

LA LITTÉRATURE DU XVI^E

SIÈCLE DANS L'*HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE*

DE GUSTAVE LANSON

En 1874 figure pour la première fois dans une liste d'auteurs la mention d'auteurs du XVI^e siècle à étudier en classe ; en 1880 l'œuvre de Montaigne entre officiellement au programme de la classe de seconde, tandis qu'en 1895 Marot, Ronsard, Du Bellay, d'Aubigné, Régnier¹ intègrent les programmes sous forme d'extraits. Cette reconnaissance institutionnelle de la place de la littérature du XVI^e siècle dans la formation littéraire constitue la dernière étape du processus de classicisation des œuvres de la période, en assurant leur perpétuation² via l'institution scolaire. La littérature du XVI^e siècle entre ainsi officiellement dans le corpus de la littérature nationale et prend place dès la fin du XIX^e siècle dans les classes, ainsi que dans les manuels et anthologies scolaires.

Nous étudierons dans ce chapitre la manière dont la littérature du XVI^e siècle est présentée et représentée dans le discours scolaire de Gustave Lanson, afin de mettre en lumière les mécanismes qui organisent dans le discours l'image de la période. Nous montrerons notamment que l'*Histoire de la littérature française* constitue un moment essentiel dans le processus de modélisation de la période, à travers une série de critères qui déterminent la valeur des auteurs et des œuvres et participent ainsi à une hiérarchisation de la production, par rapport aux autres siècles mais également à l'intérieur même du siècle. Ce faisant, l'ouvrage de Lanson contribue à l'organisation d'un corpus qui pourra par la suite constituer le canon de la période. La première partie de ce chapitre se concentrera sur les différents moments qui structurent la littérature du XVI^e siècle dans le tableau qu'en propose Lanson. Cette périodisation dès lors permet de tracer une première ébauche de l'image de la période. Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons à la portée axiologique du discours lansonien afin de comprendre quelles représentations de la littérature du XVI^e siècle l'*Histoire de la littérature française* organise.

¹ Régnier est en effet classé dans les programmes comme un auteur du XVI^e siècle, et Lanson le fait figurer dans les auteurs représentatifs de « La littérature sous Henri IV » (cf dans la suite du chapitre, partie I.5). Un tel flottement du classement rend bien compte ici du caractère relativement aléatoire de la périodisation et de la notion de siècle littéraire.

² La perpétuation constitue l'ultime étape de la classicisation selon Alain VIALA et permet l'entrée d'une œuvre dans le répertoire canonisé (cf chapitre I).

I. La constitution d'une histoire de la littérature du XVI^e siècle : tableaux du siècle par Lanson

1. Les prémices du XVI^e siècle : la redécouverte de l'Antiquité, l'influence de l'Italie et l'apparition de la notion « d'art »

Suivant la logique chronologique à l'œuvre dans la constitution de l'histoire littéraire, l'*Histoire de la littérature française* de Lanson propose une analyse de la littérature du XVI^e siècle pensée en continuité avec la littérature du Moyen-Âge. C'est ainsi qu'après une première partie consacrée au Moyen-Âge, « les origines de la littérature française », et une deuxième partie traitant du passage du Moyen-Âge à la Renaissance, la troisième partie de l'ouvrage propose un tableau de la littérature du XVI^e siècle dans un premier livre intitulé « Renaissance et Réforme avant 1535 » (p. 187-206), dont le premier chapitre constitue une « Vue générale du XVI^e siècle ». Après avoir consacré presque cent-soixante pages à la littérature médiévale, Lanson en vient à l'examen de la Renaissance. Pour mettre en lumière le contraste entre la période qui s'ouvre et celle qui la précède, Lanson offre au lecteur un tableau apocalyptique de la fin du XV^e siècle qui convoque les souvenirs du « sombre » Moyen-Âge mis en scène par Michelet³ :

La fécondité du Moyen-Âge semblait tout à fait épuisée à la fin du XV^e siècle [...]. Les nobles avaient ruiné la féodalité, les gens d'Église étaient en train de perdre l'Église et la religion ; les grandes idées périssaient par les hommes qui les représentaient. L'esprit bourgeois triomphait partout [...] et il avait fait la littérature à son image : une littérature pauvre d'idées, de sentiment vulgaire et cynique, de forme aisée et légère sans grandeur, à laquelle les érudits des cours féodales n'étaient arrivés qu'à opposer une littérature vide, de forme compliquée, capable seulement de donner le sentiment d'un immense effort évanoui dans le néant des résultats, dans le néant même des intentions. [...] Dans la littérature, qui seule doit nous occuper, tous les efforts individuels se perdaient dans l'inerte masse des débris du passé. Ni génie d'un homme, ni commun sentiment n'avaient la force de rejeter le poids encombrant des choses mortes. (p. 168)

Si la fin du Moyen-Âge prend la forme d'un champ de ruines où ne survit pas même une forme littéraire d'une quelconque valeur, où ne se distinguent ni génie admirable ni innovations créatrices (« une littérature pauvre d'idées [...], un immense effort évanoui dans le néant des résultats, dans le néant même des intentions »), l'humanisme naissant apparaît comme une lumière permettant d'éclairer de nouvelles voies à venir. Pour Lanson, l'alliance entre le mysticisme et une première forme d'humanisme, définie par la lecture des Anciens, permet de se défaire de la spéculation théologique et de retrouver la « possibilité d'un

³ Voir à ce propos notre introduction générale.

rationalisme » (p. 168). La ligne de partage tracée par Lanson entre le début du XVI^e siècle et la fin du Moyen-Âge, entre « l'inerte masse des débris du passé » et « les germes [...] épanouis par la Renaissance » (p. 168), s'inscrit dans les perspectives tracées par Michelet et correspond également aux visions largement partagées par les auteurs d'histoire littéraire au XIX^e siècle. Nisard, dans son *Précis de la littérature française*, affirme ainsi en 1878 que le Moyen-Âge est trop éloigné du modèle de l'antiquité pour constituer une littérature valable, notamment parce que son art est « inconscient » et sa langue « balbutiante »⁴. Partant de cette analyse, il peut dès lors affirmer que

[...] pour nous la littérature française [...] ne commence qu'à l'époque de la Renaissance en France, c'est-à-dire quand la chaîne des civilisations littéraires est renouée, que la tradition est retrouvée et que le sentiment de l'art a pris naissance.⁵

Période où éclot le « sentiment de l'art », la Renaissance constitue dans la conception traditionnelle de l'histoire littéraire le moment charnière où le fil serait renoué entre la littérature française et la tradition antique. Émile Faguet, commentant le terme *Renaissance*, affirme ainsi en 1894 qu'il s'agit bien d'une période où la littérature nationale reprend vie :

De là ce mot étrange et si significatif de *Renaissance*, désignant l'esprit antique comme esprit de vie, le seizième siècle comme résurrection, le Moyen-Âge comme mort, mise au sépulcre et long anéantissement de la pensée humaine.⁶

L'antithèse posée entre le Moyen-Âge comme « mort » et la Renaissance comme « résurrection » fait directement écho à l'image des « choses mortes » (p. 168) utilisée par Lanson pour désigner la période médiévale. Comme chez ses prédécesseurs, la Renaissance constitue dans l'*Histoire de la littérature française* de Lanson le moment où la raison peut triompher du marasme de la fin du Moyen-Âge, et c'est à partir de ces premières pierres que peut s'ériger solidement l'édifice de la littérature nationale. Dans ce mouvement de recréation d'un monde littéraire et social succédant au « néant » du XV^e siècle, l'historien identifie alors deux figures qui condensent la matière de l'humanisme : Érasme et Lefèvre d'Étaples. Ces deux écrivains représentent selon Lanson les deux voies de l'humanisme tel qu'il éclate au XVI^e siècle, où la figure de l'humaniste rationaliste, versé dans les textes antiques, empreint de sagesse hellénique, est représentée par Érasme, « l'homme de la Renaissance », tandis que l'humaniste mystique, passé de l'aristotélisme au platonisme, est incarné par Lefèvre d'Étaples, « l'homme de la Réforme ». Cette polarisation du mouvement humaniste, où les deux tendances « sans s'opposer encore, tendent à se séparer » (p. 168) pose au seuil de

⁴ Désiré NISARD, *Précis de l'histoire de la littérature française*, Paris, Firmin-Didot, 1878, p. 7.

⁵ *Ibid.*

⁶ Émile FAGUET, *Seizième siècle. Études littéraires*, Paris, Lecène Oudin, 1894, p. X

l'analyse de la période une grille de lecture qui permet de comprendre « les origines de la Renaissance française » tout en organisant le tableau de la période autour de jalons clairement identifiés.

Ce moment de bascule est mis en lumière dans le discours lansonien par une réflexion critique sur les représentations communément transmises de la Renaissance. Fidèle à sa démarche d'érudition historique et d'historicisation des faits littéraires, Lanson rappelle que l'Antiquité n'est pas à proprement parler redécouverte par le XVI^e siècle, puisque les XIV^e et XV^e siècles lisaient et admiraient eux aussi les anciens ; seulement, le XVI^e siècle réussit là où les siècles précédents ont échoué, en découvrant ce qu'il y a à admirer dans les anciens :

On se représente communément la Renaissance comme un réveil de l'Antiquité. Cela n'est pas vrai pour la France, ou du moins n'est pas complet ni exact. [...] Nous avons les Anciens, nous les lisions, nous les admirions : nous ne savions pas ce qu'il y fallait admirer et prendre, ce qui nous était utile et nécessaire pour nous développer. (p. 169)

Selon l'historien de la littérature, il ne suffisait pas que la littérature française lise ou relise l'Antiquité : il lui fallait comprendre la nécessité d'introduire « l'idée de l'art »⁷ dans sa nature même. Or, pour Lanson, cette idée ne vient pas de l'Antiquité, mais de l'Italie, ce qui l'amène à affirmer que « la Renaissance française est un prolongement et un effet de la Renaissance italienne » (p. 170). C'est l'acculturation de la cour française au contact de la cour italienne, l'importation des modes de vie et du goût italiens, la découverte de l'idéal de l'homme complet, l'épanouissement de l'individu et de sa liberté qui fondent la Renaissance et l'humanisme français. L'explication de ce phénomène de translation culturelle entre l'Italie et la France correspond dans la logique de Lanson à une loi de l'histoire littéraire qui est celle des influences étrangères⁸ : les nations s'empruntent les unes aux autres des modèles artistiques et littéraires qui remplissent diverses fonctions sociales une fois passés au travers de mécanismes d'adaptation et d'appropriation. Pour autant, dans la logique de Lanson, où l'examen d'une période littéraire est corrélé à la volonté de mettre en lumière les lois générales du développement de l'esprit national et de son génie, il n'est pas envisageable de considérer que la littérature nationale puisse être subordonnée à une autre nation : il est donc nécessaire dès les premières lignes de poser la Renaissance comme une rupture et une origine, par rapport aux époques précédentes et par rapport aux nations concurrentes. Lanson insiste largement sur ce point en rappelant que « dans ce contact d'une civilisation supérieure, qui la domina si puissamment, la France préserva, développa même son originalité littéraire :

⁷ C'est d'ailleurs la qualité principale que Nisard attribue à la Renaissance dans sa présentation qui l'oppose au Moyen-Âge.

