

UN ESPACE CANONIQUE HIERARCHISE (2) : SPLENDEURS ET MISERES DE LA PERIPHERIE

De Clément Marot, présent dans le cercle central du canon jusqu'au *Lagarde et Michard*, à des écrivains aussi peu représentés dans le canon que Mellin de Saint-Gelais, Montchrestien ou encore Beroalde de Verville, l'espace canonique de la littérature du XVI^e siècle s'étend, dans les manuels de 1981 à 2011, bien au-delà du centre occupé par les auteurs maximaux, dans des espaces périphériques où se dessine une image scolaire du siècle en mode mineur. C'est pourquoi nous proposons de poursuivre l'analyse des mécanismes présidant à la construction des représentations de la période à travers la modélisation des œuvres et des figures d'auteur mise en œuvre dans les manuels, en prenant désormais comme objet d'étude les discours de présentation de ces écrivains qui gravitent dans les trois espaces concentriques que sont les périphéries directe, proche et éloignée¹. Ce chapitre vise moins à rendre compte de l'organisation des différentes périphéries qu'à mettre de nouveau en lumière les effets de hiérarchisation qui structurent le canon, à mesure que les auteurs présentés se voient affectés des degrés de classicité moindres en regard du centre hyper-classique. À travers le discours scolaire accompagnant la sélection de ces auteurs périphériques se dévoilent en effet les lieux les moins exposés du canon, où se font entendre les silences du discours doxique. À la pleine lumière classique dont sont baignés les quatre piliers du siècle répondent ainsi les ombres de la classicisation, qui déterminent tout aussi fortement la forme et l'image du corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle.

Contrairement au chapitre précédent qui rendait compte des mécanismes de modélisation de chacun des auteurs maximaux, notre étude se concentre ici d'une part sur certains auteurs dont le destin scolaire apparaît représentatif des enjeux de chacune des périphéries ; d'autre part, sur une série d'auteurs que l'organisation du canon tend à mettre en parallèle et pour lesquels il est possible de distinguer dans le discours scolaire des représentations qui se font écho et participent à créer une image unifiée. Ainsi, afin de mesurer le degré de classicité auquel atteignent les auteurs des différentes périphéries, nous proposons tout d'abord de nous intéresser aux écrivains qui se situent dans la périphérie directe, et dont les positions indiquent les variations structurelles qui affectent le canon dès les années quatre-vingt. Ainsi, de Marot qui quitte le centre pour intégrer la périphérie directe, à d'Aubigné qui passe du statut d'auteur satellite à celui d'auteur le plus représenté de ce deuxième cercle du canon, en passant par Érasme qui entre de manière fracassante dans cet

¹ Nous renvoyons aux figures schématisant cette organisation par cercles concentriques présentées dans le chapitre IV.

espace dès 2000, la périphérie directe connaît des effets de rééquilibrage importants entre 1981 et 2011². C'est pourquoi il importe de mettre en perspective la place occupée par chacun des auteurs de cet espace avec celle qu'ils occupaient antérieurement dans le canon, aussi bien chez Lagarde et Michard que dans les anthologies du début du XX^e siècle, afin de mesurer les permanences et les évolutions du discours doxique construisant leurs images scolaires. Cette première partie du chapitre se concentre sur le destin scolaire de Marot et d'Aubigné, dont les trajectoires illustrent les phénomènes parallèles de dévaluation et de réévaluation qui structurent l'espace canonique de la littérature du XVI^e siècle. Bien qu'elle appartienne à la périphérie directe, nous réservons l'étude de la place de Louise Labé dans le canon pour le chapitre VII, consacré au traitement des auteures dans le canon ; quant à Érasme, l'étude des paratextes accompagnant la présentation de son œuvre se fera au chapitre VIII, où nous mettrons en relation la construction de sa figure scolaire avec celles de More, La Boétie et Machiavel. Dans un deuxième temps, nous proposons de considérer les mécanismes de modélisation qui affectent les auteurs les plus périphériques du corpus canonique et révèlent ainsi les effets de minoration, voire d'occultation, qui affectent des pans entiers de l'histoire et de l'image du siècle. Qu'il s'agisse de l'écrasement de la représentation scolaire des poètes en dehors de la Pléiade, ou de l'éviction de la production théâtrale du XVI^e siècle dans les manuels, la modélisation de l'image scolaire du XVI^e siècle ne se fait pas sans dommages pour les formes les moins intégrables à l'espace canonique de la littérature française.

I. La périphérie directe, espace d'une classicisation en demi-teinte

1. Marot, un auteur déclassé ?

Tandis que, du *Lagarde et Michard* aux manuels du XXI^e siècle, la stabilité du centre du canon est sensible dans la reconduction de la classicisation maximale des quatre auteurs « vedettes » du siècle, un phénomène de dévaluation affecte la place de Marot, qui se trouve à partir des années quatre-vingt relégué dans la périphérie directe alors qu'il occupait auparavant une place maximale dans les anthologies, au sein desquelles il bénéficiait d'un chapitre dédié, au même titre que Rabelais, Ronsard, Du Bellay ou Montaigne (*cf chapitre III*). Le déclassement progressif que connaît le poète est d'autant plus remarquable qu'il correspond, en miroir, à la réévaluation de d'Aubigné, mais aussi de Louise Labé, dont les productions poétiques occupent désormais une place beaucoup plus importante dans le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle (*cf tableaux 17 et 18*). Figuré depuis *l'Histoire de la*

² Voir pour l'analyse détaillée de ces phénomènes le chapitre I.

littérature française de Lanson comme un poète de transition³, Marot ne semble plus, dans les manuels de 1981 à 2011, constituer une étape aussi essentielle qu'auparavant dans le déroulé du siècle littéraire. C'est pourquoi la trajectoire de la représentation scolaire de l'œuvre de Marot doit dès lors être interrogée selon deux perspectives complémentaires : d'une part, il convient de mesurer les effets de la reconfiguration de la périphérie directe dans les mécanismes de modélisation de l'œuvre et de la figure de l'auteur ; d'autre part, il importe de replacer les paratextes présentant Marot dans l'héritage d'un discours doxique qui, depuis Lanson, laisse affleurer des ambiguïtés quant au degré de classicité à accorder au poète.

a. Modélisation et corpus scolaires de l'œuvre de Marot

Avec quatorze extraits sélectionnés dans le *Lagarde et Michard*, Marot se trouve en bonne place dans le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle, au cinquième rang derrière Rabelais et Du Bellay qui totalisent chacun vingt sélections. Il est surtout situé avant d'Aubigné, dont l'œuvre n'est représentée que par huit extraits (*cf tableau 22*). De 1981 à 1999, Marot conserve cette cinquième place dans le canon avec un total de vingt extraits sélectionnés (contre quatorze pour d'Aubigné), mais durant cette période l'écart s'accroît avec Du Bellay, placé au quatrième rang avec trente-quatre extraits sélectionnés ; pour la période 2000-2011, Marot et d'Aubigné occupent tous les deux le cinquième rang du palmarès des auteurs avec chacun vingt-trois extraits présents dans les manuels (*cf tableaux 23 et 28*). Durant cette première décennie du XXI^e siècle, si Marot conserve sa cinquième place en terme de nombre d'extraits sélectionnés, le phénomène le plus marquant qui affecte le corpus canonique de son œuvre réside dans le fossé qui se creuse par rapport aux auteurs maximaux : par rapport à Du Bellay, toujours situé à la quatrième place, l'œuvre de Marot se trouve trois fois moins représentée entre 2000 et 2011 (vingt-trois extraits contre soixante pour Du Bellay), alors que le ratio était presque de deux tiers pour la période précédente (vingt contre trente-quatre), ce qui conservait peu ou prou l'écart de représentativité observé dans le *Lagarde et Michard* (treize contre vingt). Marot subit donc de plein fouet l'effet de concentration et de réduction du corpus canonique autour des quatre auteurs maximaux qui s'intensifie à partir des années 2000, et qui tend à accentuer les différentiels de représentativité entre le centre et les périphéries, notamment la périphérie directe. S'il est toujours cinquième au classement des auteurs les plus classiques de la période, Marot l'est dorénavant avec un tel écart par rapport aux auteurs maximaux que sa place dans le corpus canonique remet en question le degré de classicité accordé à son œuvre et amène à

³ Voir à ce sujet notre chapitre II, partie I.2.

réinterroger son statut d'auteur majeur de la période construit par la tradition des histoire littéraires.

En outre, ce double mécanisme de concentration et de réduction affecte également l'image scolaire de la production du poète car, bien que le nombre d'extraits sélectionnés dans son œuvre augmente légèrement entre 1981 et 2000, cet accroissement ne s'accompagne pas pour autant d'une diversification, le principal recueil sélectionné demeurant *L'Adolescence clémentine*⁴:

| Titre du recueil | Nombre de pièces sélectionnées dans les manuels – 1981-1999 |
|-------------------------------|---|
| <i>Épîtres</i> | 5 |
| <i>Adolescence clémentine</i> | 4 |
| <i>L'Enfer</i> | 3 |
| <i>Rondeaux</i> | 3 |
| <i>Ballades</i> | 2 |
| <i>Épigrammes</i> | 1 |
| <i>Chansons</i> | 1 |
| Total des extraits | 20 |

Tableau 55. Nombre d'extraits de l'œuvre de Marot sélectionnés dans les manuels – 1981-1999

| Titre du recueil | Nombre d'extraits sélectionnés dans les manuels – 2000-2011 |
|-------------------------------|---|
| <i>Adolescence clémentine</i> | 11 |
| <i>Épigrammes</i> | 3 |
| <i>Épîtres</i> | 3 |
| <i>L'Enfer</i> | 3 |
| <i>Sonnets</i> | 2 |
| <i>Chansons</i> | 1 |
| Total des extraits | 23 |

Tableau 56. Nombre d'extraits de l'œuvre de Marot sélectionnés dans les manuels – 2000-2011

Si l'étendue du corpus canonique de l'œuvre de Marot demeure équivalente entre les deux périodes, cette répartition souligne la persistance des choix opérés dans le *Lagarde et Michard*, puisque les chansons, très présentes dans l'œuvre de Marot, sont quasiment absentes du corpus canonique. Cependant, puisque *l'Adolescence clémentine* regroupe en réalité presque toutes les pièces de Marot, sa prééminence dans le corpus à partir de 2000 pourrait aussi bien s'expliquer comme un choix, de la part des éditeurs scolaires, d'unifier les références présentées dans les manuels. C'est pourquoi, pour mieux saisir la modélisation

⁴ Comme pour Ronsard (cf chapitre V), les manuels scolaires donnent des titres de recueil qui ne correspondent pas à la réalité de la production marotique, puisque presque toutes les ballades, les rondeaux et les chansons se trouvent en réalité dans *l'Adolescence clémentine*, de même que la plupart des épîtres, et seuls *L'Enfer*, les épigrammes et les sonnets n'en font pas partie. Nous choisissons ici de conserver la désignation, fautive, qui nous semble rendre compte d'une certaine image scolaire de l'œuvre, et des errements dans le processus de modélisation de l'œuvre.

scolaire de l'œuvre marotique, il convient de s'intéresser à la sélection des extraits, qui détermine une image plus précise de ce corpus canonique :

| Titre du poème | Total des occurrences dans les manuels – 1981-1999 |
|---|--|
| <i>Épîtres</i> , XVIII « Au Roi, pour avoir été dérobé » | 3 |
| <i>Épîtres</i> , VII « Petite épître au roi » | 2 |
| <i>Rondeaux</i> , XXXII « Au bon vieux temps... » | 2 |
| <i>Ballades</i> , XVIII « Chant de Mai et de Vertu » | 2 |
| <i>Rondeaux</i> , XXXIX « De sa grande amie » | 1 |
| <i>L'Enfer</i> , « Mais puisque tant de curiosité... » | 1 |
| <i>Blasons</i> , III « Du beau tétin » | 1 |
| <i>Blasons</i> , IV « Du laid tétin » | 1 |
| <i>Chansons</i> , I « Plaisir n'ai plus ... » | 1 |
| <i>Épîtres</i> , X « Épître à Lyon Jamet » | 1 |
| <i>L'Enfer</i> , « Ce sont serpent enflés » | 1 |
| <i>Rondeaux</i> , XXXIX « Dedans Paris ... » | 1 |
| <i>Épigrammes</i> , I, XLIII « Lorsque Maillart ... » | 1 |
| <i>Épigrammes</i> , I, XXIV « Anne, par jeu, me jeta de la neige... » | 1 |
| <i>L'Enfer</i> , « Dès qu'il la voit ... » | 1 |
| | 20 |

Tableau 57. Extraits de l'œuvre de Marot sélectionnés dans les manuels – 1981-1999

Pour cette première période, plus de la moitié des pièces sélectionnées (onze sur quinze) n'apparaissent qu'une fois dans le corpus canonique, ce qui laisse entendre que l'image scolaire de l'œuvre de Marot est en réalité construite autour de quatre pièces sélectionnées au total neuf fois : les deux épîtres au roi (« Au Roi, pour avoir été dérobé » et la « Petite épître au Roi »), le rondeau « Au bon vieux temps » et la ballade « Chant de mai et de vertu ». Sont relégués à des places mineures *L'Enfer*, les blasons, les chansons, les épigrammes et les dizains, qui ne font partie du corpus qu'à sa toute marge et accèdent à une classicisation de fait (par leur présence dans les manuels) mais ne connaissent qu'une diffusion scolaire extrêmement restreinte. Cette répartition confirme à nouveau la reconduction des sélections opérées dans l'anthologie de Lagarde et Michard, puisque les épîtres, et notamment la « Petite épître au Roi », étaient présentées dans ce manuel comme les pièces où se révélait la forme personnelle de l'écriture de « l'éternel Marot » (p. 15), indiquant ainsi la maîtrise du poète sur ce genre et la démarcation qui s'opère entre sa poésie et celle de ces prédécesseurs : « Nous voilà bien loin des laborieux calembours des rhétoriciens [...] Marot se montre déjà le maître incontesté de l'Épître » (p. 19). De même, la ballade « Chant de Mai et de Vertu » était très valorisée par les deux anthologistes qui y voyaient l'expression de l'originalité de Marot, qui renouvelle avec ce poème une forme ancienne pour mieux « égarer le lecteur » (p. 16).

À partir de 2000, la sélection des extraits dans les manuels révèle un mécanisme de concentration autour de la « Petite épître au Roi », qui représente un tiers des occurrences totales :

| Titre du poème | Total des occurrences dans les manuels – 2000-2011 |
|---|--|
| <i>Épîtres</i> , VII « Petite épître au roi » | 8 |
| <i>Ballades</i> , XVIII « Chant de Mai et de Vertu » | 3 |
| <i>Épîtres</i> , XII « À Madame de Ferrare » | 2 |
| <i>L'Enfer</i> , « Ce sont Serpents enflés » | 2 |
| <i>Rondeaux</i> , 67 « Rondeau parfait à ses amis après sa délivrance » | 2 |
| Rondeau 2 « À un créancier » | 2 |
| Épigrammes, I, XXIV « Anne, par jeu, me jeta de la neige ... » | 2 |
| <i>L'Enfer</i> , « Là les plus grands les plus petits détruisent ... » | 1 |
| <i>Chansons</i> , I « Plaisir n'ai plus ... » | 1 |
| | 23 |

Tableau 58. Extraits de l'œuvre de Marot sélectionnés dans les manuels – 2000-2011

Sur les neuf pièces qui constituent désormais le corpus canonique de l'œuvre de Marot, cinq ne sont présentes que dans deux manuels, et deux dans un seul, ce qui souligne la permanence du mécanisme de minoration d'une part très importante des extraits effectivement sélectionnés dans les manuels, ainsi que la réduction de l'image de l'œuvre transmise par les manuels. Le « Chant de Mai et de Vertu » gagne une occurrence par rapport à la période précédente (trois sélections), mais demeure bien moins représenté que la « Petite épître au Roi » qui occupe le haut du classement ; l'épître « Au Roi pour avoir été dérobé » ne fait plus partie du palmarès, de même que le rondeau « Au bon vieux temps », alors que ces deux pièces se trouvaient à la période précédente aux premiers rangs du classement. Les épigrammes et les blasons disparaissent du corpus, tandis que la part des chansons, des ballades et des rondeaux, déjà peu importante à la période précédente, s'appauvrit encore. Avec deux pièces sur les neuf sélectionnées, *L'Enfer* se trouve toujours aussi peu représenté. Les épîtres, qui forment un tiers des pièces et plus de la moitié du total des occurrences dans les manuels (douze sur vingt-trois), constituent dès lors l'essentiel du corpus canonique de l'œuvre de Marot. De 2000 à 2011, l'image scolaire de l'œuvre de Marot est donc marquée par un rétrécissement du corpus autour des épîtres, phénomène qui va de pair avec la minoration des autres formes poétiques expérimentées par le poète, soit en raison de la disparition de ces formes dans les manuels, soit en raison du très faible degré de classicisation auquel les poèmes accèdent à travers le processus de sélection.

