

L'ESTHÉTIQUE DE LA CONVENANCE, OU LES AVENTURES DU *LIEU COMMUN* À L'ÂGE CLASSIQUE EN FRANCE

PIERRE GIULIANI

Université Catholique de Lyon
25, Rue du Plat, 69288 Lyon Cedex 02.

Today it is a platitude in aesthetics that appreciable literature is supposed to be innovative and non-conform to the existing aesthetic norms. In his essay, Mr Giuliani attempts to comprehend how the literature of French Classicism managed to prosper and maintain its fertility following an aesthetic of conformance, that is, a system which excludes all kinds of resistance to established norms and principles.

„Les classiques d'aujourd'hui furent tous subversifs, tordant une règle théâtrale ou prosodique, défiant la censure, dénonçant un pouvoir, défendant une injustice. La nécessité d'écrire se tient du côté du refus et de la révolte. Etre auteur, c'est être „celui qui dit non”, pour reprendre le mot de Brecht”. Ces deux phrases empruntées à une publication destinées aux professeurs de Lettres des classes de l'enseignement secondaire en France, et portant la date de l'hiver 2001, n'étonneront sans doute personne.¹ L'opinion admise, en matière esthétique, est en effet conforme à de telles déclarations, qui considèrent comme acquis qu'il n'est de qualité littéraire consacrée que dans le jaillissement, le cri ou la disconvenance. Le cercle, peut-être, s'est-il bouclé. Et les poètes maudits sont devenus de fait le parangon de la posture littéraire doxale, alors que la justification même de leur entreprise ne se concevait nécessairement que dans la marginalité *paradoxe*, au sens étymologique de cet adjectif.

Mais notre propos n'est pas de proposer l'analyse d'un retournement historique, qui, en tout état de cause, conduirait notre étude dans un parcours de plusieurs siècles;² il y faudrait mettre en lumière l'entrelacs

¹ „Les Mots du Cercle”, n° 8, Cercle Gallimard de l'Enseignement, fév.-mars 2001, rubrique „Le dossier”, consacré pour cette livraison à la „Littérature engagée”, p. 11.

² Voir Luc Ferry, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990. (Et rééd., Paris, Le Livre de poche, coll. Biblio Essais, 1999).

subtil de la régulation et de la résistance, de l'innovation et du conformisme, dans le chiasme inlassable qu'ils dessinent au fil des générations... Il s'agit ici, plus précisément et plus modestement, de rappeler dans quelles conditions une esthétique de la convenance – totalement étrangère, bien entendu, à celle qui prévaut à l'heure actuelle –, a pu se manifester à l'époque de Louis XIV. Car cela fut possible, sans que la fécondité créatrice en fût lestée d'aucune façon, puisqu'on sait bien que la littérature française y trouva au contraire une exceptionnelle occasion de rayonnement. Sans les opposer aux „classiques d'aujourd'hui” dont il est question plus haut, nous voudrions donc chercher à mettre en lumière les convictions pondérées des classiques d'hier – ceux-là même que l'on continue de nommer, en France, les *classiques* tout court.

Or le classicisme français offre une illustration historiquement unique de consonance effective entre des hommes de Lettres et le public qui leur est contemporain. Le critique hongrois Áron Kibédi Varga l'a souligné, dans un article aux vues synthétiques remarquables: „(...) le même goût règne des deux côtés, du côté des artistes et écrivains et du côté du public. La Cour et la Ville applaudissent les grands écrivains, il n'y a aucun conflit entre les chefs-d'œuvre et le goût du public”.³ On entrevoit sans difficultés qu'une telle connivence pourrait être menacée par un académisme consensuel et lénifiant, ou par le dogmatisme satisfait que lui renverrait son lectorat. On pourrait même trouver des arguments convaincants qui iraient dans ce sens en mettant l'accent sur les conditions politiques de la production littéraire, tributaire à l'âge classique du mécénat d'État.⁴ Sans ignorer ces perspectives, nous voudrions pourtant nous efforcer, dans les lignes qui suivent, de mettre en lumière la thèse inverse, qui consiste à souligner la richesse multiple de l'esthétique de la convenance illustrée par le classicisme français.

N'y a-t-il pas en effet, au cœur de la *doxa* classique, une tension toujours en éveil, un dynamisme sans cesse stimulé par la richesse de la création littéraire? L'esthétique de la convenance n'est-elle pas toujours à la recherche de sa *pose* idéale: un point de fuite, dans l'ouverture que la littérature suggère? Car cet horizon de la convenance classique, confiante

³ „Réflexions sur le classicisme français: littérature et société au XVII^e siècle”, Revue d'histoire littéraire de la France, 1996, 6, p. 1063.