⁸ Sur les « lois » de l'histoire littéraire selon Lanson, nous renvoyons à la synthèse proposée par Gisèle SAPIRO dans l'ouvrage *La sociologie de la littérature, op. cit.*, p. 15.

chaque élément de la Renaissance italienne fut adapté, transformé ou éliminé par ce génie français dont elle a tout à coup éveillé la force » (p. 171). Grande nation littéraire, la France n'est pas imitatrice servile de l'Italie, mais disciple de talent qui sait s'émanciper de son mentor pour créer sa propre voie et mettre au jour son génie propre⁹. Au contact de la Renaissance italienne, « les studieux jeunes gens nés dans les dernières années de Louis XI » (p. 171) découvrent l'inspiration nécessaire à la création d'une grande littérature française. La littérature de la Renaissance possède donc une vitalité et une force propre, à la fois dans l'histoire littéraire et dans l'histoire nationale, et marque de manière nette le passage à un autre âge.

Plusieurs étapes doivent ainsi être distinguées selon Lanson dans l'émergence de ce « génie français » qui caractérise la période. Dans un premier temps, les différents courants se confondent et la Réforme et l'humanisme font bon ménage :

Dans la première époque de la Renaissance française, les divers courants ne se distinguent pas : tout se confond. Érudits et poètes s'assemblent autour de François I^{er}, autour surtout de sa sœur Marguerite. Lefèvre d'Étaples est un helléniste et un théologien ; il sert l'Humanisme et la Réforme. Despériers sert la Réforme, la libre pensée et la poésie. Marot, poète de cour, est un protestant de la première heure. Marguerite elle-même unit la poésie, le mysticisme, le zèle de la morale ; on sent dans cette période comme un effort pour réaliser l'idéal italien de l'homme complet. (p. 172)

Cette « première époque de la Renaissance » apparaît chez Lanson comme un moment d'œcuménisme d'érudition et de mysticisme, où règne l'équilibre entre des opinions que rien ne divise, et où sont mises en branle des forces vitales qui tendent vers l'avènement de formes littéraires et sociales idéales. C'est un tableau idyllique que propose ici Lanson, une sorte d'âge d'or dont la cour de François I^{er} constitue l'épicentre et qui porte les germes d'un renouveau de la vie littéraire et politique nationales. Comme dans ses analyses précédentes, l'historien de la littérature cherche à donner de la période une image qui la constitue en moment fondateur caractérisé par le bouillonnement et la multiplicité. À cette première époque succède cependant selon Lanson un temps où les tendances se précisent et se séparent. Le schisme de la Réforme entraînerait alors l'introduction dans la pratique littéraire de la question de la morale, l'humanisme se donnant pour objet la définition de l'idéal d'une vie complète. Lanson identifie à partir de cette rupture historique une partition dans la composition de la littérature française : selon lui, l'humanisme se déprendrait de la tradition

⁹ En opposition avec sa méthode historique et sociologique, Lanson semble paradoxalement considérer que le « génie », comme « l'art », constitue une catégorie transcendante permettant de juger les littératures nationales. Le terme n'est jamais clairement défini, et contribue à transformer les observations de l'historien en jugements « impressionnistes », procédé que Lanson critique pourtant violemment chez ses prédécesseurs. Nous étudierons les conséquences de l'emploi de ces termes sur la construction de l'image de la littérature du XVI^e dans la partie suivante de ce chapitre.

de la *mimesis* et de la *translatio studii* pour devenir une science critique, proche de la philosophie, et que l'historien de la littérature définit comme la philologie¹⁰. L'humanisme constituerait donc, dans la perspective lansonienne, un courant plus scientifique, plus philosophique que proprement littéraire, et dont l'héritage consisterait en l'introduction dans la littérature française de l'idée de « l'homme moral » (p. 172), emprunté à l'idéal italien de l'homme complet et qui prépare l'idéal classique de l'honnête homme.

Parallèlement au développement de cette philologie humaniste, un effort se produit selon Lanson pour « élever à la forme de l'art, sinon toute la littérature, du moins celle de ses parties qui peut le mieux s'y prêter, ou le moins s'en passer : la poésie » (p. 172). Après un premier moment poétique concentré autour de la production de Marot, c'est la poésie de Ronsard qui revêt dans le discours scolaire lansonien toutes les marques de l'innovation littéraire, aussi bien formelle que thématique :

L'art, la grâce, la beauté sont reçus d'abord comme choses souverainement nobles ; et, pendant tout le siècle, les essais de création artistiques s'enveloppent d'aristocratiques délicatesses. Cela apparaît chez Ronsard, dont la poésie d'homme d'épée et d'homme de collège implique à ce double titre le mépris du bourgeois et du populaire. Il essaie d'atteindre à la beauté de la poésie grecque : par la combinaison du lieu commun et de l'image, dans les moules rythmiques et poétiques des anciens, il essaie de s'élever au grand art. (p. 172)

La distinction opérée par Lanson est très nette entre une littérature humaniste, en prose, qui prend les allures d'une science érudite, et une littérature d'« art », la poésie, qui constituerait un essai de ressusciter la beauté antique relue par l'idéal aristocratique de l'époque. Ce faisant, Lanson reconduit implicitement le système hiérarchique des genres, qui place au-dessus de la prose érudite la poésie virtuose, ce qui n'est pas sans conséquences sur l'image qu'il construit de la période. En effet, s'il reconnaît à Ronsard et son « école » la volonté de (re)créer une poésie française égale voire supérieure à l'antique, il ne manque pas de souligner que ce projet est un « demi-échec » (p. 172) puisque, empêtrés dans une érudition froide, les disciples du poète « laissent le grand art antique, se réduisant à l'alexandrin, au gréco-romain » et finalement se contentent d'un « goût mièvre et mondain [qui] est comme une banqueroute de notre poésie, qui semble revenir à Charles d'Orléans, à Marot, si l'on veut, avec le naturel en moins » (p. 172). S'il souligne ensuite que les guerres de religion et les prises de positions qu'elles entraînent permettent de revenir à une poésie plus juste, ayant appris « à puiser aux vraies sources des sentiments profonds et généraux : la foi catholique de

¹⁰ p. 172 : « L'humanisme, par les efforts de Budé, de Rabelais, de Turnèbe, de Lambin, de Cujas, de Ramus, des Estiennes, abandonne chez nous l'imitation artistique pour l'examen critique : il devient la philologie ». Ces différentes interprétations de Lanson apparaissent pour le moins inexactes : le courant littéraire que constitue l'humanisme ne « devient » pas la philologie, de même que les écrivains n'abandonnent en rien la pratique de la *translatio studii*, qui demeure au fondement de la conception de la culture lettrée.

Ronsard, le zèle protestant de d'Aubigné » (p. 172), Lanson ne revient pas sur le jugement énoncé auparavant : pour lui la poésie française, au XVI^e siècle, demeure un projet ambitieux mais avorté, auquel manque le « sens de l'art » (p. 172).

Dès les premières pages de présentation de la littérature de la période, le discours lansonien scolaire apparaît ainsi marqué par un souci d'assigner aux productions du XVI^e siècle une place qui soit *juste* dans l'histoire littéraire, en examinant les réalisations de la période et en dégagant les faits littéraires essentiels qui permettraient d'examiner la valeur de cette littérature. L'image que le discours crée est celle d'une littérature qui constitue un fondement pour le déroulement de l'histoire littéraire à venir, en séparant la prose et la poésie, la science des philologues érudits et l'art aristocratique, en acclimatant l'héritage antique et italien pour dégager sa propre identité, et en parvenant à découvrir le sujet qui doit être le sien : « l'homme moral » (p. 172). Ces premières pages proposent ainsi un programme de lecture que Lanson va développer par l'examen des étapes qui organisent selon lui le déroulement de la période.

2. Le cour de François I^{er} et l'avènement de l'humanisme, de Marot à Rabelais

Si la littérature du XVI^e siècle marque pour Lanson une rupture par rapport aux productions médiévales, ce renouveau littéraire ne coïncide cependant pas avec les bornes chronologiques du siècle. En effet, selon l'historien, durant les vingt premières années du siècle « l'esprit de la Renaissance s'infiltré chez nous : mais le XV^e siècle reste pour ainsi dire toujours à l'avant-scène » (p. 175). Ce retard pris dans l'éclosion de la Renaissance est imputé aux monarques, Louis XII, « épreuve affaiblie de Louis XI » qui « estime les lettres surtout pour les services qu'elles rendent », et surtout son épouse Anne de Bretagne, qui « fait fleurir à la cour de France la poésie tourmentée et vide dont la féodalité princière du XV^e siècle avait été si éprise » (p. 175). De ces vingt premières années, Lanson ne retient en effet aucun auteur et ne cite qu'un groupe indistinct, les « rhétoriciens » dont la reine « emplît sa maison » (p. 175) et qui ne trouvent pas « de milieu entre le réalisme grossier et l'idéalisme creux : ici la nature est triviale, là elle est contrariée » (p. 175). Le défaut de goût d'Anne de Bretagne, qui promeut une littérature « raide et pédante » (p. 175) à son image, constitue dans le discours lansonien la raison principale de la survivance de formes médiévales dans la littérature du début du XVI^e siècle. Entravée par un roi peu lettré et une reine au goût mal avisé, la littérature ne peut encore se débarrasser des scories médiévales et s'éloigne de la nature, principe positif de création, pour s'enfermer dans la rhétorique, principe négatif selon le système axiologique mis en place par Lanson. Par ailleurs, Lanson souligne que les Universités, lieux du savoir, ne dispensent aucun enseignement utile, et apparaissent

scélérées par le poids de traditions obscures qui ne laissent le champ libre à aucune innovation et ne permettent aucune réelle formation de l'individu :

Le XVI^e siècle s'ouvrit et l'esprit du Moyen-Âge dominait encore : les logiciens méprisaient les grammairiens ; la dispute fut en honneur jusqu'après 1531 [...]. Tous les érudits qui ont fréquenté les cours de l'Université dans la première moitié du siècle sont unanimes dans leurs doléances, attestent l'absolue vérité des satires de Rabelais. Il n'est pas jusqu'à Marot, si peu érudit, qui ne se plaigne de l'insuffisance des études. (p. 178)

Malgré les réticences de Lanson à considérer que l'humanisme débiterait en même temps que le siècle historique, il propose cependant un point de bascule entre l'univers médiéval et celui de la Renaissance, incarné par les *Adages* d'Érasme, dont la publication en 1500 viendrait bouleverser la création et l'érudition¹¹ :

En 1500 paraissent à Paris les *Adages* d'Érasme : c'est toute la lumière de l'antiquité qui se répand à flots sur le monde : dans ce petit livre est ramassée la quintessence de la sagesse ancienne ; la fleur de la raison d'Athènes et de Rome, tout ce que la pensée humaine suivant sa droite et naturelle voie peut trouver de meilleur et de plus substantiel, avec cette forme exquise et simple qui s'était perdue depuis tant de siècles. A l'apparition des *Adages*, tous les esprits qui cherchaient et attendaient se sentirent comme inondés de la grâce de l'antiquité. (p. 179)

Avec Érasme, c'est la grâce, la sagesse et l'érudition antique qui « inond[ent] » de nouveau la France et montrent la voie d'une littérature qui renoue avec ses origines les plus nobles, au moyen d'un renouveau qui se fait dans la continuité puisqu'il s'agit de re-mettre au jour « cette forme exquise et simple qui s'était perdue depuis tant de siècles »¹². À l'aube du siècle, l'antiquité constitue une origine retrouvée qui fonde l'humanisme en raison et permet de former un pont entre les deux époques, effaçant du même mouvement les siècles d'érudition scolastique et d'obscurantisme médiéval tant décriés par Lanson. L'humanisme constitue alors dans l'histoire littéraire une nouvelle antiquité, par la redécouverte qu'il permet des textes, des auteurs, des pensées.