Le mécanisme de concentration, qui affecte à toutes les échelles le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle, a ainsi pour conséquence, en ce qui concerne la modélisation

de l'œuvre de Marot, de rendre invisibles (ou du moins très peu visibles) des formes poétiques marquées par l'héritage médiéval, telles que la ballade, la chanson, le rondeau, le blason. Ce mécanisme peut dès lors être compris comme le pendant de celui qui, dans la production de Ronsard ou Du Bellay, valorise les pièces lyriques, amoureuses ou biographiques, et relègue à une place inférieure toutes les autres formes de la production des poètes. De même que pour ces deux auteurs maximaux, l'occultation de certaines formes dans le corpus scolaire de l'œuvre de Marot peut s'expliquer par les impératifs liés aux programmes, qui imposent de présenter aux élèves des poèmes facilement intégrables à une vision de la poésie attachée à exprimer les « grandes questions humaines », et dont la forme puisse être retrouvée à d'autres époques (d'où l'importance accordée aux sonnets dans le corpus canonique des œuvres de Ronsard et Du Bellay) : un tel processus d'« intégration » semble difficile dans le cas de Marot, dont les poèmes héritent des formes précédentes mais seront peu reprises après lui, notamment en raison de la refondation poétique proposée par la Pléiade. Le cas particulier des épîtres, qui accèdent dans le corpus canonique à un degré moyen de classicisation, alors même que cette forme n'est pas particulièrement représentée dans la suite de l'histoire littéraire, rend compte quant à lui de la permanence des jugements opérés dans le *Lagarde et Michard* faisant de ces poèmes l'acmé des réalisations de l'auteur : conséquence du mécanisme d'itération propre à la constitution du corpus canonique, ces pièces constituent, cinquante ans plus tard, l'essentiel de l'image scolaire de l'auteur et de son œuvre.

Alors qu'il est présenté par Lanson, et encore chez Lagarde et Michard, comme l'héritier de formes médiévales et l'initiateur de formes nouvelles qu'il acclimate en France⁵, Marot apparaît dans les manuels de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle comme un poète produisant essentiellement des pièces de circonstances, les épîtres. La modélisation de son œuvre à travers la sélection des extraits tend dès lors à modifier la représentation canonique de l'auteur, tout en en réduisant la portée : quelle figure d'auteur se dessine alors dans les paratextes qui accompagnent ces extraits ?

b. Figure d'auteur : Marot, le poète « trait d'union »⁶

Reprenant les éléments doxiques présents dans le discours de Lanson, dans les anthologies de ses contemporains, puis ensuite dans le *Lagarde et Michard*, les notices de présentation de Marot rappellent tout d'abord l'ancrage du poète dans la tradition médiévale, en raison d'un héritage familial qui s'exprime dans sa poésie :

⁵ Voir à ce sujet le chapitre III, parties I.3 et III.2.

⁶ Selon une formule utilisée dans le manuel dirigé par Dominique Rincé en 2011(p. 96).

Marot apprit le métier de son père Jean, poète de Cour sous Louis XII. [...] Il continue la tradition poétique héritée du Moyen Âge. (Jacques Parpais, 1991, p. 445)

Son père a obtenu une place à la cour de Louis XII grâce à son talent de poète, dans la tradition médiévale des « Grands rhétoriciens » dont la poésie est essentiellement fondée sur des acrobaties verbales. Cette influence médiévale restera sensible chez Marot dans la forme de certains textes : rondeau, chanson, ballade. (Hélène Sabbah, 1993, p. 18)

Au début de la Renaissance, Marot est l'héritier des Grands Rhétoriciens, ces poètes de la génération précédente qui aimaient jouer avec les rimes et les figures de style, en virtuoses de la langue. (Maryse Avierinos, 2000, p. 134)

Marot s'inscrit dans la tradition des grands rhétoriciens, maniant l'art du discours. Ces poètes s'intéressent avant tout aux virtuosités formelles, aux raffinements du style et aux acrobaties de la versification, héritage que Marot saura parfaitement cultiver. (Jean-Marie Bigeard, 2007, p. 86)

Tandis que la mention de l'héritage médiéval de la poésie marotique constituait dans les anthologies du début du siècle un point négatif dans l'examen de la valeur de l'œuvre⁷, en raison de la prégnance de la vision classico-centrée de l'histoire littéraire, cette dimension ne paraît plus poser problème dans le discours scolaire et s'apparente plutôt à un biographème qui n'est plus sujet à une représentation axiologique.

Les paratextes orientent par ailleurs la présentation de Marot vers la perspective dessinée par Lanson, qui tend à faire de lui un poète de la transition⁸, en le désignant comme l'auteur qui trace « le trait d'union entre les héritiers des grands rhétoriciens, très attachés au respect des contraintes de la forme, et les adeptes d'un nouveau lyrisme » (Dominique Rincé, 2011, p. 96). Ce point de jonction qu'incarne Marot est alors figuré dans les notices à travers l'insistance sur le renouvellement qu'opère Marot dans les formes dont il hérite, ainsi que dans celles qu'il acclimate à la langue française :

S'il a puisé au répertoire de la rhétorique médiévale en matière de formes fixes, Marot ne l'a jamais fait sans renouveler les genres [...]. (Danièle Nony, 1988, p. 51)

⁷ Chez Lanson comme chez ses contemporains, les formes médiévales prisées par Marot sont en effet largement dévaluées dans le discours doxique, tandis que ses essais de « francisation » de formes antiques ou italiennes sont valorisés (cf chapitre II, partie I.2 et chapitre III, partie I.3).

⁸ Lorsqu'il examine les influences repérables dans la production de Marot, Lanson affirme en effet que « Marot, par toutes ses origines tient au Moyen-Âge [...]. Mais il s'imprégna aussi d'une culture nouvelle et plus fine. [...] Cela ressort aussi de l'examen de ses œuvres : on y trouve des ballades, des chants royaux, des rondeaux, des chansons, des poèmes allégoriques, genres du Moyen Âge. À l'Italie, Marot tient par quelques sonnets. L'élégie, l'épigramme, l'épître sont des genres antiques. » (p. 184)

Héritiers des grands rhétoriciens, les poètes du temps de François I^{er} allient la tradition des formes médiévales et la nouveauté des formes italiennes ou antiques ressuscitées. La langue subtile de Marot adopte et assouplit le sonnet, l'épître, le rondeau. (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 122)

Après les recherches formelles des grands rhétoriciens au siècle précédent, l'ambition des poètes de la Renaissance est de retrouver une inspiration plus authentique par l'imitation de l'Antiquité et de Pétrarque. Si Clément Marot cultive encore les formes médiévales comme le rondeau ou la ballade, il introduit en France la forme du sonnet. (Maryse Avierinos, 2000, p. 135)

Marot a d'abord été influencé par les auteurs du Moyen Âge, écrivant ballades et rondeaux, prisant les acrobaties verbales héritées des grands rhétoriciens. [...] Devenu poète de cour, sa poésie évolue vers des genres nouveaux. Il sera le premier poète illustre à s'emparer du sonnet, qui provient d'Italie, et lancera ensuite la mode du blason. (Jean-Marie Bigeard, 2005, p. 267)

Surtout considéré comme l'introducteur en France du sonnet venu d'Italie, Marot fut en réalité un adaptateur de nombreuses formes poétiques empruntées tantôt à ses devanciers immédiats, comme les Rhétoriciens de la fin du XV^e, tantôt aux poètes de l'Antiquité. Quand, dans ses poèmes d'apprentissage de *l'Adolescence Clémentine*, il reprend ainsi la forme latine de l'épître, c'est pour lui redonner une vigueur nouvelle à force d'humour et de virtuosité verbale. (Dominique Rincé, 2007, p. 267)

À travers ces présentations se dessine l'image d'un Marot moins marqué par la tradition médiévale que pionnier de la poésie de la Renaissance, lorsqu'il « renouvel[le] les genres », « adap[te] de nombreuses formes poétiques », « reprend » des formes latines ou « assouplit le sonnet, l'épître ou le rondeau ». Le poète apparaît dès lors comme appartenant en propre au XVI^e siècle, et l'image qui est construite de sa production offre des similitudes avec le programme de la Pléiade, notamment en raison de son statut d'« introducteur du sonnet en France ». En ce sens, le discours scolaire reprend à la fois la perspective lansonienne et les représentations héritées du *Lagarde et Michard*, où Marot était figuré comme le premier réel poète ouvrant le XVI^e siècle, déterminant déjà en partie les orientations tracées ensuite par Ronsard et Du Bellay. Cette représentation du poète était appuyée, dans l'anthologie des années cinquante, sur la reprise du critère du *naturel* déjà cher à Lanson, combiné avec le critère d'*originalité* utilisé pour évaluer toute la production poétique du siècle, afin de rendre compte de ce que les anthologistes présentaient comme l'expression dans la poésie de Marot de sa « bonne humeur », de son « apparente bonhommie » (p. 23), de sa « verve irrésistible » (p. 23) et de son « humour » (p. 21), enfin de ce qui est désigné par l'expression « badinage marotique » (p. 23) et qui rendrait compte de la

sincérité du poète⁹. Ce même double critère, mêlant la notion d'originalité à celle de sincérité, est réactivé dans les paratextes lorsqu'il est question du renouvellement des formes anciennes ou étrangères auquel se livre Marot : l'innovation poétique telle qu'elle est présentée dans les manuels se fait en effet par l'inclusion, dans les genres codifiés, de l'expression de sentiments personnels authentiques ou représentés comme tels. Ainsi, les épîtres marotiques sont présentées comme des formes où se lit « un ton nouveau, familier et lyrique » (Danièle Nony, 1988, p. 51), tandis qu'ailleurs la production tout entière de Marot est considérée comme le lieu où le poète « fait partager à son lecteur les incidents plaisants ou douloureux dont est tissée sa vie vagabonde » (Christophe Desaintghislain, 2011, p. 265). La construction de cette représentation de la poésie de Marot comme sincère, « famili[ère] »¹⁰, est particulièrement illustrée dans l'une des notices de présentation du poète :

Sans renier l'héritage des grands poètes du Moyen Âge qui lui font aimer les jeux sur les mots, les rimes équivoques, les ballades, Marot a su faire de la poésie l'occasion d'une expression personnelle. Amateur de formes brèves, jouant des mots de tous les jours, il fait de chaque incident de sa vie – maladie, emprisonnement, exil, amour – le prétexte d'une lettre, d'un appel, d'une plainte, d'un remerciement. Chaque poème devient ainsi une action où il engage une part de sa vie et une confiance où il se montre à la fois désinvolte et inquiet. De là cette impression d'élégance et de naturel qui séduira les poètes classiques. (Christophe Desaintghislain, 2007, p. 345)

Tout comme pour Ronsard et Du Bellay, la modélisation de la figure d'auteur de Marot passe par la valorisation dans l'œuvre des pièces où s'exprimerait un sentiment authentique, une « expression personnelle » : ainsi s'explique la prééminence des épîtres dans le corpus canonique, puisque ces poèmes offrent le plus de prise à une lecture scolaire qui cherche à faire saillir la dimension personnelle, intime, de l'activité poétique. Le processus de classicisation recentre ainsi l'image de l'auteur autour des poèmes se rapprochant le plus de l'expression d'un *je* lyrique identifiable à la biographie du poète (« il fait de chaque incident de sa vie – maladie, emprisonnement, exil, amour – le prétexte d'une lettre »), selon le mécanisme mimétique déjà analysé dans le cas des deux poètes maximaux. Par ailleurs, de manière inattendue pour la période considérée, le paratexte reprend également la tradition téléologique de l'histoire littéraire pour affirmer la valeur de l'œuvre, et réactive, en creux, les perspectives tracées par Lanson qui voit en Marot un précurseur des formes classiques et explique ainsi la postérité de son œuvre aux XVII^e et XVIII^e siècles¹¹.

⁹ Voir à ce sujet le chapitre III, partie III. 2.

¹⁰ Représentation qui fait écho à la présentation de Ronsard comme un poète du « lyrisme familier » (cf chapitre V, partie II.1).

¹¹ « [Marot] a fait des *Psaumes*, et l'on notera que dans le classique il n'y a de lyrisme que par les *Psaumes* : Malherbe, Rousseau, Racine, tous traitent les thèmes de la poésie hébraïque. Nous en verrons la cause ailleurs : il suffit que là encore Marot soit un précurseur. Faut-il ajouter qu'il est tout esprit, et que, sauf de hautes

De 1981 à 2011, le discours scolaire représente donc Marot sous les traits d'un poète dont la fonction est d'effectuer la transition entre la poésie du Moyen-Âge et celle de la Pléiade. En mettant en avant la dimension novatrice et personnelle de sa production, à travers l'emploi des critères d'originalité et de sincérité, les paratextes affirment également le statut de précurseur de Marot et indiquent la proximité qui s'établit entre sa poésie et celle pratiquée par Ronsard et Du Bellay. En ce sens, le discours doxique ne semble pas rendre compte du phénomène de dévaluation qui affecte la place du poète dans le corpus canonique : quels mécanismes expliquent alors que Marot soit présenté comme un auteur charnière, alors même que son œuvre est beaucoup moins représentée que celles des poètes maximaux dans le canon ?

c. L'« influence » de Marot et la « valeur » de son œuvre¹² : une trajectoire scolaire séculaire entre légitimation et dévaluation

La première hypothèse plausible quant à la dévaluation de Marot dans le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle tient, comme observé précédemment, au degré moindre de corrélation qui s'établit entre l'œuvre du poète et les enjeux des objets d'études, à partir de 2000 notamment, ainsi qu'au mécanisme général de réduction de l'espace canonique autour des quatre auteurs maximaux. Ainsi s'expliquerait le fait que, bien que le discours doxique souligne la place importante de cet auteur dans le siècle, les différents relevés quantitatifs indiquent à l'inverse que Marot est de moins en moins présent dans les manuels. Un relevé des occurrences de chacune des œuvres sélectionnées à quatre moments clés de la période 2000-2011¹³ montre bien cette progressive dévaluation de la place du poète dans le canon :

| Œuvre | 2000-2001 (8 manuels) | 2003-2005 (7 manuels) | 2007 (6 manuels) | 2011 (6 manuels) | Total 2000-2011 (27 manuels) |
|-------------------------------|--------------------------|--------------------------|---------------------|---------------------|---------------------------------|
| <i>Adolescence clémentine</i> | 1 | 6 | 4 | 1 | 12 |
| <i>Épigrammes</i> | 2 | 0 | 0 | 1 | 3 |
| <i>Épîtres</i> | 1 | 1 | 1 | 0 | 3 |
| <i>L'Enfer</i> | 1 | 1 | 1 | 0 | 3 |
| <i>Sonnets</i> | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 |
| Totaux | 5 | 9 | 7 | 2 | 23 |

Tableau 59. Nombre d'occurrences des œuvres de Marot sélectionnées dans les manuels – 2000-2011

exceptions, ce ne sera pas le sentiment, mais l'intelligence qui créera notre littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle ? » (p. 186)

¹² Pour reprendre une formule de Lanson concluant sa présentation de Marot : « Ainsi s'explique que l'influence de Marot ait dépassé, si j'ose dire, sa valeur » (p. 186).

¹³ Comme pour le chapitre IV, ces scansions correspondent à des modifications de programmes et donc à des moments de réédition de manuels.

Tandis qu'entre 2000 et 2007 la représentativité de l'œuvre de Marot est relativement stable, et passe de cinq à sept extraits avec un pic à neuf occurrences en 2003-2005, la production marotique n'est plus représentée en 2011 que par deux extraits, soit moins d'un dixième du total des extraits sélectionnés sur l'ensemble de la période 2000-2011. Les manuels les plus récents de notre corpus d'étude révèlent donc une quasi-disparition de Marot dans l'espace canonique du XVI^e siècle : les écarts de représentativité avec les classiques maximaux ne font pas que se creuser durant cette période, ils s'accroissent au point de reléguer Marot, dans les manuels de 2011, bien plus loin dans la périphérie que ne le laissait entendre l'analyse générale de la sélection des extraits (*cf tableaux 21 et 23*). Avec ces deux occurrences dans les six manuels étudiés pour 2011, Marot se trouve deux fois moins représenté que d'Aubigné qui pour la même période totalise quatre occurrences, et plus de trois fois moins que Louise Labé, dont l'œuvre est sélectionnée sept fois (*cf chapitre VII*).

L'hypothèse de la moindre correspondance de l'œuvre de Marot avec les objets d'étude peut dès lors rendre compte de ce phénomène de minoration, d'autant plus à partir de 2011 où la production marotique ne peut être envisagée que dans l'objet d'étude « La poésie du Moyen-Âge à nos jours », avec toutes les difficultés évoquées plus haut. Pour autant, une seconde hypothèse peut venir expliquer la trajectoire scolaire descendante de Marot. Si le discours scolaire qui entoure l'auteur semble hériter *a priori* à parts égales des perspectives tracées par Lanson et ses contemporains et par celles dessinées dans le *Lagarde et Michard*, la dévaluation du poète peut cependant être lue comme la réactivation, en creux, des jugements portés sur le poète dans les anthologies d'histoire littéraire du début du siècle, qui affirmaient l'opposition entre le grand poète qu'est Ronsard et le « spirituel rimeur » qu'est Marot¹⁴. Or, cette opposition qui se fait au détriment de Marot n'est pas une invention des anthologistes contemporains de Lanson, mais provient directement des analyses proposées par l'historien de la littérature sur l'auteur de *l'Adolescence clémentine*. En effet, lorsqu'il présente Marot, Lanson met bien en lumière sa position charnière dans le siècle, mais insiste sur le fait qu'il appartient, selon les catégories de l'histoire littéraire lansonienne, au groupe particulier des « prédécesseurs », ces auteurs dont le principal mérite est de préparer les époques littéraires qui leur succéderont :

Écrivant pour un public d'élite, [...] Marot ouvre l'ère de la sociabilité mondaine
[...] Enfin il a fait des *Psaumes*, et l'on notera que dans le classique il n'y a de
lyrisme que par les *Psaumes* : [...] il suffit que là encore Marot soit un précurseur.
(p. 186)

¹⁴ Ainsi Pellissier affirme que Marot est un « spirituel rimeur » (p. 92), et Cahen le présente comme le dernier représentant d'une poésie qui disparaîtra après lui : « l'on ne doit s'attendre à trouver chez lui ni cette richesse du vocabulaire, ni cette ampleur des périodes, ni cet éclat des images que Ronsard et ses amis vont bientôt, après tant de siècles, ramener dans la poésie [...] » (p. 701). Voir le chapitre III, partie I.2 pour l'analyse complète de la construction de ces deux figures d'auteur concurrentes.