⁴ Rappelons, par exemple, les réflexions très critiques de Madame de Staël sur la littérature en France à l'époque de Louis XIV: „La monarchie, et surtout un monarque qui comptait l'admiration parmi les actes d'obéissance, l'intolérance religieuse et les superstitions encore dominantes, bornaient l'horizon de la pensée; l'on ne pouvait concevoir aucun ensemble, ni se permettre aucune analyse dans un certain ordre d'opinions (...). Cette littérature, sans autre but que les plaisirs de l'esprit, ne peut avoir l'énergie de celle qui finit par ébranler le trône (...). Les hommes de lettres étaient relégués loin des intérêts actifs de la vie”: De la littérature, I, 19 (1800), éd. établie par Gérard Genette et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, coll. GF, 1991, pp. 279-280.

dans l'*esprit* et dans le goût du lecteur, s'ouvre sur une poétique du clair-obscur, et trouve dans la grâce négligente son pendant anthropologique.

C'est ce qu'il faut ici montrer, avec la volonté, délibérément circonscrite, de vérifier l'hypothèse suivante: une esthétique de la convenance dans les années 1660-1690 en France, a su relever la gageure qui consiste à résolument combiner l'exigence de proportion bienséante et la fécondité créatrice.

UNE IMITATION CONCERTÉE

La génération classique manifeste un constant souci de conformité, aussi bien au „bon sens” qu'au „bon goût”.⁵ Mais ces deux expressions consacrées par la tradition française, et qui relèvent respectivement de l'éthique et de l'esthétique, ne sont pourtant pas établies comme des postulats définitifs. Elles restent en effet sans cesse à affiner, ou à raviver. Théoriciens, hommes de Lettres et mondains s'y attachent, apportant à ce commun dessein d'importantes nuances, dans les domaines qui leur sont respectivement dévolus. Toutefois, nous nous attacherons plutôt ici à mettre l'accent sur ce qui les rapproche: car tout le monde, sous Louis XIV, s'accorde pour dire qu'il faut plaire et toucher en toute circonstance.

Pour ce faire, deux notions majeures de l'esthétique du XVII^e siècle français peuvent être évoquées: il s'agit de l'imitation et de la vraisemblance; encore ne seront-elles envisagées – dans les limites de notre exposé – qu'en relation à la convenance. Cela réduit le champ de notre propos à sa dimension publique, c'est-à-dire à la manière dont la réception de l'œuvre est pour ainsi dire inscrite en filigrane dans son *invention*, au sens où la rhétorique classique entend ce mot.

Dans son *Dictionnaire Universel*, publié en 1690, Furetière définit la convenance comme suit:

Convenance. s. f. Terme relatif. Proportion, rapport, ressemblance que deux choses ont ensemble. Le blanc et le noir, le chaud et le froid, n'ont aucune convenance ensemble. (...) En Morale, il y a plus de raison de convenance, qu'il n'y en a de convaincantes.

Ainsi, ce substantif désigne-t-il une certaine qualité de mise en relation, un art de l'heureuse nuance et de l'eucrasie. Or la *mimésis*, dans la poétique

⁵ Sur ces notions, l'ouvrage fameux de René Bray reste bien entendu une référence respectée: *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1927 (nombreuses rééd.). Voir aussi: Claude Chantalat, *A la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992; Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, P.U.F., 1996; Roger Zuber, *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII^e siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997.

du classicisme français, doit être appréciée dans ce sens. Il ne s'agit, en effet, non pas de procéder à une imitation qui rédupliquerait le référent; il s'agit plutôt de l'*action* d'imiter, comme l'indique d'ailleurs le suffixe grec. Imiter est un acte esthétique, c'est-à-dire la mise en rapport de la réalité à laquelle on se réfère avec l'intention de celui qui procède délibérément à cette imitation. Imiter, c'est donc représenter. Mais encore faut-il comprendre que cette représentation participe d'une convenance élue comme telle, c'est-à-dire du choix d'une juste proportion. On aura assurément noté la teneur aristotélicienne de cette conception; il est cependant tout aussi important de souligner que les classiques français polissent les orientations de la célèbre *Poétique*, pour en apprécier les propos en termes anthropologiques, en conformité avec l'*eudoxa* de leur temps. En effet, l'imitation en action (ou la représentation), opère une sélection concertée dans l'ensemble de ce qui est susceptible d'être imité en honorant les bienséances reconnues par l'élite sociale de leur temps, et en prenant soin „d'embrasser du même geste l'imitation de la nature et celle des anciens”.⁶

C'est alors à bon droit que le précepte horatien, *Ut pictura poesis*, doit être rappelé ici: l'autorité formulaire qu'il a acquise à l'âge classique rend effectivement compte du primat de la *mimésis* à cette époque. Cependant en aucun cas l'analogie entre la peinture et les Belles Lettres ne doit voiler le fait que l'action d'imiter relève d'une résolution, à la fois esthétique et éthique. La peinture, aussi bien, se comprend également selon cette même exigence. Dès lors, que faut-il représenter? Félibien nous l'apprend, lorsqu'il écrit, de Poussin, en 1666:

Le Poussin n'était pas si présomptueux de croire que sur ses seules idées il pût former des figures aussi accomplies que celle de la Vénus de Médicis, du Gladiateur, de l'Hercule, de l'Apollon, de l'Antinoüs, des Lutteurs, et de plusieurs autres statues que l'on admire tous les jours dans Rome.