¹¹ Lanson suit ici Michelet qui indique à propos des *Adages* que « Nul chef-d'œuvre ne fut jamais l'objet d'un tel enthousiasme. C'était, en réalité, un grand secours offert à tous [...]. Qu'on se figure toute l'antiquité réunie en un livre ; tout ce qu'elle a produit de pensées, de sentences et de maximes, ramené comme des rayons à un seul foyer » (Jules MICHELET, *op. cit.*, p. 203).

¹² L'emploi du déictique *cette* est ici particulièrement intéressant puisqu'il s'agit pour Lanson d'indiquer à ses lecteurs une réalité supposée partagée, un univers de référence qui fait consensus. On serait pourtant en droit de s'interroger : de quelle « forme exquise et simple » parle ici l'historien ? De quelle antiquité est-il question ? À quels auteurs, à quelles formes, à quels genres fait-il référence ? La formule fortement allusive indique en réalité le glissement qui s'opère, au détour d'une phrase, entre le discours historique scientifique et une évaluation subjective qui procède de manière implicite.

Outre l'influence d'Érasme dans le développement de l'humanisme, Lanson identifie, en opposition aux héritages médiévaux de la cour de Louis XII, l'image d'un renouveau incarné par l'arrivée au pouvoir de François I^{er} :

En 1515, changement soudain de décor : dès que paraissent François I^{er} et sa sœur Marguerite, à la vulgarité bourgeoise, à la boursoufflure bourguignonne succède toute la splendeur de la vie de cour. François I^{er} est assez ignorant, léger, superficiel : il semble qu'en fait d'art il ait eu surtout le sens du décor, surtout du décor mondain et fastueux : l'architecture est son art favori. Il a de l'intelligence, au reste du goût : il aime la poésie, il fait des vers, comme Marot, trop souvent comme Jean mais par rencontre aussi comme Clément. Saint-Gelais et Marot, des épîtres et des chansons, suffisaient à la passion spontanée du roi : de lui-même, il n'avait pas besoin d'une autre littérature. Mais un Frédéric d'Urbin, un Laurent de Médicis, et tant d'autres princes lui avaient par leur exemple inculqué cette croyance qu'un souverain accompli se doit à lui-même de protéger toutes les formes de l'esprit et de la science, d'orner son règne de philosophes et d'hellénistes aussi bien que de peintres et de poètes. Il élargit sa curiosité, il ouvrit sa cour, sa faveur, son esprit à Budé, aux graves éruditions, à la grande antiquité. Sa protection facilite la victoire de l'humanisme sur la discipline du Moyen-Âge. (p.176-177)

Le contraste entre le règne de Louis XII et celui de François I^{er} tient tout entier dans l'opposition qu'opère Lanson entre la médiocrité du goût bourgeois du premier et la clairvoyance aristocratique du second, entre une méconnaissance des lettres et une conscience aigüe de la nécessité d'une littérature nationale soutenue par le pouvoir. L'image du monarque éclairé, instruit par de grands princes, protecteur des « philosophes et [des] hellénistes aussi bien que des peintres et des poètes », signe dans le discours scolaire lansonien l'entrée dans l'ère d'une littérature aristocratique, marquée par une alliance entre des dispositions naturelles (ainsi François I^{er} a « de l'intelligence, au reste du goût ») et une acculturation à un goût déjà formé (« [...] tant d'autres princes lui avaient par leur exemple inculqué cette croyance qu'un souverain accompli se doit à lui-même de protéger toutes les formes de l'esprit et de la science [...] »). Lanson rappelle bien que dès la fin du XV^e siècle les rois de France « n'avai[en]t pas hésité à se ranger du parti de la raison et de la civilisation » contre l'érudition scolastique et stérile, en promouvant notamment les études hellénistiques¹³. Pour autant, la « victoire de l'humanisme » qu'il identifie se confond avec la figure du monarque qui la rend possible, selon un principe métonymique qui organise le tableau de la littérature nationale au moyen de jalons « incarnés ».

¹³ « Charles VIII, Louis XII avaient donné quelques marques de bonne volonté aux promoteurs des études antiques ; Louis XII avait fait de Lascaris un ambassadeur ; ce fut sous son règne que l'hellénisme entra à la cour avec Budé, devenu secrétaire du roi. » (p. 179)

Dans ce tableau, François I^{er} prend les traits d'un souverain providentiel qui, à lui seul, enterre définitivement les vestiges du Moyen-Âge et permet l'éclosion d'une littérature nouvelle, en favorisant les poètes, les érudits et les philologues. Tout se passe d'ailleurs dans le discours lansonien comme si s'opérait un transfert de qualités entre le roi qui rend possible l'avènement de l'humanisme et le mouvement lui-même, l'érudition et la sagesse de l'un n'étant que le miroir des principes de l'autre¹⁴. Lanson insiste particulièrement sur la place déterminante du roi en rappelant que

Autour de François I^{er} les érudits furent aussi nombreux que les poètes : outre Budé qu'il fait directeur de sa bibliothèque et maître des requêtes, il essaie d'attirer Érasme ; il reçoit dans sa familiarité Guillaume Cop, traducteur d'Hippocrate et rénovateur de la médecine ; il a pour lecteur Jacques Colin, puis Duchâtel, deux savants hommes, le dernier surtout, érudit universel et infatigable liseur. Même, François I^{er} voulait témoigner par des effets plus solides l'intérêt que, selon son idée du prince accompli, il estimait devoir rendre aux études : il rêva des établissements fastueux, dont le malheur du temps priva la France. En 1529, dans une de ses *Préfaces*, Budé rappelait au roi qu'il avait à doter une fille pauvre, la philologie ; qu'il avait promis d'orner sa capitale d'une sorte de musée où les deux langues grecques et latines seraient enseignées, où des savants en nombre illimité trouveraient « un entretien convenable et les loisirs nécessaires ». [...] c'est de là qu'est sorti le Collège de France. (p. 179)

Cette coïncidence entre le règne de François I^{er} et le développement de l'humanisme, défini dans le discours lansonien comme réappropriation de l'antiquité permettant une érudition éclairée, rend compte des enjeux et des principes de la méthode lansonienne. En replaçant la littérature dans son contexte historique, l'historien cherche à souligner les liens consubstantiels entre les productions artistiques et les époques qui les voient naître. Il s'agit pour Lanson de brosser un tableau de la littérature française qui permette de l'organiser, en mettant en lumière à l'intérieur de chaque siècle des moments structurants. Puisque le projet de l'histoire littéraire est d'abandonner la disposition des œuvres par genres et par figures, comme c'était la règle dans les anthologies antérieures, pour mieux les déployer dans leur succession historique, le discours de présentation substitue à l'évaluation formelle la notion d'adéquation entre une œuvre, un auteur et une époque. Selon Luc Fraisse l'innovation majeure introduite par l'histoire littéraire de Lanson est cette capacité à considérer une œuvre non pas comme une réponse esthétique à un ensemble de règles formelles mais bien plutôt comme

¹⁴ A propos de la tendance des histoires littéraires à identifier époques littéraires et royautes, Roland BARTHES affirme d'ailleurs que le discours scolaire « identifie toujours la littérature avec le roi. La littérature c'est la monarchie », ce qui fait que l'image scolaire de la littérature est le plus souvent construite « autour du nom de certains rois : Louis XIV bien sûr, mais aussi François I^{er} ou Saint Louis » (Roland BARTHES, « Réflexions sur un manuel », *art. cit.*, p. 69).

[...] un contenu de pensée qui manifeste un état d'esprit. Cet état d'esprit dont l'œuvre est un reflet ou un phénomène, c'est celui d'un siècle, plus précisément d'une époque, d'une génération.¹⁵

C'est précisément l'« état d'esprit » de la cour de François I^{er}, voire de François I^{er} lui-même, qu'analyse Lanson lorsqu'il signale l'avènement de l'humanisme en France. Selon un principe de symétrie axiologique, c'est ce même « état d'esprit » qui va venir qualifier à la fois la littérature de l'époque comme importante dans l'histoire littéraire et l'époque comme essentielle dans l'histoire nationale. Mû par la volonté d'identifier des périodes, ou « époques », au sein des « siècles littéraires », Lanson met en place des jalons qui amènent le lecteur à considérer que la littérature s'organise par succession de foyers structurants, qui correspondent le plus souvent à des « générations » d'écrivains, au sein desquelles pourront ensuite être identifiés des groupes ou écoles littéraires¹⁶.

La « génération » de la cour de François I^{er}, qui constitue dans le discours de Lanson la première manifestation de l'humanisme français, est tout d'abord incarnée dans *l'Histoire de la littérature française* par Marot, dont la figure surgit après quelques pages sur Marguerite de Navarre¹⁷. Protégé par la sœur de François I^{er} qui « n'apparaît qu'entourée de poètes et de savants » (p. 180), Marot apparaît dans le discours lansonien comme une incarnation des courants encore non définis qui agitent les premières décennies du XVI^e siècle¹⁸. Tout d'abord, Lanson rappelle qu'« en lui comme en Marguerite, Renaissance et Réforme se confondent encore » et souligne même que « Marot appartient plus que sa protectrice au protestantisme » (p. 180). La foi protestante de Marot permet d'expliquer les persécutions dont l'auteur de *l'Adolescence Clémentine* a fait l'objet, tout en indiquant que ces poursuites ne doivent pas ternir l'image du poète puisque, selon Lanson, « il y a des exemples de gens persécutés pour des opinions qu'ils n'ont pas » (p. 180). Au-delà de ses opinions religieuses, ce qui fait de Marot un auteur de transition, pris entre plusieurs courants, c'est son attachement aux formes et aux traditions médiévales qu'équilibre le goût pour une culture antique et italienne toute renaissante :

Marot, par toutes ses origines tient au moyen âge : il en est. Son érudition est du Moyen-Âge. [...] Ses maîtres immédiats, c'est Jean Marot, son père, Jean Le Maire de Belges, c'est Molinet aux vers fleuris, c'est le souverain poète français

¹⁵ Luc FRAISSE, *L'histoire littéraire, un art de lire, op. cit.*, p. 20.