En tant que « précurseur », Marot fait dès lors partie d'une certaine frange des auteurs mineurs définis par Lanson, ceux dont la production forme un contraste avec les auteurs qui après eux incarneront « un point d'aboutissement et le couronnement de toute une évolution antérieure »¹⁵. Placé en-dessous des poètes qui réaliseront après lui des « types parfaits », selon la terminologie lansonienne¹⁶, Marot est ainsi figuré par Lanson à la fois comme un poète charnière et comme un poète mineur. Malgré ce statut, l'historien de la littérature rappelle aussi que le poète excelle à produire une poésie adaptée à la fois à son milieu, la Cour de François I^{er}, et à son tempérament :

Poète de cour, il refléta l'esprit et les besoins de la cour, hors de laquelle il ne pouvait vivre en joie. [...] Pour se faire lire de ces seigneurs et de ces dames qu'entouraient toutes les élégances et que tous les plaisirs sollicitaient, il fallait être bref, pour ne pas ennuyer ; clair, pour ne pas fatiguer ; spirituel, pour divertir. Pour un public léger, égoïste, il ne fallait pas trop de sérieux ni de douleurs : railler et rire, c'était le mieux. Tout cela, Marot le fit à la perfection. Sa nature ne le poussait pas à sortir des sujets et du ton qui plaisaient à son public. Cette âme légère a fait sa poésie avec ses idées et ses impressions, légères comme elle. (Lanson, p. 185)

Un mécanisme essentiel du discours lansonien est ici mis en œuvre pour évaluer l'œuvre de Marot : le critère d'adéquation. Déjà étudié pour ce qui concerne la notion de *naturel* dans la présentation par Lanson des œuvres du XVI^e siècle (*cf chapitre II*), ce critère sert à rendre compte, selon l'historien de la littérature, du degré de correspondance qui s'établit entre une œuvre et son époque¹⁷ ; il permet également d'évaluer l'adéquation qui se dessine entre l'inspiration de l'auteur, le milieu dans lequel il évolue et le genre qu'il choisit. En ce qui concerne Marot, l'adéquation semble parfaite entre l'expression de son « âme légère », les attentes de son « public léger et égoïste » et les formes qu'il produit, ce qui amène Lanson à affirmer l'excellence du poète dans le genre de la poésie de Cour :

Tourner un compliment ou une épigramme, quémander ou remercier, causer ou conter, voilà sa sphère : et dans tout cela il n'a pas son pareil. Deux épîtres au Roi, une épître au Dauphin, une autre à Lyon Jamet, la ballade du *frère Lubin*, le rondeau à un créancier, nombre d'épigrammes, sont de biens petits, mais d'absolus chefs-d'œuvre. Cela est fait de rien. (Lanson, p. 186)

Contrairement aux auteurs chez qui ne se dévoile pas cette adéquation, ou chez qui à l'inverse se fait jour une inadéquation substantielle entre les lois du genre et l'inspiration de l'auteur,

¹⁵ Luc FRAISSE, « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson », *art. cit.*, p. 96.

¹⁶ Ainsi Ronsard, malgré les réserves qu'émet Lanson à son sujet, réalise selon l'historien de la littérature des « types parfaits » et des « modèles » qui serviront de base à la littérature des siècles suivants (*cf chapitre II, partie II.1*).

¹⁷ Voir tout particulièrement à ce sujet le chapitre II, partie I.4.

ou entre l'inspiration de l'auteur et ses capacités¹⁸, Marot apparaît donc dans le discours de Lanson comme un poète qui, au sein de « sa sphère », « n'a pas son pareil ». Pour autant, l'ambiguïté du discours ne cesse d'affleurer dans ces jugements : si Lanson affirme que quatre épîtres, une ballade, un rondeau et quelques épigrammes sont d'« absolus chefs-d'œuvre », cette qualification est en réalité fortement nuancée par la formule antéposée « de biens petits » (chefs-d'œuvre), dont la dimension oxymorique amène à s'interroger sur le sens même de l'évaluation. Plus encore, lorsqu'il conclut sa présentation du poète, Lanson affirme la valeur de son œuvre dans une formule pour le moins ambiguë :

Ce gentil poète a eu autant de gloire et d'influence que s'il eût été un grand poète.
(Lanson, p. 186)

« Gentil poète », « âme légère », qui ne porte « rien de profond en lui, rien d'intime » (p. 185), Marot est essentiellement, intrinsèquement, un « poète de Cour » pour Lanson : c'est pourquoi, alors même qu'une partie du discours lansonien affirme la valeur de son œuvre, un autre versant vient sans cesse nuancer ce jugement en soulignant que Marot n'est pas un « grand poète ». Selon les catégories déterminées par Lanson, Marot apparaît dès lors comme l'incarnation d'une catégorie d'auteurs spécifique à l'*Histoire de la littérature française* : le majeur mineur, c'est-à-dire un auteur produisant des réalisations parfaites dans un genre déterminé comme mineur selon la hiérarchie des genres avec laquelle Lanson renoue, bien qu'il s'en défende. Ainsi, Marot est présenté à la fois comme un auteur majeur, créant des « chefs-d'œuvre », et comme l'incarnation d'une poésie mineure, « légère », faite d'« idées et d'impressions légères », sans « sérieux ni douleur », construite pour plaire à un public mondain « léger ». S'il n'est pas un « grand poète », Marot n'est pas pour autant un auteur mineur (c'est-à-dire un auteur qui aurait une production médiocre dans un grand genre), et il trouve en ce sens une place dans l'histoire du siècle littéraire.

Or, cette place, déterminée au moyen des nuances de la hiérarchisation lansonienne, est également présentée par Lanson comme contingente, relative à la lecture que le XVII^e siècle fera de Ronsard :

Ce gentil poète a eu autant de gloire et d'influence que s'il eût été un grand poète.
C'est que Ronsard, en tombant, le découvrit : avec Malherbe, il ne resta que Marot pour représenter le XVI^e siècle, et servir de modèle. [...] Ainsi s'explique que l'influence de Marot ait dépassé, si j'ose dire, sa valeur. (Lanson, p. 186)

Rappelant ici l'anathème lancé par Malherbe sur l'œuvre ronsardienne, Lanson indique en réalité, au moyen de la formule conditionnelle et de la tournure de conséquence, que Marot a constitué durant les « deux siècles qui suivirent » (p. 186) un modèle pour les écrivains français. Outre le fait que cette formule, particulièrement ambiguë en raison du conditionnel,

¹⁸ Nous reprenons ici les catégories déterminées par Luc FRAISSE (*art. cit.*).

réactive la notion de précurseur, donc un certain degré de minoration de l'œuvre, elle révèle également que Marot n'a eu de « gloire » et d'« influence » qu'en proportion de celles attribuées à Ronsard. Il est donc possible de supposer que, à partir du moment où Ronsard retrouve sa place de « modèle » de la poésie du XVI^e siècle, la « valeur » de l'œuvre de Marot se trouve diminuée d'autant, et ravalée au rang de production majeure certes, mais dans un genre mineur¹⁹. C'est ce qu'indiquent ainsi les anthologies du début du XX^e siècle, lorsqu'elles soulignent que Marot est un « gentil » poète (Des Granges, p. 98), qui fait montre d'un élégant « badinage » (Marcou, p. 5), mais à qui manque « la grâce et la finesse, l'élévation [...], la gravité, l'ampleur, l'éclat poétique. [...] pour fonder l'école classique, d'autres qualités étaient nécessaires, plus hautes et plus fortes » (Pellissier, p. 92) ; c'est ce qui transparaît du mécanisme de sélection qui préside à la modélisation de l'œuvre de Marot dans les manuels de 1981 à 2011, et qui interdit au poète l'entrée dans le cercle central du canon.

Tandis que les paratextes qui présentent Marot soulignent, dans les manuels de 1981 à 2011, la dimension novatrice de son œuvre et sa place à la fois charnière et originelle dans le siècle, suivant en cela les perspectives du *Lagarde et Michard*, et par une partie des analyses menées par Lanson, la moindre représentation de cette œuvre dans le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle semble pouvoir s'expliquer par la résurgence d'une hiérarchisation déterminée dès l'*Histoire de la littérature française*. Présenté dans l'ouvrage de Lanson et les anthologies de la même époque comme un excellent poète de Cour, Marot n'accède jamais au rang d'auteur majeur de la période, alors même qu'il occupe le plus souvent un chapitre entier des anthologies, au même titre que les classiques maximaux. Son statut demeure tout au long du siècle ambigu, oscillant entre la représentation d'un auteur majeur dans un genre mineur et l'image du plus majeur des auteurs mineurs de la période. Ce faisant, le phénomène de concentration observé à partir de 1981 autour de la poésie de la Pléiade, et plus encore autour de l'œuvre ronsardienne, reconduit le mécanisme de distinction entre Marot et les poètes *maximalement* majeurs du siècle : l'« influence » de l'œuvre dans la construction de l'image scolaire du siècle ne dépasse dorénavant plus la « valeur » qui lui a été attribuée par un siècle de discours doxique alternant valorisation et minoration.

Suivant une perspective parallèle mais opposée à celle de Marot, il est un autre poète du XVI^e siècle dont le statut apparaît, au gré des variations du discours doxique, sujet à des modifications essentielles. Présenté par Lanson comme un continuateur direct de Ronsard et

¹⁹ Les anthologistes du début du siècle insistent ainsi particulièrement sur l'inscription de l'œuvre marotique dans des genres mineurs en rappelant que Marot « n'a pas été surpassé dans les genres où il a pleinement réussi, l'épigramme, le rondeau et l'épître badine » (Marcou, p. 5), ou encore que « jusque dans ses plaintes et ses réquisitoires, Marot reste Marot. Ce sont des impressions vives et rapides » (Des Granges, p. 98).

son *alter ego* protestant²⁰, comme un auteur satellite dans le *Lagarde et Michard*²¹, intégrant presque le cercle des auteurs maximaux à partir de 2000, d'Aubigné connaît, dans les manuels de 1981 à 2011, un destin scolaire ascendant qui rend compte des reconfigurations structurelles du canon.

2. À la lisière du centre, d'Aubigné et les mutations de l'espace canonique

À l'instar des quatre classiques maximaux et de Marot, d'Aubigné est cité dans la majorité des manuels considérés pour notre étude : présenté dans le chapitre II (« La littérature militante ») du livre IV (« Guerres civiles : conflits d'idées et de passions ») de l'*Histoire de la littérature française* de Lanson, le poète est ensuite sélectionné dans les quatre anthologies du début du XX^e siècle étudiées au chapitre III, ainsi que dans le *Lagarde et Michard*²². Au sein de ces manuels, d'Aubigné n'accède cependant au rang des écrivains auxquels un chapitre est nommément consacré, et il se trouve présenté dans le chapitre dédié à la « littérature engagée » ou « militante » par Lanson, Des Granges et Lagarde et Michard ; Marcou, Cahen et Lebaigue le classent quant à eux dans la partie de leur anthologie consacrée à la poésie du XVI^e siècle. La recension du nombre d'extraits proposés dans ces trois ouvrages scolaires (cf *tableau 7*) indique cependant que d'Aubigné semble appartenir au centre du corpus canonique, la représentativité de son œuvre s'approchant de celles des classiques maximaux²³. Chez Lagarde et Michard, son statut est plus clairement défini, puisque les anthologistes sélectionnent huit extraits de son œuvre dans leur manuel, ce qui le place loin derrière les classiques maximaux (trente-neuf extraits pour Ronsard, trente pour Montaigne, vingt-et-un pour Rabelais, vingt pour Du Bellay), mais également en retrait par rapport à Marot dont l'œuvre est représentée par quatorze extraits²⁴.

Placé derrière l'auteur de l'*Adolescence clémentine* dans les différents palmarès de la littérature du XVI^e siècle de Lanson au *Lagarde et Michard*, d'Aubigné voit sa place redéfinie dans le corpus canonique à mesure que se révèle le phénomène de réévaluation qui affecte la modélisation de l'œuvre de Marot à partir des années quatre-vingt. Ainsi, entre 1981 et 1999, d'Aubigné est présent dans douze des dix-sept manuels étudiés, soit une occurrence de plus de Marot, et entre 2000 et 2011 dans vingt des vingt-sept manuels, soit deux occurrences de

²⁰ Voir à ce propos le chapitre II, partie I.4.

²¹ Voir à ce propos le chapitre III, partie III.1.

²² Voir les tableaux 2, 3, 4, 5, 6 et 7 pour ces données, ainsi que pour celles énoncées à la suite.

²³ Le peu d'ouvrages considérés pour les anthologies du début du siècle ne permet pas réellement de tracer des lignes aussi claires entre les degrés de classicité des auteurs que pour la période 1981-2011 où l'analyse quantitative est bien plus étendue. Cependant, la récurrence de la sélection de certains auteurs dans les ouvrages considérés indique de grandes lignes de force affiniées par une étude plus précise pour les décennies suivantes.

²⁴ Voir *tableau 9*.

plus que Marot²⁵. Les palmarès des extraits sélectionnés par auteurs pour les décennies quatre-vingt à deux mille dix (*cf tableaux 23 et 28*) indiquent par ailleurs une revalorisation de l'auteur des *Tragiques* entre 1981 et 2000 : pour la première période, le poète se trouve en effet moins représenté que Marot (quatorze extraits contre dix-neuf), tandis qu'à partir de 2000 les deux poètes se voient affectés le même degré de classicité au regard de la sélection des extraits (vingt-trois extraits pour chacun). La trajectoire scolaire de d'Aubigné rend dès lors compte des mécanismes de recomposition qui affectent la périphérie directe du corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle à partir des années 1980, et met en lumière un phénomène de réévaluation qui tend à modifier l'image scolaire du siècle.

a. Modélisation et corpus scolaires de l'œuvre de d'Aubigné

De même que Montaigne avec les *Essais*, d'Aubigné est essentiellement représenté dans les manuels à travers la sélection de textes tirés de son œuvre principale, les *Tragiques*. Bien que deux extraits du *Printemps, ou l'hécatombe à Diane* viennent compléter l'image de l'œuvre dessinée dans les manuels entre 2000 et 2011, la partie maximale classiciée de sa production se trouve dans les livres I, VII, V et VI des *Tragiques*, ainsi que l'indiquent les relevés suivants :

| Titre du livre | Nombre d'extraits sélectionnés dans les manuels – 1981-1999 | Nombre d'extraits sélectionnés dans les manuels – 2000-2011 |
|-------------------------------------|--|--|
| <i>Tragiques</i> , I « Misères » | 6 | 9 |
| <i>Tragiques</i> , VII « Jugement » | 4 | 6 |
| <i>Tragiques</i> , V « Les Fers » | 3 | 4 |
| <i>Tragiques</i> , VI « Vengeance » | 1 | 1 |
| <i>Tragiques</i> , II « Princes » | 0 | 1 |
| <i>Le Printemps</i> | 0 | 2 |
| Totaux | 14 | 23 |

Tableau 60. Nombre d'extraits de l'œuvre de d'Aubigné sélectionnés dans les manuels – 1981-2011

Tandis que le livre I, « Misères », domine le modèle scolaire de l'œuvre de 1981 à 1999, avec six sélections sur quatorze extraits au total, soit un tiers de plus que le livre VII (quatre extraits) et deux fois plus que le livre V (trois extraits), son hégémonie dans le corpus scolaire de l'œuvre de d'Aubigné diminue sensiblement à partir de 2000 avec neuf extraits sur les vingt-trois sélectionnés au total. Le livre VII, « Jugement », se trouve quant à lui deux fois plus représenté que lors de la décennie précédente entre 2000 et 2011 avec six extraits sélectionnés ; les taux de représentativité des livres V et VI demeurent équivalents entre les deux périodes, et l'entrée du livre II dans le corpus scolaire ne modifie guère la structure canonique puisque ce livre n'est représenté que par un seul extrait. La comparaison avec les

²⁵ Voir tableaux 17 et 18.

sélections opérées dans le *Lagarde et Michard* révèle des variations dans le degré de classicité accordé à chacun des livres, le palmarès s'avérant légèrement différent pour l'anthologie du milieu du XX^e siècle :

| Titre du livre | Nombre d'extraits sélectionnés |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| <i>Tragiques</i> , VII « Jugement » | 3 |
| <i>Tragiques</i> , I « Misères » | 2 |
| <i>Tragiques</i> , II « Princes » | 2 |
| <i>Tragiques</i> , VI « Vengeance » | 1 |
| Totaux | 8 |

Tableau 61. Extraits de l'œuvre de d'Aubigné sélectionnés dans le Lagarde et Michard

Lagarde et Michard privilégient en effet le livre VII des *Tragiques*, et placent à égalité les livres I et II, alors que dans les manuels de 1981 à 2011 le livre II est soit absent du modèle scolaire, soit sous-représenté (une seule sélection entre 2000 et 2011), tandis que le livre I tient largement le haut du classement. Pour autant, si les mécanismes de hiérarchisation du corpus canonique de l'œuvre de d'Aubigné diffèrent entre l'anthologie du milieu du XX^e siècle et les manuels du tournant du XXI^e siècle, le processus de sélection demeure le même, puisque seuls trois à quatre livres sur les sept viennent constituer l'image scolaire de l'œuvre. Tandis que Lagarde et Michard organisaient cette image autour des livres VII, I, II et VI des *Tragiques*, les manuels remplacent à partir de 1981 le livre II par le livre V, et tendent à partir de 2000 à construire une représentation de l'œuvre structurée par les livres I, VII et V. En somme, au regard de ces différents mécanismes de sélection, le modèle scolaire de l'œuvre de d'Aubigné apparaît en réalité concentré autour de deux des sept livres constituant les *Tragiques*, les livres I et VII, et ce depuis le *Lagarde et Michard*.