Il savait d'ailleurs, que quelque recherche qu'il pût faire pour trouver des corps d'hommes et de femmes bien faits, il n'en rencontrerait point de si accomplis que ceux que l'Art a formés par la main de ces grands maîtres, à qui les mœurs et les coutumes de leur temps avaient donné des moyens favorables et commodes pour en faire un beau choix: ainsi qu'au lieu de suivre ce que les Anciens ont fait de plus grand et de plus beau, il tomberaient dans plusieurs défauts auxquels infailliblement il s'accoutumerait en ne voyant que la seule nature, de même qu'ont fait la plupart des autres peintres, qui prennent pour modèles toutes sortes de personnes, sans penser à ôter ce qu'il y a de défectueux.

Et Félibien ajoute, quelques lignes plus loin que Poussin a su traiter la lumière „sans s'éloigner de la nature, mais en la perfectionnant, et en évitant les défauts qui s'y rencontrent”.⁷

⁶ Roger Zuber, *Op. cit.*, Introduction, p. 41.

⁷ André Félibien, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666). Nous citons la rééd. de Trévoux, Imprimerie de S.A.S., 1725, VIII, pp. 96 et 97 (orthographe modernisée).

Le peintre, pour saisir la nature la plus juste, prend pour objet non pas „la seule nature”, mais des représentations que la culture depuis la Renaissance italienne a consacrées unanimement. Félibien salue ici une position esthétique qui relève aussi de l'*èthos*: Poussin conserve la modestie qui sied au poète, en tant qu'il s'inscrit dans l'héritage doxal d'un art séculaire. Ainsi, on le voit, la *mimésis* des classiques interpose entre l'artiste et le monde une référence première à l'art; et c'est là le mouvement même de l'*ekphrasis*, qui se donne comme une figure majeure de l'imitation concertée. Il s'agit d'imposer aux choses la soustraction qui convient au dessein envisagé, en retranchant „ce qu'il y a de défectueux”, et en retenant ce que le temps et les hommes ont pérennisé. La convenance mimétique agit pour ainsi dire comme la médecine qui lui est contemporaine: en rétablissant une proportion. Ou plutôt – et c'est alors qu'il faut parler d'*ekphrasis* –, en élaborant cette proportion, selon la crase la plus harmonieuse. C'est pourquoi, au lieu de copier des corps lacunaires et fugaces, le peintre représente des statues: c'est une nature humaine qu'il convient en effet de saisir.

La mention de la pratique picturale de la *mimésis* classique a ici une valeur didactique, car elle permet d'aborder la théorie de la poétique de la deuxième moitié du XVII^e siècle français sans effectuer le détour par l'abstraction verbale. Mais, bien entendu, l'analyse vaut aussi pour le domaine de la littérature. C'est le Père Rapin qui nous paraît développer cette idée au plan littéraire avec la plus grande clarté. Car l'art, à ses yeux, procède également d'une vertu de discernement: „Ce n'est pas assez de s'attacher à la nature qui est rude et désagréable en certains endroits: il faut choisir ce qu'elle a de beau avec ce qui ne l'est pas”.⁸ Or, la meilleure manière d'assurer la justesse d'un choix artistique consiste à s'en remettre à ce qui distingue les hommes, c'est-à-dire au bon sens; de la sorte se trouve posé ce qui fonde la possibilité même de communiquer et, mieux encore, de partager ensemble une émotion esthétique. Descartes, on le sait, l'a dit dans une page rapidement célèbre, et le Grand Siècle lui a fait écho.

Ainsi, le Père Rapin croit-il avec force que „l'art n'est autre chose que le bon sens réduit en méthode”,⁹ formule qui répond à une première, énoncée auparavant dans le même ouvrage: „[les règles] ne sont faites que pour réduire la nature en méthode”;¹⁰ si bien que le détour auquel elles soumettent rapproche en définitive de la nature, épurée par une représentation très élective.

Les théoriciens de l'époque de Louis XIV lient donc l'exercice du discernement à la convenance qui réunit les esprits les plus avertis, et

⁸ René Rapin, S. J., *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), Ed. critique publiée par E. T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, I, XXXIII, p. 57. (orth. modernisée).

⁹ *Ibid.*, II, XXXIII, p. 138.