¹⁶ Luc FRAISSE souligne ainsi que, dans la perspective de l'histoire littéraire, les larges panoramas des siècles littéraires s'affinent ensuite par sous-groupes, où sont mis en lumière certains moments considérés comme essentiels : « la Cour de François I^{er}, l'hôtel de Rambouillet, Versailles, les salons du XVIII^e apparaissent comme des foyers importants où se forme la littérature, où se discute son esthétique » (*op. cit.*, p. 20).

¹⁷ Nous traiterons en détail la place accordée par Lanson à Marguerite de Navarre dans le développement la littérature du XVI^e siècle au cours du chapitre VII de notre étude.

¹⁸ Cf *supra* : « Dans la première époque de la Renaissance française, les divers courants ne se distinguent pas : tout se confond. Érudits et poètes s'assemblent autour de François I^{er}, autour surtout de sa sœur Marguerite » (p. 172).

Crétin « qui tant savait », en un mot les grands rhétoriciens ; l'*Adolescence Clémentine* est l'œuvre surtout d'un grand rhétoricien, qui ne se corrigera jamais complètement. Allégories, personnifications, abstractions, allitérations, rimes batelées, fraternisées, vers équivoqués, acrostiches, toutes les pédanteries, toutes les bizarreries, tous les tours de force se rencontrent chez maître Clément, et trahissent ses origines. [...] Mais il s'imprégna aussi d'une culture nouvelle et plus fine. Il y avait parmi les livres qu'on saisit en 1534 un Boccace, la *Célestine*, les *Églogues* de Virgile. A Boccace il faut joindre Pétrarque, à Virgile, Ovide, Catulle, dont il fit quelques « translations ». A peine italianisé, il était surtout latinisé. (p. 184)

L'insistance avec laquelle Lanson rattache Marot au Moyen-Âge se lit dans la longue énumération de formes médiévales prisées par l'auteur, ainsi que par la gradation « toutes les pédanteries, toutes les bizarreries, tous les tours de force » qui vient rappeler la vision péjorative de la littérature médiévale sous-tendant le jugement.

Pourtant, si Marot tient ses « origines » du Moyen-Âge, son appartenance à la Renaissance se lit dans le rapport qu'il entretient avec des références latines et italiennes qui constitue une « culture nouvelle et plus fine ». Cette culture, caractéristique du mouvement humaniste, est par ailleurs désignée comme profondément personnelle, née du contact avec des œuvres que Marot possède, lit et traduit. En ce sens Marot incarne l'un des traits distinctifs de l'humanisme : la recherche d'une érudition éclairée par la fréquentation des textes, et non pas l'accumulation de savoirs transmis et ingérés sans recul. Pourtant, Lanson souligne que « Marot n'est point un homme d'étude et de cabinet » (p. 185) et, si ses lectures sont celles d'un homme de la Renaissance, cela n'est pas réellement de son fait :

Ce n'est point par la lecture et la méditation que la Renaissance s'insinua en lui : elle l'enveloppa par le dehors, et l'imprégna. Nul n'a plus subi l'influence de son milieu. (p. 185)

La métaphore de l'enveloppement (« s'insinua », « l'enveloppa ») ainsi que la reprise du verbe *imprégner* sont essentielles au déchiffrement de la figure d'auteur que Lanson construit pour Marot. À la différence d'auteurs érudits emblématiques de l'humanisme, comme Érasme ou plus tard Rabelais, Marot demeure dans la vision scolaire lansonienne profondément attaché à – si ce n'est entaché par – la culture médiévale, et il s'en dépend moins par l'étude que par la perméabilité au fameux « esprit du temps ». Le « milieu » dont fait mention l'historien renvoie ainsi aux théories développées par Taine qui, dans son *Histoire de la littérature anglaise*¹⁹, identifie trois facteurs permettant de déterminer la valeur d'une

¹⁹ Hippolyte TAINÉ, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1866-1878.

œuvre²⁰. Parmi ces facteurs, le milieu est défini par l'ensemble des conditions géographiques, politiques et historiques déterminant l'évolution d'une société : il influe sur les artistes par l'émergence de certaines idées ou courants qui modifient les pratiques artistiques. Ainsi Marot est *imprégné* de Renaissance, au sens où il assimile insensiblement ses caractéristiques, et s'en trouve nourri au point que sa pratique littéraire se modifie²¹. S'il demeure attaché aux « ballades, des chants royaux, des rondeaux, des chansons, des poèmes allégoriques » (p.184), il se rapproche progressivement de l'Italie et de l'antiquité par le choix du « sonnet, [de] l'épigramme, l'épique, l'épître » (p. 184). Plus encore, tout se passe comme si Marot, dans le discours scolaire lansonien, incarnait de manière sensible la conjonction entre l'héritage médiéval et le renouveau de la Renaissance, comme si l'*imprégnation* dont il est l'objet (et non le sujet, dans la phrase de Lanson) constituait en réalité une forme de croisement progressif entre les influences distinctes qui se mêlent en lui. C'est alors l'image de la fécondation, que connote par ailleurs l'emploi du verbe *insinuer*, qui apparaît comme lecture possible de l'image de l'imprégnation²². La référence à Taine se double ici d'un renvoi implicite aux théories de Brunetière, qui s'inspire de la théorie de Darwin pour concevoir la littérature comme le développement d'un organisme vivant, où sont discernables des phénomènes d'hérédité, de croisements et de mutations dans l'évolution des formes littéraires²³.

Marot, tel que le présente Lanson, incarne un moment de jonction à partir duquel s'effectue la mutation qui permet de passer du Moyen-Âge à la Renaissance et à l'humanisme. D'ailleurs, si l'auteur des *Psaumes* n'est pas un érudit « homme de cabinet », son successeur immédiat dans l'ordre du tableau, Rabelais, possède lui toutes les qualités des humanistes du début du XVI^e siècle. Dans l'organisation de *l'Histoire de la littérature française*, l'auteur de *Pantagruel* occupe ainsi la plus grande partie du livre II intitulé « Distinction des principaux courants (1535-1550) » (p. 187-206). Moine défroqué, puis médecin, mais surtout lecteur insatiable et érudit en quête permanente de savoir, Rabelais est présenté par Lanson comme le représentant idéal des nouvelles aspirations du siècle, que ses romans traduisent :

²⁰ En plus du milieu, TAINÉ considère que l'émergence des œuvres et de leurs auteurs est liée à deux facteurs : la race, c'est-à-dire l'empreinte de l'esprit national ou local sur le tempérament de l'artiste, et le moment, c'est-à-dire la conjoncture historique.

²¹ Le Trésor de la Langue Française indique dans les sens du verbe *imprégnier* : « Faire que quelqu'un, quelque chose porte la marque de l'influence de quelque chose dans chacun de ses comportements, dans chacun de ses aspects », mais aussi « assimiler insensiblement » et « être imbu, nourri de » (<http://www.cnrtl.fr/definition/impr%C3%A9gnier>)

²² Le TLF propose comme première définition du verbe *imprégnier* un sens « vieilli (XIX^e et XX^e siècle) » qui est celui de « féconder » selon les théories de l'hérédité en vogue à la fin du XIX^e siècle (*ibid.*). On retrouve un sens similaire pour *insinuer*, qui consiste au sens littéral selon le TLF à « pénétrer doucement et progressivement dans quelque chose » ou « s'introduire dans » (<http://www.cnrtl.fr/definition/insinuer>).

²³ Ferdinand BRUNETIERE, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française (1849-1906)*, Paris, Hachette, 1880-1907.

[...] ses deux livres [*Pantagruel* et *Gargantua*] expriment l'idéal d'un homme né dans le peuple, échappé du cloître, enivré de liberté et de science. Ils sont imprégnés à la fois d'antiquité et de christianisme : Rabelais feuillette tour à tour les beaux livres de Platon et la Sainte Écriture ; il associe dans sa révérence les grands païens philosophes et les « prêcheurs évangéliques ». Il est ardent à discréditer l'éducation scolastique, la logique creuse. (p. 189)

Le portrait est celui d'un homme « tard-instruit » (p.188) qui se révolte contre l'éducation stérile qu'il a subie lorsqu'il était moine pour puiser à la source d'une culture plus riche qui lui permet d'accéder au « libre épanouissement de tout l'être physique et moral » dans une « immense aspiration vers la science universelle » (p. 189). Le rejet des traditions médiévales donne à l'œuvre rabelaisienne toute sa valeur puisque selon Lanson

[...] il tire sa principale inspiration des profondeurs de son expérience ; le souvenir de ses plus essentiels instincts comprimés et menacés pendant tant d'années met dans l'œuvre comme deux points lumineux : la lettre de Gargantua à Pantagruel, et l'abbaye de Thélème. (p. 189)

Dépassant les formes et les conceptions du Moyen-Âge qui entravent le désir de connaissances, l'œuvre de Rabelais est considérée par Lanson comme la première réalisation d'un humanisme français directement apparenté au renouveau initié par le Hollandais Érasme. Pour présenter le premier roman rabelaisien, l'historien reprend ainsi la métaphore du jaillissement et de l'éclosion qui avait été utilisée plus haut pour qualifier la parution des *Adages* :

Le grand mouvement d'idées que la découverte de l'antiquité détermina chez nous pendant le premier tiers du XVI^e siècle ne s'était fait encore sentir qu'incidemment, quand soudain il éclata dans le premier livre de *Pantagruel*, bientôt suivi de son père *Gargantua*. (p. 188)

Le « grand mouvement d'idées » que constitue l'humanisme trouve dans l'œuvre de Rabelais une première expression nationale qui fait date. Dans le panorama de la littérature française dressé par Lanson, *Pantagruel* constitue un nouveau jalon « incarné » qui contribue à construire l'image du XVI^e siècle comme moment à la fois de renouveau et d'origine. Dans le même temps, le discours lansonien marque avec force le caractère structurant du « moment François I^{er} » dans la constitution du siècle littéraire. Marot, Rabelais et même Marguerite de Navarre composent ainsi une « génération » d'auteurs qui définissent la forme de l'humanisme et les contours de la Renaissance française. À leur suite, ce sont des poètes épris de nouveautés qui vont contribuer à redéfinir la poésie et à modifier la silhouette de la littérature française toute entière.