L'étude de la sélection des extraits affine et confirme la présence de ce mécanisme de concentration, le palmarès des morceaux choisis révélant la prégnance des livres I et VII dans le corpus canonique de l'œuvre :

| Titre du poème | Total des occurrences dans les manuels – 1981-1999 |
|--|--|
| Livre I, « Je veux peindre la France... » | 4 |
| Livre VII, « Mais quoi ! c'est trop chanté... » | 3 |
| Livre I, « L'homme est en proie à l'homme » | 1 |
| Livre I, « Jadis nos rois anciens ... » | 1 |
| Livre VII, « Mais n'espérez-vous point ... » | 1 |
| Livre V, « Ici prend son tableau ... » | 1 |
| Livre V, « Voici venir le jour ... » | 1 |
| Livre V, « Il n'éblouit de Dieu la clarté singulière ... » | 1 |
| Livre VI, « Ainsi Abel offrait... » | 1 |
| Total des extraits | 14 |

Tableau 62. Extraits des *Tragiques* sélectionnés dans les manuels – 1981-1999

Sur les quatorze extraits sélectionnés au total dans les dix-sept manuels, la moitié est constituée de deux extraits, l'un tiré du livre I et sélectionné quatre fois (« Je veux peindre la France une mère affligée »), l'autre issu du livre VII et sélectionné trois fois (« Mais quoi ! c'est trop chanté, il faut tourner les yeux ») ; tous les autres extraits présentés dans les manuels ne sont sélectionnés qu'une seule fois, ce qui souligne que seuls les deux extraits occupant la moitié du corpus accèdent en réalité à une diffusion scolaire. Pour la période suivante, l'élargissement du corpus, qui passe de quatorze à vingt-trois extraits, a pour conséquence l'apparition de nouveaux textes dans le palmarès :

| Titre du poème | Total des occurrences dans les manuels – 2000-2011 |
|---|--|
| Livre I, « Je veux peindre la France... » | 6 |
| Livre VII, « Mais quoi ! c'est trop chanté... » | 3 |
| Livre VII, « Qui se cache, qui fuit... » | 2 |
| Livre V, « Or cependant qu'ainsi par la ville... » | 2 |
| « Le Printemps » : « Au tribunal d'Amour... » | 2 |
| Livre I, « L'homme est en proie à l'homme » | 1 |
| Livre I, « Cette femme éplorée... » | 1 |
| Livre I, « C'était un beau miroir... » | 1 |
| Livre VII, « Or voici les lions... » | 1 |
| Livre V, « Guerre sans ennemi... » | 1 |
| Livre II, « Cependant, au milieu des massacres... » | 1 |
| Livre VI, « Ainsi Abel offrait... » | 1 |
| Livre V, « On voit au bout d'un rang... » | 1 |
| Total des extraits | 23 |

Tableau 63. Extraits des Tragiques sélectionnés dans les manuels – 2000-2011

Malgré cette augmentation du nombre d'extraits, les deux extraits « Je veux peindre la France ... » et « Mais quoi ! c'est trop chanté ... » demeurent en tête du classement avec neuf sélections au total sur les vingt-trois extraits ; l'écart se creuse cependant entre ces deux textes, puisque l'extrait du livre I apparaît désormais deux fois plus représenté que celui du livre VII, alors que seule une occurrence les séparait à la période précédente. Par ailleurs, un extrait du livre V (« Or cependant qu'ainsi par la ville... ») se trouve désormais à égalité, avec deux occurrences, avec un texte tiré du livre VII (« Qui se cache, qui fuit... ») ; l'extrait du « Printemps », dernier sonnet de l'*Hécatombe à Diane*, « Au tribunal d'amour », est lui aussi au même rang que ces deux derniers extraits. Sans entrer dans les détails des sélections par manuels, il faut cependant remarquer que les extraits ne bénéficiant que de deux occurrences dans le corpus canonique ne peuvent pas être considérés comme représentatifs d'une tendance dans la modélisation de l'œuvre, puisqu'il est possible que ces deux sélections proviennent en réalité de deux éditions successives d'un même manuel, dont la réédition ne modifie pas substantiellement les choix de textes. Quant aux huit autres extraits sélectionnés, ils ne sont représentés qu'une seule fois dans les manuels, et à ce titre appartiennent à la toute marge du corpus canonique de l'œuvre de d'Aubigné. La sélection des extraits dans les manuels met

donc à nouveau en lumière le phénomène de concentration autour de deux textes qui occupent le haut du classement et accèdent ainsi à une réelle diffusion scolaire : représentant chacun l'un des livres les plus classicisés des *Tragiques*, le livre I et le livre VII, les deux extraits les plus classiques emblématisent alors à eux seuls l'œuvre tout entière et en incarnent les traits les plus fortement modélisés, la dénonciation de l'horreur des guerres civiles d'une part, l'ampleur épique, tragique et eschatologique de l'œuvre d'autre part. C'est alors à travers ces deux perspectives que se dessine dans les manuels la figure d'auteur de d'Aubigné.

b. Figure d'auteur (1) : D'Aubigné, ou l'engagement de la foi

Contrairement aux auteurs qui ont intéressé notre étude jusqu'ici, l'image scolaire de d'Aubigné apparaît moins sédimentée par le feuilletage des éléments doxiques repris de manuels en manuels, puisqu'il n'appartient pas à la catégorie des auteurs du XVI^e siècle bénéficiant d'un chapitre à son nom dans les anthologies, de Lanson au *Lagarde et Michard*. Il existe bien, pourtant, une *doxa* qui circule dans les manuels à propos du poète et de son œuvre, constituée d'une série d'éléments biographiques et de différents jugements sur l'œuvre, qui viennent dès lors figurer l'image scolaire de l'auteur. Néanmoins, si l'on rapporte cette image à celle des classiques maximaux ou de Marot, il apparaît que la figure scolaire de d'Aubigné n'est pas construite de manière extensive tout au long du siècle, les notices de présentation se limitant à une page chez Lanson et à deux pages dans le *Lagarde et Michard*. Il convient dès lors d'envisager les éléments doxiques présents dans les manuels de 1981 à 2011 en lien avec le récit épibiographique construit d'une part par Lanson, d'autre part par Lagarde et Michard, afin que ces deux anthologies servent de points de repère pour l'étude diachronique de la modélisation scolaire de la figure du poète, et permettent d'évaluer les mutations de cette figure.

Au même titre que Ronsard, Du Bartas, L'Hospital, Du Vair et la Satire Ménippée²⁶, d'Aubigné est considéré par Lanson comme représentatif d'une littérature « militante », selon le titre du chapitre où il apparaît dans l'*Histoire de la littérature française*. Lorsqu'il présente les formes littéraires qui fleurissent durant la période des guerres civiles, Lanson fait de d'Aubigné le continuateur et en quelque sorte l'alter ego protestant de Ronsard, en affirmant que le poète est un « disciple de Ronsard » qui met « au service de ses irréconciliables haines une science des vers formée par les exemples de La Pléiade » (p. 232). De même que les *Discours* ronsardiens sont considérés par Lanson comme l'une des plus parfaites réalisations du poète, en raison de l'adéquation qui s'y dévoilerait entre l'inspiration, la forme et le

²⁶ Nous rappelons ici que chez Lanson et ses contemporains, la Satire Ménippée est alternativement désignée comme une œuvre ou comme un auteur, notamment dans le chapitre sur la littérature « militante ».

moment historique²⁷, *Les Tragiques* sont à considérer comme un « chef-d'œuvre de la satire lyrique né des guerres civiles » (p. 232). Cette vision de l'œuvre est reprise et détaillée par Lagarde et Michard, qui indiquent bien plus que Lanson le caractère mélangé, inouï, de ce long poème narrant les persécutions subies par les protestants :

Les *Tragiques*, ce long poème en VII livres, présente un double aspect : c'est un terrible cri de haine et de malédiction contre les catholiques et un hymne à la gloire des protestants persécutés et de leur dieu. La rancœur du poète se traduit par la verve satirique, par l'injure et l'anathème. (p. 175)

Nourrie par l'expérience du poète et sa « rancœur », l'œuvre est caractérisée par sa dimension satirique, qui traduit la « haine » et la « malédiction » éprouvées par l'auteur à l'encontre des catholiques, et dont la violence est mise en exergue par le lyrisme de l'« hymne » dédié à la cause protestante. Le choix des formules « satire lyrique » et « verve satirique » pour définir les *Tragiques* chez Lanson et Lagarde et Michard indique dès lors à la fois le registre profondément polémique de l'œuvre et l'implication de l'auteur dans son texte.

C'est ce dernier aspect que reprennent principalement les discours de présentation des manuels de 1981 à 2011, en indiquant que le poète est « une des figures de l'engagement politique et religieux » (Florence Randanne, 2011, p. 298), que son œuvre « manifeste son engagement aux côtés des réformés » (Jean-Marie Bigeard, 2005, p. 367), ou encore que « les dix mille vers des *Tragiques* résonnent du bruit et de la fureur des guerres de Religion » (Christophe Desaintghislain, 1998, p. 78). La récurrence des différentes formes du terme *engagement* (substantive, verbale, adjectivale) dans les notices de présentation souligne en outre la correspondance ou, en termes lansonniens, l'adéquation entre l'auteur, son œuvre et son sujet, au point que les *Tragiques* sont explicitement présentés comme l'équivalent littéraire des armes maniées par d'Aubigné sur le champ de bataille :

Les Tragiques est une œuvre de combat dans laquelle d'Aubigné dépeint les malheurs de la France, en dénonce les responsables, puis évoque les souffrances des protestants avant d'annoncer la vengeance de Dieu et le Jugement dernier. (Daniel Stissi, 2000, p. 324)

D'Aubigné s'engagea aux côtés du parti protestant dans la guerre civile et religieuse qui ensanglanta la France à partir de 1563. L'ample poème des *Tragiques* témoigne ainsi des souffrances et des luttes dans lesquelles fut pris son auteur. (Maryse Avierinos, 2001, p. 495)

Dans *Les Tragiques*, le poète s'engage de toutes ses forces pour servir la cause des protestants. Il se déchaîne contre les princes et les juges catholiques qui ont plongé le royaume dans la misère. Il rappelle le martyre des protestants et évoque les batailles où il a combattu. (Christophe Desaintghislain, 2007, p. 289)

²⁷ Voir sur ce point le chapitre II, partie I.4.

Les Tragiques sont une œuvre violente et engagée, qui dénonce les horreurs des guerres de Religion, mais du côté protestant. (Hélène Sabbah, 2007, p. 249)

Bien que présentés comme une « œuvre de combat » ou une « œuvre violente et engagée », les *Tragiques* ne sont cependant pas réduits dans les manuels à un texte engagé ou un document historique rapportant la violence des guerres de religion. Reprenant les jugements émis par Lagarde et Michard, qui considéraient les *Tragiques* « dignes parfois de rivaliser avec la *Divine Comédie* de Dante ou le *Paradis Perdu* de Milton » (p. 175), le discours doxique appuie l'idée selon laquelle l'œuvre serait à lire comme une épopée au moins autant qu'un témoignage ou un pamphlet. En outre, les notices soulignent le caractère mêlé du poème, qui alterne registre satirique et épique en usant aussi bien d'allégories que de visions nourries de réminiscences bibliques :

Après la longue description des malheurs de la guerre, du martyr des huguenots et la violente dénonciation des princes catholiques, d'Aubigné présente la cause protestante sous un jour nouveau. Il superpose réalité historique et récits de la Bible : la violence des catholiques est l'écho amplifié de l'injustifiable meurtre d'Abel par son frère Caïn, premier criminel de l'humanité. (Christophe Desaintghislain, 1998, p. 79)

Dans le second livre, intitulé « Princes », c'est une veine violemment satirique qui domine, ici contre les courtisans flatteurs. (Maryse Avierinos, 2001, p. 495)

Les *Tragiques* d'Aubigné se présentent sous la forme d'une fresque immense [...]. Dans le premier livre de son œuvre, « Misères », il décrit ainsi, sous la forme d'une puissante allégorie, le pathétique spectacle d'une France déchirée par la guerre civile. (Dominique Rincé, 2007, p. 386)

[...] ces guerres sont lues comme l'affrontement entre le Bien et le Mal qui se développe à travers toute l'histoire de l'humanité. C'est dans sa foi nourrie de la lecture de la Bible, dans la souffrance des siens, dans son indignation, que le poète puise son énergie qui donne à la satire sa dimension profondément épique. (Christophe Desaintghislain, 2007, p. 289)

Satirique, épique, l'œuvre est également définie par la dimension prophétique qui la traverse, notamment dans le septième et dernier livre où d'Aubigné, reprenant le motif de l'apocalypse, prédit le châtement des catholiques lors du jugement dernier :

Après avoir peint les horreurs de la guerre civile, les turpitudes des princes catholiques, les souffrances des protestants, d'Aubigné s'inspire du chant biblique pour donner à sa vision un souffle prophétique. Dans le septième et dernier livre des *Tragiques*, « Jugement », il retrouve le texte de l'Apocalypse et le thème de la résurrection pour peindre l'élection des justes et le châtement des bourreaux. (Maryse Avierinos, 2001, p. 495)

Les Tragiques, poème de dix mille vers, décrit avec la force d'une vision les persécutions dont les protestants ont été victimes. Tout au long de cette œuvre d'Aubigné fait voir au lecteur la fureur des massacres et fait entendre les appels à la vengeance divine. [...] Dès lors, le poète devient un nouveau prophète chargé d'annoncer la vengeance divine. Sa parole inspirée emporte l'imagination du lecteur par la force de ses images. (Christophe Desaintghislain, 2007, p. 289)

À travers ces présentations, l'œuvre de d'Aubigné apparaît dès lors dans le discours scolaire comme une « épopée morale et mystique » (Lagarde et Michard, p. 175), un véritable « chef-d'œuvre » où cohabitent « toutes les modulations possibles : tour à tour railleuse, tragique, épique, mystique, la poésie y déploie avec une véhémence inoubliable [une] parole qui emporte vers la vérité » (Christophe Desaintghislain, 2011, p. 167). *Les Tragiques* servent alors, dans le canon de la littérature du XVI^e siècle, à représenter ce que Lanson désignait comme une littérature militante et qui devient, dans les manuels de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, une littérature engagée et profondément marquée par la singularité de leur auteur. Plus encore, l'immense poème de d'Aubigné incarne, en l'absence d'une réelle représentativité des *Discours* de Ronsard dans le corpus canonique (*cf* chapitre V), l'image scolaire des guerres civiles qui ensanglantent les dernières décennies du siècle : ce mécanisme de valorisation est ici remarquable, car il indique que la représentation canonique de ces troubles religieux s'est transformée pour accorder plus de place à la littérature des vaincus qu'à celle des tenants de l'ordre monarchique catholique, incarné exemplairement par Ronsard. Il semble dès lors que l'inflation de la place de d'Aubigné dans le corpus de la littérature du XVI^e siècle, ainsi que son poids dans la périphérie directe, traduisent une mutation structurelle de l'image scolaire du siècle qui reconfigure les représentations de la fin du siècle en valorisant la figure d'un poète témoin et porte-voix du « martyr » protestant²⁸. Cette réévaluation ressortit sans doute en grande partie aux évolutions des programmes qui rendent plus facilement intégrables dans les objets d'étude les œuvres poétiques permettant d'illustrer les « fonctions du poète dans le monde », notamment à travers la notion de l'engagement (politique, idéologique, religieux) à travers la poésie. L'aspect polémique de l'œuvre, couplé à sa dimension épique et son souffle prophétique, la prédisposent ainsi particulièrement à une utilisation scolaire, d'autant plus que la transécularité des objets d'étude permet une mise en relation avec d'autres formes poétiques traduisant elles aussi l'inscription de leurs auteurs dans les conflits de leur époque²⁹. En somme, la trajectoire

²⁸ Nous montrerons dans le chapitre VIII que la valorisation de la poésie de d'Aubigné a également à voir, dans une certaine mesure, avec la promotion d'une image du poète en rébellion contre un ordre injuste.