¹⁰ *Ibid.*, I, XII, p. 26.

fonde le goût, c'est-à-dire le *bon goût*, comme une intuition raisonnée. Mais il faut, pour cela, que l'art soit vraisemblable. Or, dans les années qui vont de 1660 à 1690, l'appréciation du public est le plus fiable des critères,¹¹ non seulement de la qualité d'une œuvre, mais aussi – ce qui peut nous surprendre – de sa vraisemblance. En effet, écrit encore le Père Rapin, „le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public”.¹² On se méprendrait sans doute en interprétant cette exigence de conformité comme un plat conformisme. Car le principe esthétique de la convenance vraisemblable ne prétend pas pour autant que l'homme ne „passe” jamais l'homme; il signifie plutôt que les poètes doivent faire en sorte de saisir les qualités où l'homme singulier de la réalité se retrouve – ou se trouve – dans l'homme doxal de l'art, simplifié, certes, mais aussi rehaussé et unifié:

*(...) le cœur humain est un abîme d'une profondeur où la sonde ne peut aller, c'est un mystère impénétrable aux plus éclairés: on s'y méprend toujours, quelque habile qu'on soit. Mais au moins il faut tâcher de parler des mœurs conformément à l'opinion publique.*¹³

A l'âge classique, le principe de la vraisemblance prend dès lors nécessairement en considération l'agrément du public. En circonscrivant le champ de la littérature, le constant souci de vraisemblance affiché à cette époque rend compte de la connivence esthétique sollicitée avec un public, dont on postule la maîtrise de la juste appréciation et la rectitude de jugement. Tous les auteurs de cette époque l'ont dit: il faut plaire et instruire; et pour y parvenir, il est important de toujours se tenir dans la justesse d'une consonance parfaite avec le lecteur. Cela suppose que les uns et les autres croient que et la raison et le cœur réunissent en effet l'auteur et son public, et fondent leur accord le plus accompli en une sorte de vaste *lieu commun*.

N'est-ce pas ce que rappelle, par exemple, Racine en 1671, dans la préface de *Bérénice*? Citons-le, comme la plus claire des illustrations: „Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie”.¹⁴ On sait que dans

¹¹ Toute l'argumentation de la scène 6 de *La Critique de l'École des femmes* (1663), est, par exemple, fondée sur cette idée, selon laquelle un auteur doit, de toute évidence, s'en remettre au sentiment du public.

¹² René Rapin, *Op. cit.*, I, XXIII, p. 39. Pour Charles Sorel, ce consensus va même jusqu'à intéresser le domaine des ouvrages qui regardent les sciences: „Il y a plaisir à voir comment les uns tiennent pour les anciennes sectes, les autres pour les nouvelles et avec quelles raisons ils défendent chacun leur parti, sur quoi il est permis de suivre ce qu'on croit le plus vraisemblable”: Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs* (1671), éd. de L. Moretti-Cenerini, Rome, Bulzoni, 1974, *Traité I*, pp. 54-55.

¹³ *Ibid.*, I, XXIV, p. 44. Dans le contexte l'expression „parler des mœurs” signifie „évoquer les qualités morales”.

¹⁴ Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, éd. établie par Raymond Picard, 1950, p. 466.

cette pièce, l'imitation de l'„action” historique pose comme une gageure de se faire la plus simple et la plus sélective possible. Car, pour que la mise en scène des passions soit efficace, il faut que la densité des effets soit assurée avec discernement et méthode: les classiques français recherchent donc l'exacte convenance entre la raison et les agréments esthétiques dans la mesure même où ils croient à la communion des hommes dans la beauté.

„UN AIR QUI CONVIENT”

Les moralistes transposent au plan des comportements ce que les poètes développent au plan littéraire. A l'âge classique, en effet, la réflexion esthétique, ne se sépare pas de la réflexion anthropologique. Comme le poète, l'honnête homme doit maîtriser l'art d'agréer. L'homme classique ne se conçoit que dans un subtil réseau de relations sociales: c'est là, nécessairement, que le moraliste le saisira. Comment être convenablement soi-même sous le regard des autres? Et comment, simultanément, offrir aussi à l'autre la possibilité d'être convenablement lui-même? C'est au fond à ces deux questions que les genres mondains – lettres, entretiens, dialogues, réflexions, maximes –, s'efforcent de répondre avec élégance, et avec cet esprit maîtrisé qui distingue l'époque.

Écoutons La Rochefoucauld, comme au détour d'une conversation, dans le premier tiers du règne personnel de Louis le Grand: Il y a un air qui convient à la figure et aux talents de chaque personne; on perd toujours quand on le quitte pour en prendre un autre. Il faut essayer se connaître celui qui nous est naturel, n'en point sortir et le perfectionner autant qu'il nous est possible.