3. L'étincelle de La Pléiade : renouveau et origine(s) de la poésie française

Passant en quelques lignes sur le groupe de poètes de Lyon, dont le représentant désigné par le discours est Maurice Scève, « compliqué, savant, singulier, obscur » et amateur d'« allusions érudites et de formes laborieuses » (p. 208), Lanson accorde à l'inverse une très large place aux poètes identifiés comme emblématique du XVI^e siècle, la Brigade – ou Pléiade, dans le livre III qu'il consacre à la « Poésie érudite et artistique depuis 1550 » (p. 207-223). Ce sont en tout seize pages qui sont consacrées à la présentation du mouvement, où succède à l'analyse des innovations de La Pléiade une présentation de ces deux principaux représentants, Du Bellay et Ronsard, ce dernier occupant à lui seul onze de ces seize pages. Lanson débute la présentation du groupe par le rappel de la rencontre initiale entre Ronsard, Du Bellay et Baïf au collège de Coqueret. Le rôle de chef est directement distribué à Ronsard qui « forme la *Brigade*, qui bientôt et plus superbement devient la *Pléiade* » (p. 208) tandis que plus tard « Belleau, Pontus de Thyard (sic), Jodelle et Daurat complétèrent la constellation » (p. 208). Le groupe est caractérisé dès les premières lignes comme profondément novateur et en rupture avec l'héritage encore vif de Marot et de sa poésie trop bigarrée :

La Pléiade est aristocratique et érudite [...]. Dans l'école de Marot, c'est la toute populaire facilité, le terre-à-terre familier de la poésie frivole qu'elle poursuit. Elle méprise ces poètes de cours, guidés, comme dit Du Bellay, « par le seul naturel, sans art et sans doctrine ». Elle apporte, elle, un art savant, une exquise doctrine : l'art et la doctrine des Grecs et des Romains, des Italiens aussi, qui sont à l'égard de nos Français, comme on l'a vu, la troisième littérature classique. (p. 208)

Trouvant sa source dans la fréquentation des littératures classiques, c'est-à-dire antiques et italiennes, La Pléiade définit une conception radicalement nouvelle et extrêmement exigeante de la poésie qui est avant tout, Lanson le souligne, une conception « aristocratique et érudite » en tout point opposée à la « poésie frivole » de Marot. Dans cette perspective, la poésie ne s'abaissera pas au niveau de « la servilité intéressée des beaux esprits » et elle ne s'avilira pas pour rencontrer le « goût d'un public ignorant ou léger » (p. 209). Dans cette première définition du mouvement se fait entendre l'écho du discours tenu auparavant sur la cour de François I^{er} : ce qui distingue et élève la littérature par rapport à l'époque qui la précède, c'est la recherche d'un art incarnant un goût aristocratique qui dépasse la médiocrité de productions « sans art et sans doctrine ». La mention des « poètes de cour » auxquels s'opposent les membres de La Pléiade rappelle d'ailleurs celle des « rhétoriciens » dont la reine Anne de Bretagne « emplissait sa maison » et qui produisaient une poésie « raide et pédante » (p. 175). Cette même figure repoussoir est utilisée ici par Lanson pour renforcer le contraste et

souligner l'impérieuse nécessité d'un « art savant, d'une exquise²⁴ doctrine » (p. 208) qui s'éloigne de la facilité du goût bourgeois ou populaire. C'est en réalité une refondation totale de la poésie française qu'initient Ronsard et ses compagnons, de sorte que Lanson affirme que

[...] La Pléiade a jeté brusquement la poésie hors des voies anciennes et populaires ; avec un mélange unique de noblesse aristocratique et de superbe érudition, elle a tenté de prodigieuses nouveautés : elle voulut tout d'un coup renouveler les thèmes poétiques, changer les genres, refaire la langue. (p. 209)

L'ambitieux programme de La Pléiade est ainsi défini au moyen de verbes d'action qui renvoient à l'isotopie du changement (*jeter, renouveler, changer, refaire*) et viennent signifier à la fois la rupture et le nouveau. La Pléiade incarne sous la plume de Lanson un moment inouï de l'histoire littéraire, au sens strict puisque toute à la fois sans précédent et hors du commun. Par leur refus d'emprunter les « voies anciennes et populaires » (formule qui reprend la « toute populaire facilité » dénoncée plus haut), les auteurs tracent les perspectives d'une poésie avec ses propres « thèmes », ses propres « genres » et surtout sa propre « langue ». La dimension fondatrice de cette entreprise est soulignée par Lanson lorsqu'il étudie l'ouvrage qui fera office de manifeste pour le groupe. *La Défense et illustration de la langue française*, publiée par Du Bellay en 1549, constitue selon l'historien

[...] le premier ouvrage enfin de critique littéraire qui compte dans notre littérature, et le plus considérable jusqu'à Boileau. [...] En elles-mêmes ces théories n'ont rien d'aussi extravagant qu'on a dit quelquefois : dans l'ensemble, et pour l'essentiel, elles représentent assez bien ce qui s'est fait, même après Ronsard, ce qui lui a survécu pour être la substance et la forme de notre poésie moderne. (p. 209)

Laissant de côté la dimension de réflexion linguistique qui est également au cœur de l'ouvrage, Lanson fait de *La Défense* un véritable art poétique qui marque une double origine dans l'histoire littéraire nationale : premier discours de critique littéraire et première mise en forme d'une poésie nationale. La valeur programmatique des « théories » développées par Du Bellay est par ailleurs soulignée par les formules indiquant leur postérité. Les principes poétiques de La Pléiade sont ainsi placés sur le même plan que les règles classiques définies par l'*Art poétique* de Boileau, texte fondateur de l'esthétique du XVII^e telle que la transmettent les anthologies. Non seulement l'ouvrage de Du Bellay propose une rupture par rapport aux formes anciennes, mais surtout les prescriptions qu'il énonce sont validées dans une perspective historique longue puisqu'elles survivent pour « être la substance et la forme de notre poésie moderne ». Dans la perspective lansonienne, l'immense travail de refondation

²⁴ On peut noter d'ailleurs que l'adjectif *exquise* a déjà été employé par Lanson pour qualifier la forme utilisée par Erasme dans ses *Adages* : « cette forme exquise et simple qui s'était perdue depuis tant de siècles » (p. 179). Le caractère systémique de l'analyse se découvre ainsi au fil de la présentation.

poétique auquel s'attelle La Pléiade est une avancée essentielle dans l'histoire littéraire. Au moyen d'un retour aux formes antiques et italiennes, ce renouveau poétique permet de mettre un terme à la survivance d'un héritage médiéval où les genres pauvres côtoient les formes étriquées :

Au reste, c'est une substitution générale des genres anciens et italiens que La Pléiade a tenté et opéré en effet. Mais cela, en soi, était excellent : à la place des formes étroites, maigres et compliquées, telles que la Ballade et le Chant royal, les formes antiques, larges, simples, réceptives, si je puis dire, mettaient l'inspiration à l'aise, et se prêtaient à revêtir une beauté bien supérieure. Même le sonnet était infiniment au-dessus du rondeau, dépouillé de la gentillesse puérile du refrain, tour à tour ample, ou mâle, ou tendre, ou passionné [...]. (p. 210)

Aux « formes étroites, maigres et compliquées » venues du Moyen-Âge les poètes substituent les « formes antiques, larges, simples, réceptives » garantes d'une « beauté bien supérieure ». La poésie nationale se dépouille alors d'oripeaux mal ajustés pour déployer son génie, son « inspiration », dans de nouveaux habits plus conformes à sa grandeur. C'est une véritable métamorphose que met en scène Lanson dans son discours : le passage de l'enfance à l'âge adulte est ainsi souligné par l'opposition entre la « gentillesse puérile du refrain » qui caractérise le rondeau, et le caractère « ample, ou mâle, ou tendre, ou passionné » du sonnet. Avec La Pléiade, et après les tâtonnements trop incertains de Marot, la poésie française acquiert enfin une stature imposante, pouvant s'égaliser à celles des poésies antiques et italiennes. Lanson opère ici le même processus de validation qui était déjà à l'œuvre au moment de présenter la naissance de l'humanisme : en retrouvant les racines de la valeur littéraire résidant dans la littérature antique (et italienne, dans une moindre mesure), la littérature du XVI^e siècle opère une jonction historique qui efface les errements d'une littérature médiévale que le discours ne cesse de dévaloriser. Ce faisant, l'historien ne cesse de réaffirmer la dimension originelle de la période, d'abord par la peinture de l'humanisme à la cour de François I^{er}, puis sous les traits des poètes de La Pléiade.

Si la redécouverte des anciens et leur respect conditionne une première forme de légitimité pour La Pléiade dans le discours lansonien, le caractère fondateur du mouvement tient surtout à sa volonté de définir des règles spécifiques à la poésie nationale. Ainsi, lorsqu'il examine les prescriptions de Du Bellay à propos des rimes, qui doivent constituer « comme une harmonieuse musique tombante en bon et parfait accord »²⁵, l'historien remarque que

[...] Malherbe ne parlera pas autrement. Et ne croit-on pas entendre encore Malherbe, et même Boileau, quand Ronsard défend de sacrifier la « belle invention » et la justesse de l'expression, c'est-à-dire la *raison*, à la rime ? Il

²⁵ Cité par Lanson, p. 210.

proscrit l'inversion, le hiatus, exige le repos à l'hémistiche, et ne pardonne à l'enjambement qu'en faveur des anciens qui usaient des rejets. Sur l'éliision de l'e muet à l'intérieur du vers, sur l'alternance des rimes féminines et masculines, rien de plus classique que les enseignements de Ronsard. (p. 210)

Si *La Défense* apparaît comme un art poétique à l'égal de celui de Boileau, c'est qu'en réalité Lanson considère les principes mis en forme par Du Bellay et Ronsard comme des règles *déjà* classiques. En ce sens, La Pléiade constituerait comme une première ébauche du classicisme qui permettrait à la poésie française de se doter de règles, de formes et même de vers que les poètes des siècles suivants reprendront et enrichiront à leur tour. A propos des mètres, Lanson affirme ainsi que

[...] la vraie trouvaille de Ronsard en fait de rythme, et le grand service rendu par La Pléiade à la poésie, [c'est le fait que], sous l'influence de l'hexamètre latin, l'alexandrin, création du Moyen-Âge, et dont Rutebeuf avait montré la force et la souplesse, l'alexandrin, délaissé au XIV^e et au XV^e, ignoré ou à peu près de Marot, est retrouvé, relevé, remis à sa vraie place, qui est la première. Ronsard avait pour trois siècles au moins donné la haute poésie à l'alexandrin. (p. 210)

En retrouvant l'alexandrin et en le remettant « à sa vraie place », selon un processus qui est symétrique à celui de redécouverte de l'antiquité, Ronsard est placé par Lanson aux origines les plus nobles de la poésie française.