²⁹ À partir de 2000, nombre de manuels proposent ainsi des séquences organisées autour de la notion de « poésie engagée » ou « d'engagement poétique », au sein desquelles sont présentés des textes issus de siècles différents mais ayant en commun, le plus souvent, l'expression d'une révolte contre une réalité injuste, meurtrière,

scolaire de d'Aubigné apparaît comme l'exact inverse de celle de Marot, qui subit lui les conséquences négatives de l'introduction dans les programmes d'objets d'étude transéculaires au sein desquels sa production trouve difficilement une place. Par ailleurs, en orientant la lecture de l'œuvre dans la perspective de l'engagement poétique, le discours scolaire construit également une figure de l'auteur qui révèle l'évolution des critères de jugement depuis Lanson jusqu'à nos jours.

c. Figure d'auteur (2) : D'Aubigné, poète romantique et baroque

Présentant les *Tragiques* comme une « œuvre de combat », le discours scolaire tend à établir une identité entre l'activité poétique et l'activité militaire du poète, ce qui réactive la représentation proposée par Lanson de d'Aubigné comme poète-soldat, rédigeant son œuvre « dans le feu des combats, sous l'impression actuelle des vengeances réciproques [...] “la botte en jambe”, à cheval, ou dans les tranchées » (p. 232). Pour autant, le rapprochement entre les deux dimensions de l'engagement de l'auteur n'amène pas, comme chez Lanson, à un syncrétisme de la figure. Dans les manuels de 1981 à 2011, le discours scolaire se saisit en effet de la représentation héritée des analyses lansonniennes, mais pour mieux en distinguer deux facettes : d'une part, d'Aubigné est présenté comme un soldat, d'autre part comme un poète. Ainsi, les notices de présentations indiquent régulièrement que l'engagement de d'Aubigné n'est pas simplement littéraire, mais aussi militaire, et que l'inspiration des *Tragiques* naît directement de son expérience de soldat :

Ami d'Henri de Navarre, [d'Aubigné] mène la vie d'un aventurier et d'un soldat. Sa bravoure lui vaut une grave blessure. C'est alors qu'il commence la rédaction d'un grand poème, *Les Tragiques*, publié près de quarante ans plus tard. (Bernard Valette, 1989, p. 55)

Après avoir commencé très tôt de brillantes études humanistes, après avoir combattu dès seize ans dans les armées protestantes, d'Aubigné, continuant sa vie aventureuse, profite du repos que lui impose une blessure pour dicter à 25 ans, en 1577, le début de ses *Tragiques*. (Jacques Parpais, 1991, p. 111)

Après la mort de son père au siège d'Orléans, [d'Aubigné] s'engage dans l'armée des huguenots et devient le compagnon d'Henri de Navarre. [...] Mais, à vingt ans, blessé, il entrevoit le sens de sa mission et de son œuvre : il sera le témoin du martyr protestant. De nouveau blessé, il rédige les premiers vers des *Tragiques*. (Christophe Desaintghislain, 1998, p. 78)

La reprise du biographème de la blessure va de pair, dans le discours doxique, avec la diffusion d'un autre élément autobiographique présenté comme origine même de

insupportable. En ce sens, d'Aubigné peut tout à fait intégrer le cercle des auteurs « révoltés » et être présenté dans une séquence qui mettrait en regard des textes de Hugo, Éluard ou Aragon, pour ne citer qu'eux.

l'engagement du poète : la scène traumatique et originelle de la foi jurée devant les martyrs de la cause protestante.

D'Aubigné est élevé par son père dans les principes de la religion réformée. [...] À neuf ans, devant des corps de huguenots suppliciés, il jure de défendre la cause protestante. (Christophe Desaintghislain, 1998, p. 78)

Adhérant aux idées du réformateur Calvin, d'Aubigné reste marqué à vie par le spectacle des guerres de religion, le jour où son père lui fit jurer fidélité au protestantisme devant les corps décapités de ses pairs. (Jean-Marie Bigeard, 2005, p. 367)

La combinaison de ces deux éléments, constitutifs d'un récit épibiographique qui se donne comme véridique, conduit dès lors au déploiement d'une figure d'auteur qui tend, malgré une présentation qui souligne le caractère épique du poème, à orienter la lecture de l'œuvre vers la dimension testimoniale, voire autobiographique. Confronté enfant à l'horreur et la cruauté de la guerre, blessé au combat une fois adulte, d'Aubigné apparaît dès lors comme l'incarnation d'un poète qui se fait porte-voix des faibles et des opprimés, et dont la production poétique s'ancre dans l'expression de sentiments sincères et authentiques. Tout comme pour Ronsard ou Du Bellay, l'image du poète que construit le discours doxique s'appuie dès lors sur des représentations épibiographiques qui tendent à faire de l'œuvre le miroir de l'existence : paré ici des atours de l'*engagement*, c'est bien de nouveau le critère de sincérité qui fonde la valeur attribuée aux *Tragiques* dans le discours doxique. Qualifiée de « long cri de révolte et pitié » (Jean-Marie Bigeard, 2004, p. 254), l'œuvre est présentée comme la réalisation d'un poète dont la voix se fait l'écho des douleurs qu'il subit et dont il est le témoin : en ce sens, le discours doxique réactive, au gré des notices de présentation, une vision romantique du poète-héraut et prophète, proche dans cette perspective de la figure canonique de Hugo³⁰. C'est d'ailleurs Hugo, figure maximale classique au sein du corpus canonique de la littérature française, qui est convoqué par Lagarde et Michard comme point de comparaison pour présenter la singularité de l'œuvre, dont les anthologistes assurent qu'elle préfigure déjà le romantisme dans sa capacité à dépasser le témoignage pour hausser le récit au rang de mythe :

Grâce à l'inspiration biblique, d'Aubigné a su conférer aux événements contemporains la valeur de mythes éternels. [...] Il y a dans cette œuvre une puissance verbale rare et un don du rythme déjà romantique dans ses audaces : Hugo doit beaucoup à d'Aubigné. (Lagarde et Michard, p. 175)³¹

³⁰ Nous aborderons plus en détail dans le chapitre VIII de notre étude l'importance de la figure du poète-héraut dans les représentations générales de la littérature du XVI^e siècle.

³¹ Plus loin, présentant un extrait du livre VI (« Ainsi Abel offrait en pure conscience ... en le tuant »), Lagarde et Michard proposent la même mise en parallèle : « D'Aubigné suit ici le texte de la Genèse mais il l'amplifie et le transfigure par la création d'un véritable mythe. On comparera avec le poème de Hugo, "La conscience" » (p. 183).

L'idée selon laquelle Hugo « doit beaucoup à d'Aubigné » rappelle, dans la présentation du poète, un mécanisme déjà analysé dans la construction de la modélisation de la figure de Du Bellay dans le *Lagarde et Michard* et qui tend à faire des poètes du XVI^e siècle des précurseurs des romantiques, selon une perspective qui intègre au discours doxique la redécouverte de ces auteurs par les poètes romantiques eux-mêmes au XIX^e siècle³². Cette vision de la poésie du XVI^e siècle, marquée par la relecture romantique, se trouve largement reprise dans les manuels et rend compte des phénomènes généraux de réévaluation de la production poétique du siècle auxquels n'échappe pas l'œuvre de d'Aubigné. Ainsi, tandis que Lanson offrait aux *Tragiques* une place essentiellement mineure dans le corpus canonique du siècle, en nuancant fortement la qualification de « chef-d'œuvre de la satire lyrique » (p. 232) en affirmant que les sept livres du poème sont en réalité des « chefs-d'œuvre grognons et surannés » (p. 260) parus bien trop tard après les événements dont ils rendent compte³³, dès Lagarde et Michard cette évaluation apparaît invalidée. En effet, là où Lanson voyait dans d'Aubigné l'incarnation de « tout le XVI^e siècle individualiste, anarchique et lyrique » (p. 260) que ne peut accueillir le XVII^e siècle classique³⁴, Lagarde et Michard nuancent cette vision en soulignant ce qui, dans les *Tragiques*, vaut qu'on sorte l'œuvre de l'oubli où l'âge classique l'avait ensevelie :

Parue sous Louis XIII, au moment du triomphe de Malherbe, l'œuvre n'eut aucun succès : sa violence partisane et ses hardiesses littéraires paraissaient d'un autre âge. Elle ne fut pas goûtée avant Sainte-Beuve et le romantisme. Rien de moins classique en effet que cette poésie : des longueurs, des répétitions, des outrances, un réalisme, une rhétorique lassante ; le lecteur est rassasié d'horreurs. Mais aussi des traits fulgurants, des fresques puissantes, des visions apocalyptiques ; une poésie sans exemples, qui embrasse l'homme, la nature et Dieu, les mystères du monde et de l'au-delà ; une puissance verbale rare et un don du rythme déjà romantique dans ses audaces : Hugo doit beaucoup à d'Aubigné. Bref, un art original au service d'un tempérament puissant et d'une foi brûlante. Les défauts mêmes ne sont pas en général, comme nous pourrions le croire, des négligences, mais des recherches d'effet aujourd'hui vieilles : face au goût classique, d'Aubigné est le représentant le plus typique de notre littérature de goût baroque. (p. 176)

Sans nier que l'œuvre n'obéit en rien aux règles de l'âge classique, et que ce fait explique sans doute sa position relativement mineure dans le corpus canonique du siècle (et plus

³² Voir à ce propos notre chapitre III, partie III.4. Pour aller plus loin sur cette question de la redécouverte des poètes du XVI^e siècle par les romantiques, nous renvoyons à l'ouvrage de Claude FAISANT, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.

³³ « Les protestants, il faut bien le dire, s'effacent de la littérature dès qu'ils désarment ; ils se perdent dans la masse catholique, tandis que leur d'Aubigné en qui revit tout le XVI^e siècle individualiste, anarchique et lyrique, lâche, retiré en son coin, ses chefs-d'œuvre grognons et surannés » (Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. 260).

³⁴ Voir sur ce point notre chapitre II, partie I.4.

généralement de la littérature française) les anthologistes opèrent une inversion des jugements hérités de la tradition de l'histoire littéraire lansonienne en remplaçant la vision classico-centrée par le repère romantique ; en outre, ils introduisent dans le discours doxique une catégorie esthétique que ne mobilise évidemment pas Lanson, le baroque, et qui sert à rendre compte de la singularité de l'œuvre³⁵.

C'est cette catégorie qui, reprise dans les manuels de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, dessine dès lors une ultime facette de l'image scolaire de l'œuvre et de l'auteur, présenté comme le précurseur d'un nouveau moment littéraire, distinct de l'humanisme d'une part et du classicisme d'autre part :

La force de l'engagement personnel au service de la cause protestante, l'ampleur visionnaire de l'imaginaire et du style, incarnent et dépassent dans *Les Tragiques* une première forme du baroque où les premières années du XVII^e siècle, tournées vers la paix religieuses, ne se reconnaîtront pas. (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 159)

Par le foisonnement des images qui défilent au fil des tableaux et par le thème diversement décliné de l'instabilité, sa poésie militante et visionnaire relève du Baroque. Elle n'eut guère de succès à un siècle qui commençait à goûter la poésie plus sereine et plus classique d'un Malherbe, mais sa puissance fut reconnue plus tard par les Romantiques, dont Victor Hugo. (Jean-Marie Bigeard, 2005, p. 187)

Agrippa d'Aubigné répond [au déchirement des guerres civiles] par une poésie imprégnée d'un style baroque exubérant que Malherbe, au début du XVII^e siècle, cherchera à canaliser après l'avoir, lui aussi, pratiqué un moment. (Dominique Rincé, 2011, p. 210)

Traçant le lien entre la qualification de baroque et la perspective romantique réactivée dans le discours doxique, les notices s'inscrivent dans le sillage du jugement porté sur l'œuvre dans le *Lagarde et Michard*, et valorisent ainsi la figure de ce poète incarnant un dernier moment, un dernier âge du XVI^e siècle. À l'inverse de l'optimisme enthousiaste de Rabelais ou de la légèreté badine de Marot, d'Aubigné figure dans le discours scolaire l'abandon de la perspective humaniste, les *Tragiques* exprimant une « réflexion sur l'homme, être, selon [d'Aubigné], plein de mensonge et de violence » (Jean-Marie Bigeard, 2007, p. 329). Faisant ressentir l'« ombre portée sur la poésie » (Christophe Desaintghislain, 1998, p. 81) par les guerres, d'Aubigné représente ainsi de manière exemplaire dans le corpus de la littérature du XVI^e siècle un auteur « fin de siècle », dont l'étude peut servir de pendant à celle des auteurs

³⁵ On peut remarquer, dans l'extrait choisi, que Lagarde et Michard soulignent l'écart historique qui sépare les « recherches d'effet aujourd'hui vieilles » et la réception du lecteur contemporain : pour autant, cet écart ne sert pas à condamner les « défauts » du texte mais à les resituer dans un contexte historique qui permet de rendre compte de la spécificité de l'œuvre. En ce sens, les critères de jugement ici mis en œuvre s'avèrent correspondre plus exactement à la réalité de la production de l'œuvre que ceux rencontrés le plus souvent dans notre étude.

maximaux et nuance en partie les représentations d'un « beau XVI^e siècle »³⁶ transmises à travers les discours doxiques construisant l'image maximale du canon.

Par ailleurs, la catégorisation de son œuvre comme appartenant au mouvement baroque, sans que ceci nuise à la légitimité de son inscription dans le corpus canonique, indique l'évolution de la perspective générale de l'enseignement de la littérature, qui se détache de la périodisation séculaire héritée de l'histoire littéraire pour embrasser une conception pensée par catégories esthétiques. Cette mutation didactique, qui constitue un facteur exogène dans les mécanismes de hiérarchisation du canon, a cependant un effet direct sur la structure du corpus puisqu'elle permet, dans le cas de d'Aubigné, de relégitimer la place d'un auteur incarnant les premiers temps d'un mouvement littéraire qui clôt le siècle en figurant l'antithèse du classicisme, ce qui dans la tradition de l'histoire littéraire héritée de Lanson rendait l'œuvre nécessairement mineure.

Tandis que Marot subit les effets conjoints des modifications structurelles qui affectent les programmes et de la permanence d'un discours doxique séculaire portant en germes les termes de sa dévaluation, d'Aubigné à l'inverse bénéficie de la réorganisation de l'enseignement de la littérature par objets d'étude remettant en partie en cause la périodisation séculaire. Insérée dans des séquences transséculaires sur les fonctions du poète, présentée comme l'une des premières formes du baroque qui n'est plus mis au ban de l'histoire littéraire comme simple antithèse du classicisme, l'œuvre de d'Aubigné trouve une place de choix dans le corpus de la littérature du XVI^e siècle que transmettent les manuels de 1981 à 2011. Parallèlement à l'inflation quantitative du nombre d'extraits proposés aux élèves, et malgré la concentration du corpus classique des *Tragiques* autour de deux extraits (*cf supra*), le discours scolaire se saisit des représentations héritées du *Lagarde et Michard* pour construire la figure d'un poète engagé, présenté à travers la réactivation d'une imagerie romantique comme héraut et prophète de la cause protestante. Si Marot ne représente plus, dans les manuels de l'époque contemporaine, l'ouverture du siècle et le lien entre la Renaissance et le Moyen-Âge, comme c'était le cas dans la tradition de l'histoire littéraire, d'Aubigné quant à lui incarne dorénavant essentiellement la fin du siècle, dont l'image est concentrée autour de l'horreur des guerres de religion, figurée par le passage d'une esthétique humaniste lumineuse et optimisme à une vision du monde baroque, sombre et angoissée.

Les trajectoires parallèles et opposées des deux poètes révèlent dès lors les mutations de l'image canonique du siècle dans le premier des cercles périphériques qui encadrent le centre maximal du canon, la légèreté de la poésie de Marot se trouvant supplantée par le « cri

³⁶ Selon le titre donné par Bernard QUILLIET à son ouvrage *La France du beau XVI^e siècle (1490-1560)* (Paris, Fayard, 1998, 683 p.). Nous reviendrons sur cette vision « lumineuse » du siècle dans la partie III de notre travail.

de révolte et de pitié » poussé par d'Aubigné. Surgissant dans le discours doxique, les mentions complémentaires des guerres de religion et de l'esthétique baroque viennent offrir un contre-point à l'image foncièrement positive du siècle dessinée à travers les (re)présentations des auteurs maximaux. Dès lors, s'il se révèle dans la périphérie directe, cet effet de rééquilibrage est-il perceptible dans les cercles inférieurs de la périphérie ? S'agit-il d'une modification structurelle essentielle de la représentation canonique du XVI^e siècle transmise par les manuels ? Faut-il considérer qu'il s'agit d'une nuance apportée uniquement dans les zones les plus excentrées du canon et qui n'affecte qu'à l'extrême marge l'image canonique ? Des auteurs de la périphérie proche à ceux qui gravitent aux frontières du canon, ce sont dans les espaces les plus faiblement classicisés que se dévoilent finalement les effets les plus structurants de la modélisation du siècle, entre minoration, silences et oublis.