De tels propos, il faut induire d'une part que l'homme est souvent un mauvais imitateur – y compris de ce qu'il croit être la posture la plus seyante de lui-même –, et d'autre part que le naturel se conquiert et s'éprouve. „Combien d'art pour rentrer dans la nature!” écrit quelques années plus tard La Bruyère dans *Les Caractères* („Des Jugements”, 34).¹⁵ Les moralistes français de l'âge classique nous apprennent qu'il faut, pour approcher du naturel, atteindre la juste mesure, qui est celle de la convenance. Ainsi dans le même passage de ses *Réflexions diverses*, La Rochefoucauld ajoute:

Ce qui fait qu'on déplaît souvent, c'est que personne ne sait accorder son air et ses manières avec sa figure, ni ses tons et ses paroles avec ses pensées et ses sentiments; on trouble leur harmonie par quelque chose de faux et d'étranger; on s'oublie soi-même,

¹⁵ La Bruyère, *Les Caractères* (1688-1694), Texte établi par Robert Garapon, Paris, Garnier, 1962 (et rééd.), p. 363 (rééd. de 1986).

*et on s'en éloigne insensiblement (...); personne n'a l'oreille assez juste pour entendre parfaitement cette sorte de cadence.*¹⁶

La métaphore musicale renvoie ici l'*èthos* à une perception sensible et mesurée: à la pondération d'une esthétique dans laquelle les autres sont juges et souverains. L'art d'être agréable, et *en accord* avec autrui, est donc un élément majeur aussi bien de la littérature que de la morale classiques. Le Grand Siècle croit que les hommes sont propres à communiquer, à se comprendre et à progresser ensemble.¹⁷ L'air qui convient y est celui qui agréé, à proportion de sa justesse de *ton*:¹⁸ il faut pour cela des règles, mais il faut aussi savoir les prolonger en les estompant; en somme, les faire siennes:

*(...) les arts et les sciences conviennent à la plupart de ceux qui s'en rendent capables, la bonne grâce et la politesse conviennent à tout le monde; mais ces qualités acquises doivent avoir un certain rapport et une certaine union avec nos propres qualités, qui les étendent et les augmentent imperceptiblement.*¹⁹

Or cette analyse de la convenance morale trouve une illustration éclatante dans l'œuvre de Molière, dont le comique repose largement sur la mise en scène du ridicule. Les maniaques et les égoïstes de son théâtre, en effet, sont aussi et d'abord des personnages disconvenants, et parfois même inconvenants: leurs travers détonnent, leurs défauts les mettent en dehors de la communauté des personnes de bon sens et des honnêtes gens. Jacques Morel, dans un article souvent cité, en a fait la démonstration, étayée sur des références nombreuses aux comédies apparemment les plus différentes. Il a pu, de la sorte, établir solidement les assises du comique de Molière, en prenant en compte la réception la plus vraisemblable des contemporains, au vu de l'anthropologie de la convenance classique qui nous occupe ici: ses personnages „pèchent en effet contre (...) trois vertus (...): le naturel, ou l'acceptation de ce qu' on est, le réalisme, ou l'acceptation de la société et de l'événement, la raison enfin, ou la capacité de discerner le masque du visage”.²⁰

¹⁶ La Rochefoucauld, *Réflexions diverses* (circa 1665-1675), III, „De l'air et des manières”, in *Maximes*, suivies de *Réflexions diverses*, Texte établi par Jacques Truchet, Paris, Garnier, troisième éd., 1985, p. 188 et p. 190.

¹⁷ C'est d'ailleurs la raison profonde du crédit dont jouit la rhétorique dans le monde et dans la conscience classiques.

¹⁸ Sur l'art d'agréer et l'urbanité à l'âge classique en France, voir en particulier: Roger Zuber, *Op. cit.*, II, 5: „Atticisme et classicisme”, pp. 146 sqq., et II, 6: „L'urbanité française”, pp. 151 à 161.

¹⁹ La Rochefoucauld, *Réflexions*(...), éd. citée, p. 189. En écho, de nouveau, La Bruyère: „(...) combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grâce que l'on sait marcher; pour chanter comme l'on parle (...).” („Des Jugements”, 34): cf. note 15.

²⁰ Jacques Morel, „Molière ou la dramaturgie de l'honnêteté” in *L'Information littéraire*, 1963, n° 5; article repris sous le titre „Molière et les honnêtes gens”, in *Agré-*

L'honnêteté est ainsi posée comme la référence convenable et le point d'équilibre où tend l'*èthos* classique; Molière suscite le rire en y introduisant un principe de dissonance, et en mettant en débat, dans le tissu dramatique, l'honnêteté et ses contrefaçons, dont celle d'Alceste est sans doute la plus subtile.²¹

Ainsi, au plan de l'action représentée sur le théâtre, l'art d'agréer est gravement ignoré des personnages qui prêtent à sourire: c'est ce que dit Agnès à Arnolphe, en deux vers: „Tenez tous vos discours ne me touchent point l'âme; / Horace avec deux mots en ferait plus que vous”.²² Mais au plan de la connivence implicite entre le dramaturge et son public, c'est l'honnêteté – reconnue et partagée comme une valeur –, qui est propre à donner à l'art d'agréer sa mesure, c'est-à-dire, en définitive sa *convenance*, au sens classique de ce mot. C'est ce que Dorante explique, en analysant les exigences de la poétique de la comédie, dans *La Critique de l'Ecole des femmes*: „(...) il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens”.²³