Les membres de la Pléiade apparaissent en outre dans le discours lansonien comme les précurseurs de la querelle des Anciens et des Modernes qui agitera le siècle suivant. En faisant des Anciens le modèle d'une poésie noble et parfaite, Ronsard et Du Bellay défendraient une pratique de l'imitation qui rejoindrait les conceptions de Boileau puisque Lanson affirme que

[...] contre les ignorants, ils maintiennent la nécessité de l'étude, de l'art, du travail ; que la nature toute seule ne fait pas des chefs-d'œuvre, et que les anciens seuls nous enseignent la façon des chefs-d'œuvre. (p. 210)

L'« enseignement » que les poètes tirent des Anciens, leur érudition, leur sens du travail, fondent une doctrine dont les caractéristiques renvoient toutes, *in fine*, à l'esthétique classique. Cet éclairage proposé par Lanson a pour fonction de souligner la portée fondatrice de la « génération » de Ronsard dans l'histoire de la poésie française, en traçant les liens qui la rattachent au classicisme. Pour autant, comme nous le montrerons dans la partie suivante de ce chapitre²⁶, le discours lansonien a également pour enjeu de fixer les frontières entre les esthétiques des XVI^e siècle et XVII^e siècle, au moyen de jugements qui viendront expliciter ce que Lanson considère comme « quelque chose d'artificiel [qui] s'insinue dans l'excellente entreprise des novateurs » (p. 209). La dimension originelle de la poésie de La Pléiade, et

²⁶ Voir la sous-partie 2.b. de la partie II de ce chapitre.

surtout l'influence de Ronsard sur le siècle entier, seront mise en perspective avec les réalisations du siècle suivant, afin de garantir une place « juste » aux productions du XVI^e siècle.

4. *Les guerres de religion et le développement d'une « littérature militante »*

Après ces seize pages consacrées aux théories de La Pléiade, Lanson poursuit le tableau de la littérature du XVI^e siècle par un quatrième livre portant sur les « Guerres civiles : conflits d'idées et de passion (1562-1594) » (p. 224-239) dont le premier chapitre porte sur la forme des Mémoires. Après avoir rapidement évoqué Estienne, Pasquier et Palissy, il rappelle le contexte particulier de la période et son influence sur l'évolution des formes littéraires :

Les guerres civiles n'interrompirent donc pas le mouvement intellectuel et la marche de la littérature. Mais l'histoire politique et l'histoire littéraire ne se développèrent point comme deux séries parallèles, sans communication réciproque : une étroite connexité, de continuels échanges d'action et de réaction les lièrent. Souvent les œuvres littéraires furent des actes politiques, quelquefois des actes décisifs : mais surtout l'état politique créa des conditions qui permirent à certains genres de grandir, ou de se transformer, ou d'éclorre. (p. 228)

Les principes mêmes de la méthode lansonienne sont ici clairement rappelés : l'histoire littéraire s'intéressera tout particulièrement aux liens entre un moment historique et le moment littéraire qui lui correspond, ces liens devant être considérés comme structurels et non pas conjoncturels. L'intrication « étroite » entre la sphère politique et la sphère littéraire est manifestée par la publication de textes qui sont autant « d'actes politiques, quelquefois [...] décisifs ». Au nombre de ceux-ci, les Mémoires apparaissent chez Lanson comme une prise de parole particulièrement intéressante, témoignage conjoint d'une époque et d'une singularité :

Au XVI^e siècle les *Mémoires* commencent à pulluler, presque toujours agréables, souvent excellents. Les siècles précédents n'avaient eu guère que des chroniques ; mais quand l'individu se prit lui-même pour objet et fin de son activité [...] on conçoit aisément quels stimulants, dans une race sociable et causeuse, excitèrent les hommes à écrire leurs mémoires. [...] Les grandes guerres de François I^{er} et Henri IV, donnant occasion aux énergies individuelles de se déployer, fournirent un exercice aux auteurs des *Mémoires*. Puis les guerres civiles, surexcitant toutes les passions, lâchant toutes les ambitions, opposant des adversaires plus détestés et plus connus, leur offrirent une matière familière et domestique, où les faits, moindres peut-être, sont plus riches de sens et d'émotion. (p. 228)

Le développement de la forme et son succès, lié à la formation « d'un public curieux de tels récits » (p. 228), tiendraient à l'énergie de ses rédacteurs, à qui la « matière familière et

domestique » fournit un gage d'authenticité et de sincérité.²⁷ Au nombre des auteurs représentatifs du genre, Lanson cite Monluc dont les « *Commentaires se détachent* » et où il s'est « peint au naturel » (p. 228). « Très appliqué à son métier, très au courant de toutes les questions techniques, très attentif au progrès de l'argument » (p. 228), Monluc est aussi un « homme de consigne et de discipline » (p. 229). Lanson dresse ici le portrait d'un écrivain travailleur et rigoureux doublé d'un officier loyal et solide, dont l'œuvre devint aux yeux d'Henri IV « la *Bible du Soldat* » (p. 229). Cependant, loin de demeurer cantonnés aux garnisons militaires, les *Commentaires* possèdent des qualités qui dépassent tout à la fois leur inscription historique et leur réception immédiate. Ni simple manuel du soldat, ni témoignage des guerres civiles, l'œuvre se hisse à une dignité littéraire supérieure par sa capacité à ancrer son écriture dans un contexte qu'elle dépasse par une réflexion universelle :

Mais Monluc a fait plus et mieux qu'un livre d'enseignement technique, plus et mieux aussi qu'un document d'histoire. En parlant de lui, ce Gascon nous peint l'homme, comme Montaigne, autre Gascon ; [...] il y a entre eux quelque parenté d'imagination et de style. Inégal, prolix, prétentieux même, quand il veut se hausser à l'éloquence, Monluc est à l'ordinaire naturel, original, pittoresque, avec une abondance de détails particuliers qui font voir les choses, une vivacité de saillies et d'expressions trouvées qui font voir l'homme. (p. 229)

La prise de parole singulière, profondément subjective, que sont les *Commentaires* compose un texte dont les qualités principales résident dans le caractère « naturel, original, pittoresque » que parvient à insuffler Monluc à son écriture. Dessinant un mouvement dialectique entre le témoignage historique et l'expression du moi, l'auteur s'extrait du contemporain pour offrir au lecteur une vision universelle de « l'homme », au-delà des réalités du temps. Les *Commentaires* s'apparentent dès lors, comme le souligne Lanson, au projet des *Essais*, où Montaigne montrera que « chaque homme porte en lui la forme de l'humaine condition ». La forme des Mémoires apparaît ainsi dans l'histoire littéraire comme « excellente » à bien des égards : par sa dimension testimoniale, qui souligne les liens étroits qui unissent la littérature et l'histoire ; par l'expression naturelle et sincère du « moi » de l'auteur, gage de vérité ; par la réflexion qu'elle ouvre sur la condition humaine, au prisme d'une singularité historiquement marquée. Quand il en viendra à Montaigne, dans le livre suivant, Lanson n'aura d'ailleurs de cesse de louer la grandeur et la puissance de son œuvre, en regard des tentatives initiées par les Mémoires qui la précèdent²⁸.

Après avoir brièvement évoqué Brantôme, qu'il convient selon lui de « placer en face de Monluc » (p. 230), Lanson s'intéresse dans un second chapitre au développement de ce

²⁷ Nous étudierons dans la partie suivante de ce chapitre les critères qui sous-tendent le discours d'évaluation de Lanson, et notamment la place réservée aux principes de *sincérité*, de *vérité* et de *naturel* en littérature.

²⁸ Suivant l'ordre établi par Lanson, l'étude de l'œuvre montaignienne constitue la prochaine sous-partie de notre analyse.

qu'il nomme une « littérature militante » (p. 231-239). Revenant à la poésie par le biais des *Discours* de Ronsard et des *Tragiques* de d'Aubigné, l'historien affirme que les événements des guerres civiles constituent paradoxalement un moment d'essor de la production poétique française qui « doit quelques-unes de ses meilleures œuvres » à « l'ardeur des discordes civiles » (p. 231). La réussite des formes poétiques de cette période tiendrait alors aux liens étroits qu'elles entretiennent avec le moment historique qui les voit naître et qui détermine leur réalisation :

[...] le défaut de La Pléiade, c'était le pastiche, l'artificiel ; et il ne fut pas mauvais que les poètes fussent rappelés à l'actualité, sollicités de vivre la vie de leur temps, de tirer de leurs âmes les communes émotions de toutes les âmes contemporaines. La grandeur des objets qui mettaient les hommes aux prises faisait que l'actualité échauffait la poésie sans la rapetisser. (p. 231)

S'éloignant d'une poésie trop théorique, les poètes de La Pléiade renoueraient ainsi avec une authenticité de la parole et de la forme littéraire en puisant leur inspiration dans une communion avec les émotions de leur temps, et non dans la répétition d'émotions « artificiel[les] » reprises de modèles. Ce principe d'adéquation entre le moment de l'écriture et l'inspiration du poète apparaît dans le discours de Lanson comme garant de la sincérité et du caractère naturel de l'œuvre. Reconnaisant ce principe dans les *Discours* de Ronsard, il fait de ces pièces un éloge enthousiaste :

Jamais Ronsard ne fut mieux inspiré, plus simplement grand, éloquent, passionné, tour à tour superbement lyrique ou âprement satirique que dans ses *Discours* : jamais sa langue n'a été plus solide et nettement française, son alexandrin plus ample et mieux sonnante ; jamais il n'a donné de meilleure expression de ses théories poétiques, auxquelles il ne songeait plus guère alors. Les *Discours des Misères de ce temps*, la *Remontrance au peuple de France*, la *Réponse aux calomnies des Prédicants*, l'*Institution pour l'adolescence du roi Charles IX*, débordent tantôt d'indignation patriotique, tantôt de passion catholique, tantôt de dignité blessée : quand Ronsard montre l'héritage de tant de générations, de tant de vaillants hommes et de grands rois, follement perdu par les furieuses discordes de ses contemporains, quand il oppose le néant de l'homme à l'énormité prodigieuse des passions, quand il donne aux peuples, aux huguenots, au roi des leçons de bonne vie, quand enfin il dépeint fièrement son humeur, ses goûts, ses actes, alors il est vraiment poète. (p. 231)

A l'opposé de poèmes cherchant à se conformer à des « théories poétiques », les pièces nées de la tourmente des guerres civiles, qui forment très littéralement des pièces *de circonstances*, constituent pour Lanson l'exemple de la plus grande poésie dont est capable Ronsard, dans le rapport qui se crée entre son génie personnel et la capacité à rendre compte de son époque. Inspirés par un sentiment vrai, par l'expérience intime du poète, par son rapport au monde et à son temps, les *Discours* sont la manifestation de l'ardeur de sentiments transmués en une

poésie sincère et éloquente. Loin du maniérisme ou de l'érudition pesante que Lanson reproche le plus souvent à la production de Ronsard²⁹, la poésie « militante » du chef de La Pléiade apparaît dans *l'Histoire de la littérature française* comme le point d'orgue de son œuvre.