II. Des alentours du centre aux confins des périphéries : ombres et silences du canon

À considérer la structure du canon à partir des aires de classicisation de chacun des auteurs, ainsi que nous l'avons proposé au chapitre IV (*cf figures 4 et 6*) l'image canonique de la littérature du XVI^e siècle apparaît principalement construite grâce à un mécanisme de concentration et de restriction de l'étendue du corpus autour des quatre figures maximales du siècle. Pourtant, d'autres auteurs appartiennent eux aussi au canon du siècle, dans des périphéries dont la diffusion scolaire s'avère bien moindre, les troisième et quatrième cercles du canon (*cf figures 3 et 5*). L'analyse du discours doxique entourant ces auteurs peu classicisés, si elle éclaire les mécanismes cités ci-dessus tout en révélant d'autres phénomènes corollaires, ne peut cependant se faire selon les modalités appliquées jusqu'ici pour l'étude de la modélisation des œuvres et des figures d'auteurs pour les classiques maximaux, ou pour les auteurs de la périphérie directe. En effet, leur présence dans ces cercles inférieurs de l'espace canonique témoigne déjà de la moindre classicisation de ces auteurs, et donc du peu de représentativité de leurs œuvres dans le corpus canonique ; par ailleurs, pour la plupart, le discours doxique se réduit à quelques notices, le plus souvent moins d'une dizaine, ce qui ne permet pas réellement de considérer ces paratextes comme socle d'une figure d'auteur construite et diffusée dans les manuels. Tenter de déterminer les lignes de force de la représentation de ces auteurs dans l'espace doxique du canon rend dès lors compte d'un paradoxe inhérent au travail mené ici, qui consiste à établir les modalités de classicisation non pas d'un auteur mais d'un siècle littéraire : au sein du corpus canonique séculaire déterminé par les manuels, certains auteurs sont classicisés *de fait*, parce qu'ils ont une place dans

l'espace du canon, même de manière extrêmement marginale, mais leur représentativité et leur diffusion scolaire s'avèrent en réalité si faibles que l'analyse du discours doxique qui détermine leur degré minimal de classicité conduit probablement moins à déterminer de ce qui est inclus dans le canon que de ce qui en est exclu.

Ainsi, bien que les paratextes présentant ces auteurs puissent parfois sembler rompre avec une certaine image doxique de la période, il importe de conserver à l'esprit le fait que ces effets de rééquilibrages, s'ils sont attestés, se déploient dans des zones extrêmement peu exposées de l'espace canonique. En somme, l'étude des périphéries proches et éloignées permet avant tout de mettre en lumière ce qui se trouve dans l'ombre du processus de classicisation conduisant à l'élaboration de l'image du XVI^e siècle de la littérature française, et à souligner ce qui, en retour, se trouve projeté au premier plan. Sans étudier de manière exhaustive tous les auteurs qui occupent une place dans ces zones excentrées, nous proposons de considérer les discours entourant deux groupes qui constituent autant de points dessinant l'image du siècle en mode mineur : le traitement réservé aux poètes sous le terme d'École de Lyon d'une part, le destin scolaire du théâtre du XVI^e siècle d'autre part.

1. L'« École de Lyon » versus la Pléiade : deux moments de renouveau poétique, une seule image canonique

Le mécanisme de périodisation propre à la mise en récit de l'histoire littéraire aboutit souvent à faire apparaître des ruptures ou des continuités là où il n'en existe pas ; de même, ce mécanisme peut conduire à construire de toute pièce des « écoles », étiquettes utiles pour organiser le récit d'un siècle littéraire. C'est ainsi que les manuels de notre troisième période, s'inscrivant en cela dans une tradition qui remonte à Lanson, désigne le groupe de poètes dont font partie Louise Labé et Maurice Scève comme l'École de Lyon. Si une telle représentation du monde littéraire lyonnais se poursuit jusque dans les années 1960³⁷, la notion d'« école » pour désigner ce groupe est pourtant contestée depuis la fin des années 1940 et les travaux de Verdun-Louis Saulnier sur Scève³⁸. Saulnier a en effet montré qu'il n'existe pas d'École de Lyon mais bien plutôt une activité poétique nourrie par des dynamiques d'échanges entre les poètes qui se côtoient dans la ville. À la notion d'école il convient de substituer celle d'un « *sodalitium lugdunense* », c'est-à-dire un réseau de sociabilité unissant les poètes. C'est pourquoi nous utiliserons la mention « École de Lyon » avec des guillemets dans notre étude, afin de bien faire état de la dimension fictionnelle de cette étiquette utilisée dans le discours scolaire mais invalidée par la recherche.

³⁷ Ainsi en 1964 Enzo GIUDICI publie un ouvrage intitulé *Louise Labé et l'école lyonnaise*.

³⁸ Verdun Louis SAULNIER, *Le Prince de la Renaissance lyonnaise, initiateur de la Pléiade : Maurice Scève*, Paris, Klincksieck, 1948-49.

Bien que Louise Labé intègre dès 1981 la périphérie directe du corpus canonique (*cf figures 3 et 5*), la modélisation de son œuvre et de sa figure d'auteur se concentre beaucoup moins, nous le montrerons au chapitre suivant, sur son appartenance à l'« École de Lyon » que sur le fait qu'elle soit une poétesse, et partant sur les spécificités supposées de son écriture féminine³⁹. Si les notices font remarquer les liens de la poétesse avec le groupe de poètes rassemblés autour de Maurice Scève à Lyon dans les années 1540, ceux-ci sont en réalité mentionnés le plus souvent en passant, comme un ensemble plus ou moins indistinct où émerge sans réel relief l'auteur de *Délie* :

Parlant espagnol et italien, sachant le latin, elle est, de son temps déjà, célèbre pour son talent au sein des cercles littéraires lyonnais. Ceux-ci, groupés autour de Maurice Scève, ont donné, avant Paris, le signal du renouveau intellectuel et artistique. (Bernard Valette, 1989, p. 38)

À Lyon, parmi tout un cercle d'humanistes et de poètes, Louise Labé, qui lisait le latin et l'italien, et qui montait à cheval comme un homme, chanta sans complexes les peines et les vives joies de l'amour. (Christine Champoli, 1994, p. 40)

Nous connaissons bien peu de choses sur Louise Labé : on la rattache aux poètes de l'école de Lyon, comme Maurice Scève, des auteurs marqués par un pétrarquisme raffiné. (Xavier Damas, 2007, p. 38)

À Lyon, s'inspirant de l'Italie toute proche, les sonnets attribués à Louise Labé font vibrer la voix d'une femme passionnée. (Christophe Desaintghislain, 2001, p. 164)

Les paratextes érigent en réalité Louise Labé comme *la* figure remarquable de l'« École de Lyon », et la placent le plus souvent au même rang que Scève, voire au-dessus de lui, et ce tout au long de la période :

Autour de Scève, plusieurs grands poètes se sont rassemblés, dont Louise Labé. Cette dernière se distingue par son indépendance à l'égard de Scève, et par une postérité toujours vivace. Ses œuvres sont aujourd'hui encore lues avec bonheur. (Danièle Nony, 1988, p. 70)

C'est ainsi, à Lyon, véritable capitale de l'imprimerie, qu'apparaissent les figures brillantes de ce qu'on a appelé l'école lyonnaise, autour de Maurice Scève et de Louise Labé, rénovateurs subtils de la poésie amoureuse. [...] Louise Labé fut la plus brillante personnalité du cercle des poètes de la Renaissance, presque tous installés à Lyon au milieu du XVI^e siècle. (Dominique Rincé, 2011, p. 45)

Scève apparaît bien, métonymiquement, comme le représentant de l'« École de Lyon », mais son statut de « chef de file du cénacle des lettrés lyonnais » (Marie-Hélène Prat, 1997, p.132)

³⁹ Nous traiterons ce point dans le chapitre suivant de notre étude.

pâlit au regard de la poésie « encore aujourd'hui [lue] avec bonheur » de Louise Labé, ce qui ne laisse guère augurer, au rebours, de la réception de *Délie*. Loin de n'être qu'une (re)lecture proposée par les manuels de la fin du siècle, cette représentation scolaire faisant de Scève et Louise Labé les deux figures majeures du groupe lyonnais ressortit en réalité à l'héritage des analyses de Lanson, qui ne consacre qu'un très bref paragraphe à l'« École de Lyon » dans son chapitre consacré à la Pléiade, et nomme ces deux auteurs comme seuls représentants du groupe :

Dans cette école de Lyon, deux noms sont à retenir : Maurice Scève, compliqué, savant, singulier, obscur, avec une sorte d'ardeur intime qui soulève parfois le lourd appareil des allusions érudites et de la forme laborieuse ; Louise Labé, la fameuse cordière, qui fit le sonnet mignard aussi brûlant qu'une ode de Sapho. (Lanson, p. 208)

La liste des qualificatifs servant à désigner Scève (« compliqué, savant, singulier, obscur ») laisse entendre le jugement essentiellement négatif porté par Lanson sur ce poète dont la production serait ensevelie sous les « allusions érudites et la forme laborieuse » ; rien de si dépréciatif pour Louise Labé, mais une formule laconique qui, en réalité, ne dit pas grand-chose de la valeur littéraire de sa poésie. La vision lansonienne, qui n'offre pas de place à une présentation détaillée de l'œuvre de Scève, persiste chez les anthologistes du début du XX^e siècle qui, à l'exception de Des Granges, ne proposent pas de présentation de Scève ni d'extraits de *Délie* dans leurs manuels. L'École de Lyon se trouve ainsi occultée dans le déroulé de l'histoire littéraire du siècle dans ces anthologies, qui passent de la poésie de Marot et ses contemporains à celle de la Pléiade, sans réel trait d'union entre les deux époques.

Lagarde et Michard comblent en partie ce silence hérité de Lanson en consacrant un chapitre à « La poésie de Marot à Ronsard » (p. 31-33), au sein duquel quelques pages sur « L'école lyonnaise », incarnée par Héroët, qui n'est d'ailleurs pas lyonnais, et Scève, font suite à la présentation de Saint-Gelais. Soucieux de suivre le cours d'une poésie qui mène de Marot à Ronsard, les deux anthologistes soulignent ainsi que « vers les années 1530-1550, Lyon, porte de l'influence italienne, rayonnait d'une vie intellectuelle particulièrement brillante » et que ce bouillonnement intellectuel conduisit au renouvellement par un « cénacle raffiné et courtois des *Cours d'amour* du Moyen-Âge » (p. 31) : l'« École de Lyon » est dès lors présentée dans le *Lagarde et Michard* comme la première tentative de concilier l'héritage médiéval et l'inspiration italienne. Ainsi, la notice consacrée à Scève indique que le poète « imite Pétrarque lui-même et ses disciples italiens, tout en restant fidèle à la rhétorique et à la scolastique médiévales » (p. 31), et que la recherche qu'il mène « annonce la rénovation de La Pléiade » (p. 31) ; en ce sens il doit être considéré comme « un précurseur de Du Bellay et de Ronsard pétrarquaisants » (p. 31). Lagarde et Michard amendent donc la vision héritée de Lanson, en replaçant Scève, selon une méthode chère à l'histoire littéraire, comme maillon

manquant entre Marot et Ronsard. Pour autant, la notice ne se départit pas entièrement du jugement lansonien, et la présentation qui est faite de Scève fait en partie écho à l'analyse dépréciative de l'historien de la littérature :

Un art un peu hautain, des hardiesses de syntaxe, une obscurité volontaire, une forme ingénieuse à prolonger les résonances de la pensée, ont permis de voir en Scève un ancêtre de la poésie pure et de l'hermétisme. (Lagarde et Michard, p. 31)

Bien que la présentation souligne la « forme ingénieuse » de la poésie de Scève, la tonalité générale de la notice laisse entendre que cette production est marquée par une « obscurité volontaire » qui trouvera une expression quelques siècles plus tard dans la poésie hermétique pratiquée par Mallarmé ou les Parnassiens. Le poète est donc loin de correspondre aux critères de sincérité et d'originalité qui courent dans toute l'anthologie et fondent l'essentiel de la valeur accordée aux productions poétiques du XVI^e siècle, ce qui tend ultimement à dessiner une image dépréciée de son œuvre. À l'inverse, la poésie de Louise Labé, alors même qu'elle n'est évoquée que dans une phrase de conclusion, à la fin de la notice consacrée à Scève, se trouve quant à elle mise en valeur en raison même de la prégnance de ces critères dans l'anthologie, Lagarde et Michard affirmant que « les sonnets [de la poétesse] sont remarquables par la sincérité des sentiments » (p. 31). Bien que Louise Labé ne se voit pas accorder de notice dédiée dans le *Lagarde et Michard*, la modélisation scolaire de l'« École de Lyon » dans cette anthologie amène paradoxalement à valoriser l'œuvre de la poétesse au détriment de Scève, dont le paratexte propose de l'œuvre une vision en demi-teinte réactivant implicitement le jugement lansonien.

Le déploiement de ces deux images scolaires de Scève et Louise Labé, proposées en contre-point dans les anthologies depuis Lanson, permet dès lors de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans les manuels de 1981 à 2011. Dans les seize manuels de la période qui le mentionnent⁴⁰, Scève est présenté comme un poète « admirateur et imitateur de Pétrarque » (Hélène Sabbah, 1993, p. 47), qui « organise les dizains de *Délie* sur le modèle de Pétrarque [...] et dédie à sa jeune élève Pernette du Guillet, à la manière de Pétrarque, une sorte de *Canzoniere* » (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 128). L'inspiration pétrarquiste de Scève est donc bien en lumière dans les paratextes, qui soulignent cependant l'alliance de cette influence avec une seconde tradition, celle de la philosophie néo-platonicienne dont le poète se fait l'écho dans ses vers :

⁴⁰ Scève apparaît dans huit manuels sur les dix-sept étudiés pour la période 1981-1999, et dans huit des vingt-sept manuels consultés sur la période 2000-2011. Ces occurrences ne supposent pas nécessairement une sélection d'extraits, et l'œuvre de Scève n'est représentée dans les ouvrages scolaires que par six extraits entre 1981 et 1999, et par cinq extraits entre 2000 et 2011 (cf *tableaux 17, 18, 21 et 24*).

En 1536, son amour contrarié pour une jeune poétesse lyonnaise, Pernette du Guillet, est à l'origine de son œuvre maîtresse, le recueil *Délie*, où il exprime sa souffrance et aussi son aspiration vers un amour idéal : Délie est en effet l'anagramme de l'idée, mot appartenant au vocabulaire platonicien. (Hélène Sabbah, 1993, p. 47)

Les cinq blasons de Sève ne se limitent pas au pur jeu littéraire qui fait du corps féminin un prétexte à la délectation artistique (exaltation de la Beauté) ou érotique (discours licencieux) : ils renvoient à cette nouvelle doctrine platonicienne qui se fait une haute idée de l'amour comme quête de l'Absolu, chantée aussi dans le recueil consacré à Délie. (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 127)

Ce recueil est peut-être inspiré par les amours malheureuses de Scève avec la poétesse Pernette du Guillet. Le titre peut être lu comme une référence à Diane, déesse de Délos, ou comme une anagramme de « l'Idée » ou du verbe « délier ». Dans ce dizain (« Moins je la vois, certes, plus je la hais ... »), le désir amoureux reflète une aspiration à un amour idéal purifié par la souffrance. (Maryse Avierinos, 2001, p. 147)

La conjonction de la tradition pétrarquiste et de la doctrine néo-platonicienne est illustrée dans la poésie scévienne par la mise en scène d'un amour idéal, malheureux, tendant vers l'absolu. Dans le discours doxique, cette quête d'une sublimation par l'art poétique se traduit en des termes qui réactivent le jugement lansonien, la poésie de Scève étant présentée comme menant à « des spéculations philosophiques parfois à la limite de l'hermétisme » (Anne Berthelot, 1984, p. 123) ou encore comme « l'expression dans le raffinement de symboles parfois énigmatiques de la quête de l'idéal esthétique et spirituel » (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 127). Peu représenté dans les manuels, Scève se trouve relégué à une place de mineur, à la fois dans le processus de sélection des auteurs et des extraits venant constituer le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle, et dans le discours doxique qui souligne la faible classicité de son œuvre en faisant perdurer des jugements dépréciatifs.

À l'inverse, loin de dessiner les liens qui unissent Louise Labé aux poètes qui évoluent au sein du groupe lyonnais, le discours doxique qui modélise l'image scolaire de la poétesse tend au contraire à les estomper, à travers une série de formules qui détachent progressivement l'autrice de ses contemporains pour l'inscrire uniquement dans la tradition pétrarquiste :

L'inspiration de Louise Labé puise dans les thèmes pétrarquistes et platoniciens. (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 132)

Poétesse de la Renaissance originaire de Lyon, Louise Labé chante l'amour dans ses poèmes qui imitent ceux du poète italien Pétrarque. (Xavier Damas, 2011, p. 50)

En faisant directement le lien entre Louise Labé et la tradition pétrarquiste, sans détailler la présentation des théories et des réalisations de l'« École de Lyon », le discours scolaire s'inscrit dès lors directement dans la perspective lansonienne, évince la place de ce groupe dans l'histoire littéraire du siècle, et minore fortement le rôle de ces poètes dans la transposition de la littérature d'inspiration pétrarquiste en France et, partant, dans le renouveau poétique qui marque la Renaissance française. Tout se passe comme si, dans la modélisation de l'image scolaire du XVI^e siècle, il n'y avait de place que pour une seule école représentant les innovations et la fondation de la poésie française, et que ce rôle soit univoquement dévolu à la Pléiade. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans les paratextes entourant les extraits sélectionnés dans l'œuvre de Louise Labé, car si le discours doxique détache sa figure du groupe indistinct des poètes lyonnais, certaines notices n'hésitent pas à accentuer le phénomène d'invisibilisation de ses contemporains directs en la rapprochant à l'inverse des poètes maximale-ment majeurs de la période :

La vie et l'œuvre de Louise Labé se sont nourries de l'ouverture culturelle de Lyon, alors très réceptive aux influences de la Renaissance italienne et à ses valeurs. L'expression des contradictions amoureuses est essentielle dans la poésie du XVI^e siècle. Omniprésente sous la plume des auteurs de la Pléiade, elle trouve une forme privilégiée dans les sonnets de Louise Labé. (Jean-Marie Bigeard, 2007, p. 19)

Présentée comme l'équivalent féminin des poètes de la Pléiade, alors même que ce groupe n'accueille à l'inverse de l'École de Lyon aucune poétesse en son sein, Louise Labé n'est donc pas figurée comme la représentante du mouvement initié par Scève, mais bien plutôt une autrice incarnant le lyrisme amoureux typique des sonnets de la Renaissance selon la modélisation qu'en propose l'institution scolaire (*cf* chapitre V).