L'analyse de La Rochefoucauld et l'art de la comédie se rejoignent donc, à l'aune de l'agrément goûté en société; ceux qui restent en marge, ceux qui choisissent l'isolement, la manie ou le masque trompeur, dérogent à la convenance. Jean-Pierre Landry résume au mieux cet enjeu, à la fois éthique et esthétique, dans les quelques lignes qui suivent: „(...) plaire en société signifie savoir jouer le jeu de la vie en société. Le schéma normatif établit alors une distinction entre ceux qui savent jouer ce jeu, et ceux qui s'en montrent incapables – en termes de théâtre, entre les bons comédiens et les mauvais comédiens”.²⁴ On aurait tort, sans aucun doute, de penser que le Grand Siècle a oublié la leçon de Montaigne.

CONVENANCE ET CRÉATION

Nous avons souligné la profonde cohérence de l'esthétique et de l'éthique à l'âge classique. Et il est vrai que le consensus culturel qui se manifeste alors pourrait produire un art insipide.

ables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle, Paris, Klincksieck, „Bibliothèque de l'âge classique”, 1991, pp. 277 à 288, où nous avons pris notre citation, p. 284. Voir aussi: Patrick Dandrey, Molière et l'esthétique du ridicule, Paris, Klincksieck, „Bibliothèque d'Histoire du Théâtre”, 1992.

²¹ Voir Jean Mesnard, „Le Misanthrope, mise en question de l'art de plaire”, in *La Culture du XVII^e siècle: analyses et synthèses*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 523 sqq., et Emmanuel Bury, *Op. cit.*, pp. 124 sqq.

²² *L'Ecole des femmes* (1662), V, 4, vv. 1605-1606.

²³ *La Critique de l'Ecole des femmes* (1663), sc. 6.

²⁴ Jean-Pierre Landry, „Le rire de Molière. Comédie et honnêteté”, in *Travaux de Littérature*, VII, Paris, diffusion Klincksieck, 1994, pp. 157-158.

Or il existe une manière délibérée de transgresser les assises de la poétique établie. Dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault énonce, par l'intermédiaire d'un personnage de son dialogue, une définition du burlesque:

*(...) le Burlesque qui est une espèce de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée que l'on donne d'une chose d'avec son idée véritable, de même que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées.*²⁵

Les mots qui nous occupent sont énoncés dans cette définition, à laquelle on se réfère régulièrement pour traiter du burlesque: „convenance” vs „disconvenance”; néanmoins, ce n'est pas sur cette voie que nous engageons la réflexion.²⁶ La syntaxe comparative de la phrase, aussi bien, indique que le burlesque, s'il constitue un écart concerté, ne se départit pas pour autant du système prescriptif dont il se nourrit nécessairement.

C'est à l'intérieur même de la notion de convenance qu'il faut par conséquent se tenir, en interrogeant les échos qu'y pourrait trouver la fécondité créatrice. Or l'esthétique des classiques semble à première vue rétive à l'aventure novatrice. Les propos que le Père Bouhours prête à l'un de ses personnages au sujet de la langue française, par exemple, ne manquent pas de surprendre, même s'ils exercent sur le lecteur du XXI^e siècle une séduction certaine; leur limpidité nous paraît insolite et secrète:

*Pour plaire, ajouta-t-il, il ne faut point avoir trop envie de plaire; et pour parler bien français, il ne faut point vouloir trop bien parler. Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût, qui coule de source, qui va où sa pente naturelle la porte; et non pas à ces eaux artificielles qu'on fait venir avec violence dans les jardins des Grands, et qui y font mille différentes figures.*²⁷

De la même façon, les réflexions d'un esprit aussi fin que Bussy-Rabutin, à propos de l'aveu de la Princesse de Clèves à son mari, étonnent dans la mesure où ils paraissent subordonner l'invention à l'opinion vraisemblable, y compris dans le domaine délicat des sentiments amoureux:

*(...) l'aveu de Mme de Clèves à son mari est extravagant, et ne se peut dire que dans une histoire véritable; mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire. L'auteur, en le faisant, a plus songé à ne pas ressembler aux autres romans qu'à suivre le bon sens.*²⁸

²⁵ Charles Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes* en ce qui regarde les Arts et les Sciences, Paris, Veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1692, III, p. 296. (Rééd., facsimilé, Slatkine, Genève, 1971).

²⁶ On pourra se reporter à l'introduction de l'ouvrage suivant: Francis Bar, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de style*, Paris, d'Artrey, 1960.