Une fois que Ronsard a montré que « des plus familières comme des plus attristantes réalités [la poésie] peut sortir ses plus belles formes » (p. 232), d'autres poètes suivent son exemple pour créer des œuvres dont l'inspiration réside dans la turbulence des guerres civiles. Le plus illustre d'entre eux est Agrippa d'Aubigné, que Lanson présente comme un « disciple de Ronsard » (p. 232) qui met « au service de ses irréconciliables haines une science des vers formée par les exemples de La Pléiade » (p. 232). Le poète protestant tire efficacement parti des leçons de l'auteur des *Discours* pour offrir lui aussi une œuvre majeure de la littérature militante. Sa poésie conjugue selon Lanson la force de la sincérité et la puissance du témoignage auquel s'ajoute l'expression d'un authentique sens lyrique :

Les *Tragiques* de d'Aubigné ne verront le jour qu'au XVII^e siècle, et nous les retrouverons au temps où le rude partisan se sera fait décidément homme de plume ; mais il faut noter ici que ce chef-d'œuvre de la satire lyrique est né des guerres civiles, conçu dans le feu des combats, sous l'impression actuelle des vengeances réciproques ; même une partie du poème s'est faite « la botte en jambe », à cheval, ou dans les tranchées ; c'était un soulagement pour cette âme forcenée d'épancher dans ses vers le trop-plein de ses fureurs, qui ne s'épuisaient pas sur l'ennemi. (p. 232)

Bien que la publication des *Tragiques* place l'œuvre dans le siècle suivant, Lanson choisit de faire de d'Aubigné un continuateur direct de Ronsard, et son égal dans le parti protestant. Le portrait de d'Aubigné magnifie à l'envie une posture de poète-soldat, qui nourrit son œuvre de l'expérience intime des combats (« conçu dans le feu des combats, sous l'impression actuelle des vengeances réciproques »), et fait de ses vers eux-mêmes le lieu d'une « fureur » dont son « âme forcenée » ne peut se défaire par l'action guerrière. C'est la profonde vérité de l'œuvre, son engagement entier dans le réel, sa prise directe avec les tumultes du temps que souligne Lanson comme qualités essentielles haussant le poème au rang de chef-d'œuvre, car elles supposent l'adéquation entre l'œuvre et son époque, critère essentiel du jugement lansonien. A l'inverse, l'historien traite par le dédain l'œuvre de Du Bartas, pourtant considéré comme « un grand poète protestant » (p. 232) à son époque. Si les contemporains ont voulu voir dans l'auteur de la *Semaine* un « rival de Ronsard », Lanson lui assigne la place moins enviable de simple « émule de Belleau », représentatif de « l'esprit de La Pléiade dégénérée » (p. 232). Mis au ban de l'histoire littéraire, Du Bartas se voit condamné à l'oubli dans une formule sans appel : « Il n'y a pas de réhabilitation à tenter pour lui » (p. 232). C'est donc d'Aubigné qui

²⁹ Nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante de notre chapitre.

endosse le rôle de double de Ronsard dans le discours lansonien, et sa gloire demeure attachée aux guerres civiles dont elle tire son origine et sa puissance.

Si la poésie nationale trouve dans les tourments de l'époque une occasion de déployer sa grandeur, Lanson souligne par la suite que la littérature française voit se développer durant cette période d'autres formes plus directement en lien avec l'actualité. À mesure que l'éloquence prend « un vigoureux essor » (p. 233), l'art oratoire prend forme et acquiert une consistance plus solide :

Il y avait pu y avoir dans les siècles précédents quelques harangues vigoureuses [...]. Il n'y avait pas eu d'orateur à qui l'on pût donner ce titre ; il n'y avait pas de tradition oratoire. Voici que pour la première fois l'éloquence politique semble se constituer chez nous, par la coïncidence heureuse du retour à l'antiquité, qui offre les grands modèles, et d'un demi-siècle de discordes qui, affaiblissant le pouvoir central, ouvre aux divers corps de l'État la liberté de parole. (p. 233)

Ici comme ailleurs dans son tableau de la littérature du XVI^e siècle, Lanson met en lumière la dimension matricielle de la période, qui offre aux genres oubliés durant le Moyen-Âge une véritable re-naissance. La conjonction d'un « retour à l'antiquité » et des « discordes » contemporaines assure la constitution d'une « éloquence politique » nationale qui dote la France de ses premières pièces oratoires, dont les deux grands représentants sont L'Hôpital et Du Vair. Ce moment apparaît alors essentiel dans l'histoire de la littérature française, car il révèle l'influence directe des conditions historiques sur l'émergence et la formation des genres. Lanson distingue cependant clairement son projet du récit historique en précisant, à propos de Michel de L'Hôpital, qu'il « appartient à l'histoire de juger le rôle du grand homme de bien que fut L'Hôpital » (p. 234) et que le travail de l'historien de la littérature doit se borner à « chercher l'inspiration qui anima son éloquence » (p. 234). C'est dans l'esprit de « tolérance religieuse » (p. 234) qui anime L'Hôpital que Lanson identifie ce principe créateur qui expliquerait que

[...] ses ordinaires remontrances en faveur de la paix et de la tolérance [revêtent] une forme singulièrement forte ; vigueur de raisonnement, mouvement pathétique, expression saisissante, toutes les parties du grand orateur se trouvent dans ses pièces. (p. 235)

Aux côtés de L'Hôpital Lanson place Du Vair, qui « vise à la rondeur cicéronienne » (p. 235). Malgré les qualités de ces deux écrivains, le XVI^e siècle ne peut cependant pas être considéré comme un grand siècle de l'éloquence en raison des conditions historiques mêmes qui ont permis la réapparition du genre. En effet, pour Lanson, l'éloquence politique qui se fait jour dans les dernières décennies du siècle n'a pas le temps de se déployer : la fin des guerres civiles, l'apaisement du royaume et le retour à une stabilité politique jouent contre les formes oratoires et freinent leur développement. Reprenant sa démonstration quant au principe

d'adéquation entre les genres littéraires et les époques historiques, l'historien cherche à prouver que l'art oratoire ne trouvera sa pleine expression que lors d'une autre période de trouble, celle de la Révolution :

Ce qui tua l'éloquence, ce fut le triomphe de la cause que ces deux hommes éloquentes servaient : ce fut le triomphe de la royauté. [...] Les troubles des minorités sembleront réveiller l'éloquence politique : ils seront trop vite apaisés pour qu'elle ait le temps de renouer avec sa tradition et de produire des chefs-d'œuvre ; nous ne la retrouverons qu'au bout de deux siècles, quand la royauté absolue croulera. (p. 236)

Dépourvue de « chefs-d'œuvre », l'éloquence politique, judiciaire et même religieuse demeure, dans le tableau de la littérature du XVI^e siècle, restreinte à quelques grands textes qui forment une origine mais non pas un modèle du genre³⁰. Lanson identifie pourtant dans cette fin de siècle un texte de forme oratoire qui obéit à la règle, énoncée plus haut, de la coïncidence historique entre une œuvre et son époque. Regrettant « combien L'Hôpital, Du Vair, Bodin sont peu connus aujourd'hui » (p. 238), Lanson constate à l'inverse le succès de la *Satire Ménippée* qui est « sinon lue, du moins connue » (p. 238). La postérité de ce texte satirique, dont il considère par ailleurs qu'elle est le signe d'un « inégale répartition de la gloire » (p. 238), s'expliquerait d'abord par le choix d'une forme et d'un registre qui s'avèrent efficaces pour traiter du sujet choisi :

Il ne faut pas surfaire *la Satire Ménippée*, même dans sa valeur littéraire. [...] [pourtant] deux choses font leur effet, l'invention première et générale, cette idée de donner une représentation comique des États de la Ligue, puis le jaillissement de l'esprit, des saillies, des mots qui portent, qui peignent et qui piquent, les continuelles trouvailles de l'expression. (p. 239)

Bien qu'« on y trouve du désordre, des longueurs, peu de proportions et d'équilibre » (p. 239), la *Satire Ménippée* offre aux lecteurs un ensemble cohérent, qui révèle une adéquation entre le sujet et la forme. Plus encore, la gloire du texte tient selon Lanson à un second principe d'adéquation, qui se dessine entre la forme – le pamphlet –, le registre – la satire – et les enjeux du temps :

Cet immortel pamphlet n'eut pas d'action réelle, la Ligue étant vaincue quand il parut. Mais il dut son succès précisément à ce qu'il vient à son heure, lorsque tout le monde était disposé à le goûter. (p. 238)

L'art oratoire du XVI^e siècle se voit ainsi tout entier concentré dans ce pamphlet satirique qui sut venir « à son heure » et offrir au public de l'époque et à celui d'aujourd'hui l'exemple du lien consubstantiel entre époque historique et production littéraire.

³⁰ Nous montrerons dans la partie suivante en quoi cette restriction opérée par Lanson s'inscrit dans des mécanismes plus généraux de constitution de l'image de la littérature du XVI^e siècle.

5. *Le monument des Essais et la « génération de Henri IV » : synthèse de l'humanisme et transition vers l'âge classique*

À l'écart de cette littérature « militante » se tient un monument du XVI^e siècle auquel Lanson consacre un long développement (p. 240-253) et qu'il introduit par ces lignes :

Pendant que les passions politiques et religieuses tournaient la poésie, l'éloquence, la science même et la philosophie en armes envenimées au service des partis, un homme anticipait la paix future, et offrait à ses concitoyens trop forcenés encore pour le suivre l'image de l'état moral où la force des choses devait finir par les amener eux-mêmes. (p. 240)

Lanson brosse de Montaigne, dès les premières lignes du chapitre qu'il lui consacre, un portrait qui l'institue en modèle, celui du sage qui se tient loin du trouble de l'époque : cet homme qui offre à ses contemporains « l'image de l'état moral » à venir, c'est aussi celui qui préfère l'étude à la guerre et profite « au milieu de la guerre civile qui embrasait tout le Midi [...] de sa douce oisiveté de gentilhomme campagnard » (p. 241). L'oisiveté de Montaigne, forme moderne de l'*otium* antique, est décrite par Lanson comme un retrait du monde pour effectuer un retour à soi à travers les livres :

Il avait l'esprit vif ; dégagé des soucis pratiques et des affaires, il lut, et il eut l'idée de faire un recueil de ses lectures, un mélange d'exemples et de réflexions [...]. Mais peu à peu il s'éleva au-dessus de cette besogne : son entreprise lui fit développer son originalité. Il avait regardé les hommes, il se regarda lui-même, réfléchissant, conférant, ratiocinant, habile à extraire d'un fait une idée. (p. 241)

À travers cette pratique de lectures et de (re)découvertes des textes antiques, Montaigne incarne l'image de l'érudit qui ne se contente pas d'une répétition mécanique ou d'une imitation sans relief des œuvres passées. Durant « dix ans de voluptueuse étude » (p. 241), il enrichit sa connaissance du monde, mais surtout de lui-même et par là des autres. L'étude des œuvres permet l'étude de soi, et l'étude de soi se mue en retour en étude de l'homme qui permet de tirer des livres « ce qui [peut] être utile, à Montaigne d'abord, mais du même coup à ses concitoyens, et à tous les hommes qui auraient la tête faite comme lui » (p. 241). Le retrait des affaires publiques, l'éloignement par rapport au temps contemporain, caractéristiques de l'*otium* pratiqué par Montaigne, font des *Essais* une forme qui articule singularité et universalité par l'expérience personnelle, l'observation des autres et l'étude des textes. Plus encore, l'œuvre montaignienne apparaît chez Lanson comme le résultat d'une démarche scientifique qui révèle une vision rationnelle du monde :