Ce faisant, la modélisation des figures d'auteur de Scève et Louise Labé dans les manuels met de nouveau en lumière le processus de concentration de l'image du siècle observé dans le cas de Ronsard, Du Bellay, Marot et d'Aubigné. La poésie de Louise Labé se trouve ainsi valorisée dans le corpus canonique, au point d'intégrer le cercle de la périphérie directe, en fonction de sa capacité à être modélisée selon les mêmes critères que ceux qui président à la maximalisation de la poésie de la Pléiade : sincérité des sentiments exprimés, déploiement d'un lyrisme amoureux, forme du sonnet, autant de points qui permettent d'intégrer la production de Louise Labé aux objets d'études. À l'inverse, tout comme Marot, Scève pâtit d'une part de l'inadéquation de sa production avec ces critères de classicisation, ses poèmes étant considérés comme obscurs ou hermétiques, et d'autre part de la difficile intégration de sa poésie dans un objet d'étude transéculaire, la forme du dizain se prêtant peu à la comparaison avec d'autres poètes à d'autres époques. En outre, et toujours comme l'auteur de l'*Adolescence clémentine*, Scève fait figure de grand perdant de la classicisation de

la poésie du XVI^e siècle, puisque le discours scolaire évince la dimension humaniste de son œuvre et ainsi ne construit pas une figure classique intégrable dans ce « pôle » maximal de la représentation scolaire de littérature du XVI^e siècle. À l'inverse, les paratextes qui présentent la Pléiade organise son image canonique comme le pendant poétique de l'humanisme représenté en prose par Rabelais ou Montaigne, ou du moins comme la conséquence directe de l'application des principes humanistes dans l'éducation de jeunes gens qui vont former la Brigade, puis la Pléiade :

Au milieu du XVI^e siècle, l'humanisme donne naissance à une grande école poétique, La Pléiade. Ses membres, Ronsard à leur tête, puisent l'inspiration à une triple source : la poésie antique, la poésie italienne de Pétrarque, la philosophie néoplatonicienne. (Maryse Avierinos, 2001, p. 245)

Au XVI^e siècle, La Pléiade constitue une école visant à une renaissance de la poésie française. La Pléiade rassemble, autour de Ronsard et Du Bellay, un groupe de jeunes poètes dont l'objectif est de donner ses lettres de noblesse à la poésie française. Pétris de culture grecque et latine, ces poètes sont le produit de l'enseignement humaniste. (Pierre Sivan, 2007, p. 286)

Durant leurs études au collège de Coqueret, dirigé par l'helléniste Jean Dorat, ils découvrent les auteurs latins et grecs de l'Antiquité (Ovide, Virgile, Homère) ainsi que les poètes italiens (Pétrarque, Dante). Le groupe décide d'imiter ces modèles en abandonnant les vieilles formes poétiques du Moyen Age et en transformant la langue française. (Florence Randanne, 2011, p. 302)

Présentée comme l'application à la poésie des perspectives humanistes, la Pléiade apparaît dans le discours doxique comme l'incarnation de principes qui permettent de fonder une poésie nouvelle, sans que soient évoqués les essais qui l'ont précédée.

En somme, le processus de modélisation de l'image du siècle tend donc à faire se rencontrer, voire se télescoper, les deux pôles majeurs de la représentation maximale du siècle, l'humanisme d'une part, la poésie de la Pléiade d'autre part, pour mettre en lumière les liens qui unissent la seconde au premier. Ce faisant, le discours doxique s'assure de la maximalité absolue de la représentation puisque le degré de classicité de chacun des pôles est renforcé, voire doublé, par le rapport qui est établi avec l'autre ; dans le même temps, ce mécanisme concourt à renforcer inexorablement le phénomène de concentration de l'image du siècle, au sein de laquelle les zones périphériques où se trouve reléguée la poésie de Scève n'accèdent qu'à une représentation minimale, selon une perspective qui s'inscrit dans la tradition de l'histoire littéraire. La conjonction de ce processus de concentration amorcé dès les années quatre-vingt, largement accéléré dans les années deux mille, et de la persistance des représentations doxiques héritées de l'histoire littéraire rend dès lors compte des

phénomènes de minoration qui affectent les périphéries du canon, ainsi que des processus d'effacement progressif de certains genres dans la représentation scolaire du siècle.

2. *Le théâtre du XVI^e siècle, un genre invisible : trajectoire d'un effacement scolaire*

a. Représentativité et représentation du genre théâtral au XVI^e siècle dans le discours scolaire (1980-2011)

Tandis que la prose et la poésie de la Renaissance sont représentées par deux séries d'auteurs placés tout aussi bien au centre du canon, dans les périphéries directe et proche, et dans la périphérie la plus éloignée, le genre théâtral demeure quant à lui relégué dans les marges les plus excentrées de l'espace canonique. Entre 1981 et 1999, Garnier n'est cité que dans six manuels, Jodelle dans deux, Montchrestien et Larivey dans un seul ; à partir de 2000, cette représentativité diminue encore, Garnier et Jodelle n'étant plus mentionnés que dans deux manuels, tandis que Montchrestien et Larivey disparaissent totalement de l'espace canonique (*cf tableaux 17 et 18*). Ce phénomène de minoration des auteurs dramatiques dans le corpus de la littérature du XVI^e siècle est remarquable pour toute la durée de notre étude, et débute avec Lanson qui classe le théâtre du XVI^e siècle dans la quatrième partie de l'*Histoire de la littérature française consacrée au XVII^e siècle* (« Quatrième partie – Livre II : la première génération des grands classiques – Chapitre I : La tragédie de Jodelle à Corneille » p. 308-312), ce qui exclut ainsi littéralement le genre de l'histoire littéraire du siècle. L'historien s'intéresse principalement dans ce chapitre excentré aux réalisations de Jodelle, Garnier et Montchrestien, mais mentionne également Des Masures, La Taille et Baïf comme faisant partie du groupe des dramaturges de la période. Dans les anthologies du début du XX^e siècle, les trois auteurs mis en lumière par Lanson se trouvent à nouveau présentés, mais demeurent aux marges du canon (*cf tableau 7*) : Garnier totalise huit extraits dans les quatre ouvrages étudiés, Jodelle trois, Montchrestien trois : Larivey se joint à ce trio de dramaturges mais n'est sélectionné que dans une seule anthologie. Des Granges consacre quant à lui un chapitre à la production dramatique du XVI^e siècle, au sein duquel sont présentés Jodelle, Scaliger, Garnier, Montchrestien, Belleau, Grévin et Larivey, mais seules quelques lignes sont consacrées à chacun des auteurs. Après-guerre, l'anthologie de Lagarde et Michard s'inscrit dans la tradition de l'histoire littéraire déterminée par les ouvrages du début du siècle en reprenant, dans un court chapitre consacré au théâtre du XVI^e siècle (p. 167-172), la même sélection d'auteurs : sont cités Jodelle, Montchrestien, Scaliger, Larivey et Garnier, mais seul ce dernier bénéficie d'une représentation dans le corpus canonique grâce à la sélection de deux extraits des *Juives*. Ce même processus de minoration s'avère toujours d'actualité dans

les manuels de 1981 à 2011, puisque seuls quatre extraits de l'œuvre de Garnier sont au total sélectionnés pour faire partie du corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle : deux textes tirés des *Juives*, un de *Bradamante* et un d'*Antigone* constituent la seule représentation du théâtre de l'époque dans le corpus scolaire étudié.

Certains manuels rappellent cependant, dans la présentation générale du siècle, que le théâtre est un genre pratiqué par les auteurs de l'époque, notamment Garnier et Jodelle qui, dans le sillage de la Pléiade, prônent une refondation du genre, à l'image de ce qui se fait en poésie :

La tentative de résurrection des grands genres de l'Antiquité qui constitue le programme essentiel de la Pléiade devait toucher également l'art dramatique, jusques là confiné dans les collèges où l'on représentait des adaptations des tragédies antiques, tandis que se perpétuait, au dehors, la tradition des "mystères" médiévaux. Le premier, Jodelle tenta d'appliquer à la tragédie le principe d'imitation : sa *Cléopâtre captive* fut considérée en son temps comme un événement capital ; de fait on y trouve déjà, à l'état d'ébauche, les principaux éléments de la tragédie classique. Mais il appartenait à Robert Garnier quelques années plus tard de donner à la tragédie française (*Antigone*, *Les Juives*) et à la tragi-comédie (*Bradamante*), ses lettres de noblesse, tandis que parallèlement, apparaissaient, sous l'influence de la comédie d'intrigue latine ou italienne, les premières comédies (Larivey, *Les Esprits* ; Odet de Turnèbe, *Les Contents*). (Anne Berthelot, 1984, p. 150)

À l'image de la société, le théâtre est en crise. Si la farce attire toujours un public populaire, le théâtre tragique, lui, prend des formes nouvelles, surtout depuis l'interdiction en 1548 des mystères par le Parlement de Paris. [...] Aux yeux de la Pléiade, le genre dramatique appartient à la poésie, et c'est dans la traduction de cette école que le plus grand auteur théâtral du XVI^e siècle, Robert Garnier, se considère comme un poète avant d'être un homme de spectacle. (Jacques Parpaïs, 1991, p. 88)

Peu joués aujourd'hui, les auteurs dramatiques de la Renaissance sont néanmoins nombreux. Un membre de La Pléiade, Jodelle, est le premier à composer des tragédies. (Romain Lancrey-Javal, 2004, p. 217)

Portée par le renouveau de l'inspiration antique, c'est la tragédie qui offre les plus prometteuses innovations. Les réussites lyriques de Jodelle et surtout pathétiques de Garnier ouvrent la voie à un grand débat sur les formes et les règles du théâtre qui va se prolonger au début du XVII^e siècle. (Dominique Rincé, 2011, p. 143)

Ainsi que le laisse supposer le mécanisme de sélection des extraits, le dramaturge présenté comme le plus légitime pour la période est Garnier, « le plus grand auteur théâtral du XVI^e siècle », dont les paratextes rappellent qu'il « compose plusieurs tragédies, d'inspiration antique ou biblique, qui connaissent un grand succès » (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 178),

mais aussi qu'il « inaugure le genre mixte de la tragi-comédie avec *Bradamante*, qui connut un grand succès » (Dominique Rincé, 2005, p. 90). Sans plus détailler ce que ces pièces apportent à la constitution des genres tragique et tragi-comique, les discours de présentation se contentent le plus souvent de rapporter ces innovations au programme de la Pléiade, en mentionnant rapidement l'influence que ces productions auront au siècle suivant dans le débat sur les règles du théâtre classique, mais sans en proposer une analyse approfondie.

En plus d'être associé aux poètes de la Pléiade, Garnier est également présenté comme un des auteurs traduisant dans son œuvre les vicissitudes de son époque. Tout comme d'Aubigné, le dramaturge est peint sous les traits d'un auteur engagé qui rend compte des horreurs des guerres de religion :

Les guerres de religion aussi bien dans le camp protestant que chez les catholiques, amènent à méditer sur tout ce qui appartient à la tradition religieuse. Robert Garnier, que sa foi ardente rapproche de la Ligue même s'il se veut, en tant que magistrat, loyal envers la royauté, emprunte le sujet des *Juives* à la Bible. (Jacques Parpais, 1991, p. 88)

Catholique, sympathisant de la Ligue, Garnier développe sous la fiction antique des thèmes d'actualité. Comme les dramaturges protestants, il évoque les luttes fratricides du dernier tiers de siècle, exprimant par le pathétique son horreur devant leur atrocité. (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 178)

Présentées comme le pendant théâtral du poème de d'Aubigné, *Les Juives* constituent dans le corpus canonique une sorte de miroir catholique au « cri de révolte et de pitié » protestant que représentent *Les Tragiques*. Bien que la représentativité des pièces de Garnier soit largement inférieure à celle des *Tragiques* dans le canon, les paratextes déploient le même lexique et ont recours aux mêmes catégories pour les présenter : ainsi, *Les Juives* mettraient en scène un « univers d'horreur marqué par le baroque » (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 178), tandis que *Bradamante* offrirait aux lecteurs et spectateurs « avec ses rebondissements et son pittoresque [...] une irrégularité plus proche de la sensibilité baroque » (Dominique Rincé, 2011, p. 143). L'esthétique baroque est de nouveau convoquée dans les paratextes pour qualifier les « irrégularités » des pièces, et se trouve associée, comme pour d'Aubigné, à la représentation des troubles nés des guerres civiles, dont les notices indiquent qu'elles ont profondément marqué et bouleversé les manières de penser le monde à la fin du XVI^e siècle :

Les guerres de Religion ont dévasté le pays, imposé l'horreur, défait les fortunes, ébranlé les certitudes, si bien qu'à la fin du XVI^e siècle les consciences sont bouleversées et les passions exacerbées. La mort, sous ses formes les plus violentes, est partout présente. [...] Ces visions chaotiques, cette instabilité ont suscité une sensibilité nouvelle. L'homme se sent le jouet de passions obscures et d'une vie mouvante dont les lois lui échappent. (Jacques Parpais, 1991, p. 88)

Le discours scolaire construit donc une double appartenance pour la figure de Garnier : d'une part, son œuvre est inscrite dans le sillage des réalisations de la Pléiade, ce qui lui permet, en dépit d'une représentativité moindre, de bénéficier par extension de la légitimité maximale associée à ce mouvement dans le discours doxique ; d'autre part, il apparaît également comme l'un des représentants d'une esthétique baroque incarnant dans les manuels la clôture du siècle, sans que cette catégorie soit dévaluée ou opposée au classicisme dans les paratextes. En ce sens, le théâtre du XVI^e siècle apparaît dans l'ensemble valorisé dans les représentations scolaires construites par les manuels de 1981 à 2011.

Cependant, malgré le déploiement d'un discours doxique relativement favorable au genre, le théâtre demeure relégué à une place extrêmement périphérique dans le canon de la littérature du XVI^e siècle, et l'image positive construite dans une poignée de manuels ne suffit pas à offrir aux pièces une réelle diffusion scolaire. À quoi tient alors cette minoration du genre, qui ne s'exprime pas dans le discours doxique, mais apparaît pleinement dans les mécanismes de sélection ?

b. Une minoration héritée de la perspective classico-centrée

L'une des réponses tient ici encore à la constitution des programmes, qui n'offrent peu ou pas de place à l'étude du théâtre du XVI^e siècle, l'analyse de ce genre en classe se faisant quasi exclusivement au travers de la lecture de pièces du XVII^e siècle (pour la classe de seconde) ou du XIX^e siècle et du XX^e siècle (pour la classe de première). Les pièces de Garnier, notamment *Les Juives*, ont dès lors plus de chance d'être utilisées dans une séquence consacrée à la littérature de la fin du XVI^e siècle, en lien par exemple avec d'Aubigné ou Sponde⁴¹, selon une thématique autour de l'engagement ou bien du baroque, que dans une séquence consacrée au théâtre. Par ailleurs, et pour revenir aux premiers moments de notre analyse, le phénomène de minoration du théâtre du XVI^e siècle dans l'espace canonique du siècle est à considérer en lien avec les perspectives tracées dès *l'Histoire de la littérature française* de Lanson. En rejetant le théâtre hors de l'espace dédiée à la littérature du XVI^e siècle, l'historien condamne de fait le genre à se trouver inéluctablement relégué aux marges du canon. Non seulement cette position excentrée concrétise la scission opérée par Lanson entre le genre dramatique et le XVI^e siècle, mais encore le discours qui accompagne cette mise à l'écart met en lumière le phénomène de minoration redoublé par une série de jugements dépréciatifs. Lanson commence sa présentation de « la tragédie au XVI^e siècle »

⁴¹ Sans entrer dans les détails des paratextes entourant les quelques extraits sélectionnés dans les manuels des *Sonnets sur la mort* de Sponde, le poète est largement présenté dans le discours scolaire comme le plus grand représentant de « la mentalité tragique du baroque » (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 181), et son œuvre comme « le chef-d'œuvre de la littérature baroque française » (Jean-Marie Bigeard, 2005, p. 42).

(p. 309) par le rappel des liens qui unissent le renouveau de ce genre à l'époque avec la redécouverte par les humanistes des productions antiques :

Les choses se passèrent en France à peu près comme en Italie : les humanistes tournèrent en élégant latin quelques œuvres du théâtre grec ; ils s'exercèrent à les imiter dans des compositions originales. [...] En même temps les traducteurs, parmi tant d'œuvres anciennes qu'ils transportaient dans notre langue vulgaire, ne négligeaient pas les poèmes dramatiques. [...] Après le manifeste de Du Bellay, presque avec les *Odes* de Ronsard, apparut la *Cléopâtre* de Jodelle [...]. Une *Didon* suivit bientôt ; Jodelle lui-même fit école, et de 1552 aux premières années du XVII^e siècle, poètes tragiques et tragédies se multiplient : l'école de Ronsard fait un vigoureux effort pour acclimater chez nous le drame antique. (p. 309)

Parmi les poètes faisant partie de l'« école de Ronsard », l'historien offre une place à part à Garnier et Montchrestien, qu'il considère « parmi les successeurs de Jodelle, [comme] deux vrais, deux remarquables poètes » (p. 309) ; Jodelle quant à lui acquiert un statut enviable, celui de chef de file, puisque selon Lanson il « fit lui-même école » (p. 309). De manière remarquable, Lanson ne fait pas place dans cette présentation aux autres genres théâtraux (tragi-comédie, comédie), et passe ainsi sous silence toute une partie de la production théâtrale du siècle, ce qui n'est pas sans conséquence sur les représentations qui s'ensuivront dans les ouvrages scolaires de ses successeurs, les auteurs les plus souvent cités étant Jodelle, Garnier ou Montchrestien.