²⁷ Dominique Bouhours, S. J., *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), II, „La Langue française”. Nous citons dans la rééd. de Lyon, J. Bruyset, 1681, p. 78.

²⁸ Du comte de Bussy-Rabutin à Mme de Sévigné, 29 juin 1678, extrait. Citation prise dans Maurice Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Armand Colin, coll. U2, p. 18.

Ainsi, aux yeux de Bussy, ce qui se conçoit dans la vie, toujours profuse en événements, ne doit pas être reçu dans un ouvrage de fiction. Il est préférable de choisir la vraisemblance, si l'on veut faire une œuvre d'art, même si la vérité d'une situation humaine eût été plus piquante; et l'épistolier, en avançant cet avis, ne se démarque pas des esprits les plus avertis de son temps.

En matière de singularité dans l'usage de la langue, comme en matière d'invention romanesque, les usages et les codifications risquent-ils de voiler l'esprit créatif? Les deux illustrations que nous avons proposées pourraient le laisser croire. Mais il faut affiner l'analyse.

Car le Père Bouhours est aussi un défenseur de la négligence, du je-ne-sais-quoi et de la grâce; en voici une simple illustration: la langue française, explique-t-il, hait l'affectation; mais „si elle était capable d'affecter quelque chose, ce serait un peu de négligence”.²⁹ Et l'on sait avec quelle grâce cet art subtil a trouvé en La Fontaine son maître inégalé.

Quant à Bussy, il rivalise d'esprit avec ses correspondants. On aimerait lui renvoyer en réponse l'appréciation de Fontenelle, à propos du même passage de *La Princesse de Clèves*: „Qu'on raisonne tant qu'on voudra là-dessus, je trouve le trait admirable et très bien préparé”.³⁰ Suivent une analyse précise de la *psyché* amoureuse de la Princesse, et une justification morale de sa conduite lors de l'aveu, dans la tradition la plus avisée de la casuistique amoureuse. Mais, dans les limites que nous nous sommes fixées, arrêtons-nous plus modestement à la question de poétique induite par la formule qui désigne l'aveu comme „très bien préparé”. Fontenelle, en effet, souligne à juste titre que la *dispositio* de la coulée romanesque, qui, en l'occurrence, a alerté le lecteur attentif de l'imminence de l'aveu, et en a évalué, en termes délibératifs, la portée, permet de raviver la topique galante; ou même, dans le cas précis, de la transcender,³¹ en déplaçant l'intérêt ultime de l'œuvre. En d'autres termes, la préparation vraisemblable de l'aveu, bouscule les données de l'*inventio* – et déplace le centre du roman, de l'intrigue de galanterie vers l'élucidation d'une conscience. Madame de Lafayette amène donc son lecteur vers une *terra incognita* qui deviendra pourtant rapidement, dès l'âge classique, le paradigme d'une postulation littéraire de l'amour. C'est pourquoi il faut comprendre *La Princesse de Clèves* comme une suite de conversations, ou de possibilités de conversations, qui soulèvent toutes les questions que l'époque entrevoit à propos de l'amour, et que la préciosité a stimulées. Mais c'est pour les prolonger

²⁹ Dominique Bouhours, Op. cit., II, p. 77. Le cinquième entretien est tout entier consacré au je-ne-sais-quoi: „Quoi qu'il en soit, dit Ariste, il est certain que le je-ne-sais-quoi est de la nature de ces choses qu' on ne connaît que par les effets qu'elles produisent” (Ibid., p. 329).

³⁰ Fontenelle, „Lettre d'un géomètre de Guyenne”, dans Le Mercure galant, mai 1678. Citation prise dans Maurice Laugaa, Op. cit., p. 24.

³¹ Dans la mesure où les deux époux rivalisent de magnanimité.

en méditation, selon une esthétique du clair-obscur, qui rappelle, selon Philippe Sellier, les „vanités” qui lui sont contemporaines.³²

De ces deux exemples, il faut comprendre que les classiques français, s'ils se réfèrent au goût du public, raisonnent nécessairement en termes d'effets. Les grandes œuvres se construisent à la fois *avec* et *à côté* de la règle; car l'art d'agrèer, et d'agrèer „sans y penser”, c'est-à-dire négligemment et avec grâce, prime sur le magistère des codifications. La *doxa* est le socle, où fonder une parole claire, et s'il se peut, transparente; mais les grandes œuvres ravissent et infléchissent quelquefois jusqu' aux fondations doxales de leur lectorat. La vogue mondaine du je-ne-sais-quoi, puis la réflexion plus savante que le dernier quart du siècle développera sur la notion de sublime, attestent chacune à leur manière, des pouvoirs de la littérature sur les mœurs, et des mœurs sur la littérature. Et il faut donc dire avec Gilles Declercq qu' „une part essentielle du classicisme réside dans une esthétique de la grâce et du mystère”.³³

Autrement dit, si les classiques français ont souvent manifesté l'orgueil d'avoir produit des œuvres dignes des grands noms de l'antiquité et faites pour les générations futures³⁴ – et si même, parfois, ils se regardent comme éternels –, ils ne perdent pas pour autant la volonté d'offrir une littérature du sens partagé.

L'exceptionnelle cohésion idéologique et esthétique de la génération de 1660 à 1690 amène à s'interroger sur la notion de lieu commun. Il faut, bien entendu, commencer par rendre au mot son sens rhétorique, celui de l'ensemble des *loci argumentorum* des anciens.³⁵ On peut admettre, malgré la remise en question par Port-Royal du recours à cette topique consacrée, que les lieux communs offrent à cette époque une belle cohérence; nous avons souligné, en effet combien, en termes de *pathos* comme en termes d'*èthos*, les classiques sont en consonance avec le public cultivé.

Mais, eu égard à l'usage, il est possible aussi de donner à l'expression *lieu commun* une signification plus élargie. L'âge classique bâtit en effet avec application et élégance un espace esthétique habitable; ce serait se leurrer – nous espérons l'avoir montré – de penser que cet espace est clos, et qu'il est verrouillé: ses plans sont certes établis sur des règles, mais tout y

³² Introduction à l'édition présentée par Ph. Sellier, Paris, Le Livre de poche classique, 1999, pp. 32-33.

³³ Gilles Declercq, „La rhétorique classique entre évidence et sublime”, in Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950, publiée sous la dir. de Marc Fumaroli, Paris, P.U. F., 1999, p. 689.

³⁴ „Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce”: Racine, Préface d'Iphigénie (1674), in Œuvres complètes, Tome I, Ed. citée, p. 671.

³⁵ On sait quel retentissement à eu l'ouvrage de Marc Fumaroli, L'Age de l'éloquence, Genève, Droz, 1980. (Rééd., Paris, Albin Michel, coll. „Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité”, 1994).

reste subordonné à l'accueil bienveillant du visiteur. Pour employer une dernière fois le lexique de la rhétorique, il faut dire que l'*esprit* et l'éloquence seront nécessairement amenés à recourir à l'ingéniosité de l'*elocutio*, puisque l'*inventio* coïncide avec l'opinion et le goût du public;³⁶ c'est dans cette perspective que doivent être lus et Bossuet et La Bruyère.³⁷ Et ce n'est pas un hasard, enfin, si cette génération a tenu l'art de la conversation en si haute estime. Le mot *convenance* – proportion et civilité – s'applique aussi bien à l'architecture qu' à la conversation, où le bon goût consiste en l'art d'écouter les autres.³⁸ Sage et belle aventure du lieu commun!

C'est pourquoi nous souscrivons à cette appréciation de Bernard Beugnot:

*Théorie de l'imitation, révérence pour les grands originaux, conception de l'invention comme réécriture ou greffe, autant de voies par lesquelles l'œuvre entretient avec la tradition textuelle des liens de dépendance au cœur même de la liberté créatrice qu'elle revendique.*³⁹

Lorsque Boileau, à la fin de sa vie, croit-il, rédige la préface d'une nouvelle édition de ses *Satires*, il formule une réflexion propre à ouvrir notre réflexion sur l'esthétique de la convenance, le lieu commun et la création littéraire. La voici:

*Qu' est-ce qu' une pensée neuve, brillante, extraordinaire? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir: c'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde, et que quelqu' un s'avise le premier d'exprimer. Un bon mot n'est bon mot qu'en ce qu'il dit une chose que chacun pensait, et qu'il la dit d'une manière vive, fine et nouvelle.*⁴⁰

³⁶ Cette remarque signifie aussi qu'il faut toujours soigneusement distinguer lieu commun et cliché.

³⁷ Il nous y invite lui-même explicitement: *Les Caractères*, I, 69, Ed. citée p. 95.

³⁸ Voir La Rochefoucauld, „De la conversation”, in *Réflexions diverses*, IV, Ed. citée, pp. 191 à 194.

³⁹ Bernard Beugnot, „Spécularités classiques”, in *Destins et enjeux du XVII^e siècle*, Paris, P.U.F, 1985, p. 177.

⁴⁰ Boileau, *Satires*, Préface de 1701, Texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 4.

La langue est le lieu commun, en attente de la parole qui saura l'honorer au mieux, en son nom propre, et pour les autres. C'est dire que l'art raisonné du classicisme français respecte le cœur, qui est discret en chacun de nous.

Et risquons, pour ouvrir plus grands les yeux, une analogie. De même, en effet, l'art du jardin à la française – dans sa maîtrise réglée de l'espace qu'a donné la nature –, invite, par le jeu des perspectives, le regard à se prolonger vers l'horizon, et il l'accompagne dans la contemplation d'un espace infini.