Malgré ce paragraphe liminaire dont la tonalité est principalement laudative, la perspective de la présentation s'infléchit remarquablement dès le paragraphe suivant, à partir duquel Lanson va s'attacher à montrer les défauts de la tragédie du XVI^e siècle en faisant le lien entre les dramaturges et les théories de la Pléiade dont il a montré auparavant les errements (*cf* chapitre II). Dans le genre tragique comme dans la poésie, l'historien reproche aux auteurs d'avoir aveuglément suivi les principes exposés par Ronsard et d'avoir par conséquent manqué de discernement dans leur entreprise d'imitation des Anciens :

Tous ces poètes qui se sont *frottés à la robe* de Ronsard, ne sont guère que d'enthousiastes écoliers, qui, les yeux fixés sur les grands modèles, essaient d'en copier de leur mieux le tour et la forme extérieure. Ils partagent l'erreur capitale du maître : ils croient toucher la perfection des œuvres anciennes, en calquant les procédés d'exécution, en dérobant les matériaux. Ils ne savent que regarder les Grecs, Sénèque, les Italiens et les modernes latins qui reflètent Sénèque ; depuis qu'un déplorable contresens de l'humanisme italien a donné à Sénèque les honneurs de la représentation, ce tragique de salon a tyrannisé la scène [...]. Aux exemples de Sénèque s'est jointe la leçon des théoriciens : non pas celle d'Aristote, trop difficile à entendre et qui, interprétée, commentée, déformée par une demi-douzaine d'Italiens et par Scaliger, ne mettra par accident qu'une empreinte légère sur la tragédie du XVI^e siècle, mais la tradition du Moyen-Âge,

issue des grammairiens latins, qui se prolonge à travers le XVI^e siècle. Dorat et Diomède continuent de faire autorité, à côté d'Horace. (p. 310)

En raison d'une conception erronée de l'imitation, les dramaturges du XVI^e siècle ne feraient alors, selon Lanson, au mieux que recopier les œuvres anciennes (« en calquant les procédés d'exécution) au pire que piller et dénaturer les pièces antiques (« en déroband les matériaux »). Outre cette première « erreur capitale », les auteurs dramatiques se tromperaient également de modèle en suivant l'exemple de Sénèque, ce « tragique de salon » dont Lanson fustige l'influence désastreuse sur le théâtre des renaissances italienne puis française, influence qui selon lui éloigne le théâtre de ce qu'il devrait représenter. Non seulement les dramaturges se fourvoient dans leurs imitations et leur modèle, mais encore ils pâtissent d'un manque de connaissance des textes théoriques qui doivent fonder le genre tragique : soulignant que le théâtre de la Renaissance subit encore l'influence de la « tradition du Moyen-Âge, issue des grammairiens latins » et des textes de Donat, Diomède et Horace, Lanson laisse entendre l'immaturité du genre et des auteurs qui s'y attaquent. Implicitement, l'historien propose ici une confrontation entre la tragédie du XVI^e siècle et celle qui lui fera suite : lorsqu'il indique que Jodelle, Garnier ou Montchrestien se contentent d'écrits de théoriciens hérités du Moyen-Âge et de commentaires d'Aristote « déform[és] par une demi-douzaine d'Italiens et par Scaliger », Lanson rapporte en réalité les productions du XVI^e siècle aux règles de la tragédie qui prévaudront au XVII^e siècle, à partir du moment où la *Poétique* d'Aristote, redécouverte et commentée par l'abbé d'Aubignac, constituera le socle théorique du genre. Ce faisant, l'historien propose une lecture des œuvres théâtrales du XVI^e siècle qui révèle à nouveau la prégnance de la perspective classico-centrée, qui évalue les productions du XVI^e siècle à partir de critères esthétiques ou de règles théoriques propres au classicisme.

Dans cette perspective, la tragédie du XVI^e siècle est vouée dans le discours lansonien aux gémonies pour ne pas avoir atteint déjà l'idéal classique :

Des modèles et des préceptes on apprend qu'il faut dans une tragédie des monologues, des chœurs, des songes, des ombres, des dieux, des sentences, de vastes couplets, de brèves ripostes, un événement unique, historique, illustre, pathétique, un dénouement malheureux, un style élevé, des vers, un temps qui ne dépasse pas un jour : tout cela pêle-mêle, sans subordination ni sens intérieur. Les théoriciens, comme Scaliger, insisteront d'après Aristote sur la nécessité d'une rigoureuse unité d'action : mais le précepte est lettre morte pour nos poètes. Car ils ne savent pas ce qu'est l'action dramatique. Elle n'est ni une ni multiple chez eux, elle n'est pas. Quand Garnier amalgame deux ou trois sujets de tragédies antiques, il ne *corse* pas l'action : elle reste aussi vide, aussi *nulle* ; le poète ne multiplie en réalité que les thèmes oratoires ou lyriques. (p. 311)

Dans cette longue énumération, dont la forme même semble devoir mimer le chaos qui constitue « pêle-mêle, sans subordination ni sens intérieur » l'essence même des pièces,

Lanson fait la liste de tous les défauts des pièces tragiques qui paraissent au XVI^e siècle, pour mieux finalement asséner le coup final, la condamnation ultime reprenant le principe essentiel de la tragédie selon Aristote, celui d'une « action qui s'avance par degrés vers sa fin ». Or, pour Lanson, il n'est point question d'action dramatique dans les tragédies de l'époque, notamment dans celles de Garnier où le dramaturge, au lieu de nouer plus fermement les différents fils d'actions secondaires concourant ultimement au dénouement vers lequel toutes les actions s'acheminent « par degrés », ne fait que « multiplie[r] » et « amalgame[r] » des sujets qui vident l'action dramatique de toute substance. C'est pourquoi, poursuivant son raisonnement, Lanson en vient à affirmer qu'il n'existe pas, en réalité, de pièces pouvant être qualifiées de tragédies au XVI^e siècle, et que les dramaturges réussissent uniquement l'ébauche d'« une sorte de drame, pathétique, lyrique, sans intrigue, qui n'a rien de commun avec le mécanisme psychologique de la tragédie du XVII^e siècle » (p. 311) ; plus loin, l'historien de la littérature enchérit en ajoutant qu'il n'est « pas vrai de dire que la Pléiade ait fondé la tragédie française » et que la *Cléopâtre* de Jodelle « n'est pas davantage une œuvre de théâtre » (p. 312). La perspective classico-centrée est ici utilisée sans détour, et le jugement de Lanson sur le genre tragique au XVI^e siècle s'avère emblématique d'un discours qui oscille sans cesse entre la volonté de contextualiser les œuvres et la tentation de les lire à travers le prisme du classicisme⁴². Par ailleurs, outre cette oscillation, le discours lansonien est également traversé par les différents principes d'adéquation qui servent de base à l'évaluation des œuvres, et notamment le principe d'adéquation entre l'inspiration des auteurs et les lois du genre. En ce qui concerne la tragédie, Lanson énonce clairement le fait que les auteurs du XVI^e siècle ne possédaient pas les qualités nécessaires à la fondation des règles qui devaient présider à l'apogée du genre dans la littérature française, et par conséquent énonce leur statut irrémédiablement mineur dans le canon de la littérature française :

Avec plus d'intelligence et de talent, ces poètes auraient créé un théâtre qui eût été la mise en action de la souffrance humaine, l'image pitoyable de ces douloureux moments de l'histoire, la plainte émouvante des grandes victimes de la destinée. (p. 311)

« Avec plus d'intelligence et de talent », Jodelle, Garnier et leurs contemporains auraient trouvé, à en croire Lanson, les ressorts nécessaires à une intrigue mettant en scène le « mécanisme psychologique de la tragédie » qui mène à la *catharsis* ; « avec plus d'intelligence et de talent », ces poètes auraient créé, en somme, la tragédie racinienne.

Si Lanson condamne la tragédie du XVI^e siècle pour n'être pas conforme aux règles de la tragédie classique fondée sur les principes aristotéliens, il étend également cette

⁴² Ce second versant du discours lansonien paraît particulièrement représenté dans ces pages consacrées au théâtre du XVI^e siècle, peut-être justement parce que Lanson s'attaque ici au cœur même des représentations classico-centrées, le genre noble par excellence, la tragédie.

condamnation aux pièces qui font suite aux réalisations de Garnier, en considérant que l'évolution du genre dans les dernières décennies du XVI^e siècle ne fait que s'éloigner des principes qui devraient le fonder :

La tragédie paie sa diffusion d'une diminution de délicatesse littéraire. [...] Le gros public se moquait de la régularité et du style : il exigea du nouveau théâtre ce qui le remuait dans l'ancien, du pathétique et du mouvement. La tragédie renonça à la poésie, se débarrassa des chœurs, multiplia les gros effets, étala même les atrocités sur scène. Elle chercha le fait violent au lieu du fait illustre, commença à prendre ses sujets dans les romans. Elle brava toutes les règles [...]. Les unités disparurent. Les pièces furent des « histoires » où souvent toute la vie d'un prince ou autre héros était représentée. Les « épisodes » triviaux et facétieux s'introduisirent, se développèrent, côte à côte avec les horreurs. Le public avait imposé au nouveau théâtre le goût de l'ancien théâtre, qui lui était adapté. [...] Ce fut Hardy qui dans cette confusion choisit la voie où Corneille trouva la tragédie classique. (p. 312)

Après la longue énumération qui mimait dans le paragraphe précédent les errements des auteurs tragiques, le récit prend ici des accents quasiment tératologiques, la tragédie de la fin du XVI^e siècle devenant sous la plume de Lanson une sorte de monstruosité dans laquelle plus rien n'est discernable du genre noble. De nouveau, le jugement est appuyé sur l'un des principes d'adéquation, celui du rapport entre le genre et le goût du public : selon Lanson, les auteurs dramatiques, n'ayant pas su discerner les règles qui devaient fonder la tragédie, ont à l'inverse corrompu le genre en l'adaptant aux goûts d'un public qui cherchait au théâtre « du pathétique et du mouvement ». De là s'ensuit une série de condamnations qui rendent compte du dégoût qu'inspirent les pièces de cette époque à l'historien de la littérature, qui ne trouve rien à sauver dans ces productions. Dans la perspective téléologique de l'histoire littéraire, redoublée par le critère classico-centriste, cette peinture extrêmement négative du genre tragique s'accompagne ultimement d'une vision providentielle, celle de Hardy qui figure dès lors le « sauveur » de la tragédie en remettant le genre sur les voies qui mèneront ensuite aux règles classiques. Alors que cet auteur semble dans le discours lansonien le seul à constituer une figure positive du théâtre du XVI^e siècle, il n'appartient pas du tout au corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle, et sa présentation semble devoir le placer déjà au XVII^e siècle.

De Lanson au *Lagarde et Michard* puis aux manuels de 1981 à 2011, la production théâtrale du XVI^e siècle apparaît donc constamment mise de côté dans l'espace canonique du siècle, en raison sans doute d'un discours doxique qui dès la fin du XIX^e siècle relègue ce genre aux oubliettes de l'histoire littéraire. Bien que les paratextes des manuels contemporains offrent une vision plus positive de cette production que Lanson, la situation très marginale de Garnier ou Jodelle dans le canon laisse entendre que les représentations

héritées demeurent vivaces et que la tragédie du XVI^e siècle, seule survivante du mécanisme d'occultation du genre théâtral dans le canon, ne peut soutenir dans l'espace scolaire la comparaison avec l'ultra-classicité de la tragédie du XVII^e siècle. En somme, et malgré des phénomènes de réévaluation à la marge, le théâtre du XVI^e siècle se révèle majoritairement occulté dans le corpus canonique, de la fin du XIX^e siècle jusqu'au XXI^e siècle. Ce genre tout entier subit donc les effets d'un processus général de classicisation qui fonctionne par sélection et minoration, pour au final proposer une image canonique de la littérature du XVI^e siècle dont le théâtre est absent.

Conclusion

De la place des auteurs maximaux à celles occupées par les auteurs mineurs dans l'espace canonique, en terminant par les mécanismes qui tendent à occulter certains pans de la production littéraire du XVI^e siècle, l'étude commencée au chapitre précédent et achevée ici permet de mettre en lumière les différents effets de hiérarchisation à l'œuvre dans le processus de classicisation de la littérature du XVI^e siècle. À considérer, en suivant les analyses d'Alain Viala, que le corpus canonique transmis par l'École s'appuie sur un « grand implicite », c'est-à-dire un corpus virtuel « perçu comme l'inventaire de ce que toute personne bien cultivée devrait connaître »⁴³, et que le canon scolaire regroupe à partir de ce grand implicite « tout ce que l'École doit enseigner et les élèves lire »⁴⁴, le processus de classicisation suppose nécessairement des mécanismes de minoration et l'existence de zones d'ombre où sont rejetés les auteurs et les œuvres que l'institution ne juge pas prioritaires pour la transmission. De même que la modélisation de l'œuvre d'un auteur et la construction de sa figure scolaire se fait au moyen d'une série de sélections (de titres et d'extraits) et par la transmission d'un certain nombre d'éléments doxiques de discours, la représentation scolaire du XVI^e siècle obéit aux mêmes règles et se fait ainsi au prix de l'écartement hors de l'espace central de la diffusion scolaire d'un grand nombre d'auteurs, ceux qui appartiennent aux périphéries proches et éloignées, ainsi que par l'occultation presque totale du genre théâtral.

Ce mécanisme de minoration, qui constitue l'autre versant du phénomène de réduction et de concentration identifié à tous les niveaux de la structure canonique, restreint dès lors fortement l'image scolaire du siècle, selon des logiques qui ressortissent à la fois aux impératifs institutionnels des programmes et à l'héritage, parfois diffus mais toujours présent, des représentations venues de la tradition de l'histoire littéraire. L'image de la littérature du

⁴³ Alain VIALA, « Le grand implicite », *art. cit.*, p. 118.

⁴⁴ *Ibid.*

XVI^e siècle apparaît ainsi concentrée autour de quatre noms, de deux mouvements qui se répondent (l'humanisme et la Pléiade), et par un balancement entre l'optimisme des débuts et le pessimisme de la fin incarné dans l'esthétique baroque. En ce sens, les différents mécanismes de hiérarchisation à l'œuvre dans l'espace canonique aboutissent à créer ce que nous proposons d'identifier comme un phénomène de *fictionnalisation* de la période. L'image scolaire du XVI^e siècle, dessinée à travers la sélection et la modélisation des œuvres et des figures d'auteurs, des plus classiques aux plus mineurs, constitue ainsi une fiction séculaire particulièrement remarquable dans les histoires littéraires du début du XX^e siècle lorsqu'il s'agit de comparer les valeurs des œuvres de la Renaissance avec celles du XVII^e siècle, par exemple, mais que les manuels plus récents continuent de faire jouer en fonction d'enjeux idéologiques que la troisième partie de notre travail aura pour objectif d'analyser.

En comparant le corpus canonique des manuels de 1981 à 2011 avec celui du début du XX^e siècle et celui déterminé par Lagarde et Michard, le canon semble bien stabilisé. Bien que quelques mouvements de rééquilibrage affectent les périphéries, et que certains auteurs connaissent des réévaluations, à l'instar de d'Aubigné, ou bien des dévaluations, comme Marot, la plupart des places semblent dans l'espace canonique immuables. Malgré les modifications structurelles de l'enseignement de la littérature au lycée, malgré les bouleversements introduits dès les années quatre-vingt par les réformes et les programmes, le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle apparaît stable. Cependant, l'abandon revendiqué des perspectives de l'histoire littéraire dans les programmes et les manuels ne signifie pas, pour la littérature du XVI^e siècle, la modification de la structure générale du canon mais plutôt sa réduction. Ainsi, le mouvement général se révèle celui d'une disparition des auteurs désignés au fil du siècle comme mineurs, dans le discours doxique et/ou les sélections d'extraits. À considérer l'image scolaire de la littérature du XVI^e siècle diffusée par les manuels en 2011, celle-ci présente finalement plus de zones d'ombre, de silences, moins de nuances que le corpus canonique des décennies précédentes ; cette fiction séculaire transmise par l'institution n'offre en réalité plus d'espace à un entre-deux, une zone de gris, dans laquelle se maintenaient encore chez Lagarde et Michard des auteurs qui n'étaient pas majeurs, mais qui appartenaient tout de même à l'espace canonique. À l'inverse, les phénomènes de réévaluation et de rééquilibrage qui affectent le corpus canonique paraissent à première vue profiter à celles que le canon antérieur avait largement délaissées, les autrices du XVI^e siècle, dont le chapitre suivant se propose d'étudier les trajectoires de classicisation tout au long de notre corpus d'étude.