[...] il fit ainsi la revue de toute ses opinions, préjugés, croyances, connaissances, et, ce faisant, il fit le tour des idées de son siècle. Il mena une vaste enquête qui

aboutit à classer, trier, parmi l'immense et confus apport de ces cent années qui avaient trouvé le nouveau monde et ressaisi l'ancien. (p. 241)

Les *Essais* relèvent ainsi pour Lanson d'une démarche taxinomique d'organisation de l'« immense et confus » champ des savoirs de la Renaissance. Pour Lanson, Montaigne incarne un point d'achèvement de la Renaissance, une synthèse réussie des différents courants identifiés tout au long de la période. Les *Essais* et leur auteur constituent dès lors le dernier jalon majeur de la littérature du XVI^e siècle, celui qui « a recueilli la pensée de la Renaissance et y a ajouté » (p. 242). Revue et mise en forme de la diversité du siècle, l'œuvre de Montaigne dépasse dans le même temps cet héritage pour ouvrir de nouvelles perspectives. Les *Essais* recouvrent ainsi dans l'*Histoire de la littérature française* une double fonction, d'aboutissement du siècle qui se termine, et de passerelle vers le siècle qui s'ouvre :

Tandis que Rabelais nous représente le départ enthousiaste de la Renaissance française, les espoirs illimités et les ambitions chimériques, Montaigne nous en montre je ne dis pas l'arrêt, mais l'apaisement désillusionné et assagi, l'abandon des poursuites magnifiques de l'impossible, l'activité qui se restreint aux efforts capables de donner un résultat, modeste si l'on veut, mais positif. Il fait, peut-on dire, la liquidation de l'entreprise de la Renaissance ; il réalise tout ce qui peut être réalisé. Montaigne termine le XVI^e siècle dont il recueille et filtre tous les courants, et les *Essais* sont comme le grand réservoir dont va couler l'esprit classique. (p. 252)

Au gigantisme rabelaisien qui ouvre le siècle, où les ambitions « chimériques » de l'humanisme demeurent irréalisables, Lanson oppose une forme de réalisme qui serait caractéristique de l'œuvre de Montaigne. Ainsi, loin de s'aventurer dans un projet trop imposant, Montaigne selon Lanson fait preuve de bon sens en réalisant ce qu'il est possible de réaliser à son époque, et n'élance pas sa création vers des sommets inaccessibles. L'image du « filtre » que convoque Lanson est alors à double entente : à la manière d'un tamis, les *Essais* séparent et trient (« recueille[nt] ») les courants de la Renaissance, tandis que d'autre part l'œuvre constitue comme un lieu d'imprégnation de toutes ces influences (« un grand réservoir ») pour créer une matière nouvelle.

La méthode de Lanson est ici particulièrement remarquable : il s'agit non seulement, dans l'*Histoire de la littérature française*, d'identifier des moments qui fonctionnent comme jalons (la cour de François I^{er}, le développement de La Pléiade, les guerres de religion ...), mais également de proposer une entité séculaire cohérente, qui s'ouvre et se clôt sur des formes qui terminent le siècle précédent ou annoncent celui qui suit. Lanson insiste ainsi tout particulièrement sur la dimension à la fois conclusive et germinative de l'œuvre de Montaigne, qui « liquide la Renaissance » (p. 251) et ouvre la voix au « rationalisme, épicurien ou cartésien » (p. 252), propose une « théorie toute classique de la tragédie »

(p. 253) et dont « le XVII^e consacra les idées [...] sur la langue et sur le style » (p.253). S'il reconnaît que Montaigne s'éloigne du classicisme par le fait que dans son œuvre « le corps tient trop de place, l'individu s'étale [...] l'ordre manque, et le raisonnement, et les proportions » (p. 252), Lanson fait cependant remarquer que l'auteur « s'éloigne du goût classique plutôt par une différence d'application que par une contrariété de principes » (p. 252).

Par sa raison individuelle, à l'aide de son expérience personnelle, confrontant l'Amérique et la Grèce, il trouve le principe fondamental de la littérature classique : il s'assure que les anciens ont parlé selon la vérité, selon la nature, et voilà leur autorité fondée en raison. (p. 252)

Après les tâtonnements littéraires de Marot, de Rabelais, de Ronsard, des orateurs, des poètes, et les réserves émises à leur sujet, Lanson fait de Montaigne l'auteur qui extrait de la somme des expériences du XVI^e siècle « le génie français [...] qui prépare le XVII^e siècle classique », puisque « presque tous les caractères, presque toutes les aspirations de l'esprit classique ont trouvé déjà leur formule dans Montaigne » (p. 252). Grâce à la formidable entreprise des *Essais*, l'auteur définirait enfin dans toute sa justesse l'une « des plus pures formes de l'esprit français » (p. 253). Par sa méthode, qui navigue sagement entre sagesse antique, réflexion sur le présent et introspection, Montaigne réaliserait ce dont les humanistes du début du siècle auraient eu l'intuition mais sans en avoir encore le sens : l'esprit classique et le génie français.

Si ces termes ne sont pas définis dans l'ouvrage scolaire de Lanson³¹, ils constituent pourtant le sous-bassement de toute sa présentation de la littérature de cette fin de XVI^e siècle, et réapparaissent dans la présentation qui est faite de la « littérature sous Henri IV » (p. 254), qui succède au chapitre consacré à Montaigne. Fidèle à sa logique de découpage par écoles ou par générations, Lanson identifie dans une période qui court « de 1594 à 1615 environ » (p. 254) un dernier moment nécessaire à l'achèvement de l'image du siècle :

Le règne d'Henri IV avec les débuts du règne de Louis XIII, de 1594 à 1615 environ, forme une période bien distincte et réellement importante de notre histoire littéraire. On a tort de ne pas l'isoler, et de rejeter les œuvres qui la constituent les unes dans le XVI^e siècle, les autres dans XVII^e. En réalité, elles ne sont ni de l'un ni de l'autre et forment un groupe à part : il y a là une vingtaine d'années et une dizaine d'écrivains, qui nous font assister à la transformation de l'esprit de la Renaissance, à la formation de l'esprit classique. Cette période est l'étape nécessaire qui conduit de Ronsard ou Desportes au Malherbe de *l'Ode au Roi parlant pour la Rochelle*, de Montaigne à Balzac ou à Descartes, ou à Pascal ; et là aussi, par Hardy, nous trouverons le passage des tragédies de La Pléiade à celle du XVII^e siècle. (p. 254)

³¹ La partie suivante de ce chapitre s'attachera à définir les contours et l'usage de ces termes, employés comme critères discriminants de la valeur littéraire dans le discours lansonien.

Tout comme Montaigne, les auteurs qui terminent le XVI^e siècle sont avant tout présentés comme des auteurs du passage, de la transition, de la préparation du siècle qui suit. Ils incarnent la mutation de la Renaissance en un « esprit classique » qui semble désigner, dans le discours lansonien, l'esthétique et les normes du classicisme qui se substitueraient, au XVII^e siècle, aux formes encore immatures en usage au XVI^e siècle.

Toute la présentation de la période s'articule autour de cette idée, et c'est ainsi que Régnier, à qui Lanson consacre un développement plus conséquent que ses contemporains (Olivier de Serres, Montchrétien, Charron, Guillaume Du Vair, François de Sales, Bertaut, Vauquelin de la Fresnaye³²) appartient déjà selon l'historien à l'esthétique classique :

[...] ce poète tout naturel et primesautier inaugure vraiment la littérature impersonnelle ; et dans l'intensité de son impression, ce n'est pas lui-même qu'il cherche à exprimer, c'est tout ce qui n'est pas lui. Il est classique par là ; il l'est par la composition de son originalité. (p. 259)

En trouvant une forme d'expression naturelle qui lui permet d'exprimer non pas lui-même, mais tout ce qui, n'étant pas lui, parle aux lecteurs, Régnier opèrerait un geste créateur proche de celui de Montaigne, et « inaugure[rait] » selon Lanson une littérature « impersonnelle » qui se déferait du modèle imitatif pour aller vers une plus grande originalité des thèmes et des formes³³. Plus loin, Lanson fait de Régnier l'égal de nombreux écrivains classiques, anciens et modernes, et fait l'éloge de son œuvre :

Ses chefs-d'œuvre sont les *Satires* : c'est cette pièce du *Fâcheux*, où il a surpassé Horace par la richesse de l'observation morale ; c'est ce *Repas ridicule* dont Boileau, loin s'en faut, n'a pu égaler la chaude couleur et la verve comique ; c'est cette *Macette*, l'hypocrite vieille, que Tartuffe ne fait point pâlir. (p. 258)

De même que chez Montaigne se lit déjà l'esprit classique, Régnier apparaît chez Lanson comme une incarnation déjà parfaite des plus grandes réalisations des plus grands auteurs du siècle classique³⁴. Louant les qualités de l'auteur des *Satires*, l'historien affirme ainsi qu'il est « de la famille de Molière et de Regnard, par la franchise de son vers, par la couleur la plénitude, la largeur qu'il sait lui donner » (p. 259) : non seulement les formes, les thèmes mais encore le style de Régnier sont celles d'un auteur du XVII^e, dont il prépare et annonce les meilleures pages. Si Lanson affirme que la génération de Régnier est à considérer comme un moment à part dans l'histoire de la littérature du XVI^e siècle, le discours qu'il développe

³² Ces auteurs sont rapidement cités par Lanson des pages 255 à 258.

³³ L'enthousiasme de Lanson est ici à lire en parallèle avec les réserves qu'il émet quant à d'autres formes de la Renaissance, notamment la poésie de La Pléiade, comme nous le montrerons dans la partie suivante.

³⁴ La position de Régnier est pour le moins intéressante ici car bien que Lanson le place la dernière période du XVI^e siècle, la présentation qu'il en propose tend plutôt à en faire un auteur du premier XVII^e siècle, ce que la chronologie tendrait à accréditer. La difficulté inhérente à la périodisation d'un siècle se lit ici, puisque les auteurs « à cheval » sur deux siècles (comme d'Aubigné) semblent échapper à la possibilité d'un classement évident.

insiste en réalité sur les liens substantiels qui unissent ce groupe d'écrivains au XVII^e siècle bien plus qu'à la Renaissance. Il s'agit d'une part de montrer que la succession des siècles s'ordonne de manière logique, une période contenant en germes la suivante, suivant une logique organique qui verrait certains gènes se transmettre et se réaliser d'un siècle à l'autre. D'autre part, l'organisation du discours lansonien tend à suggérer que le classicisme succède à la Renaissance par une entreprise générale, dans la littérature et la société, de mise en ordre des tentatives et errements du XVI^e siècle.

Lanson consacre ainsi un développement aux « Résultats généraux du XVI^e siècle » (p. 259) qui débute par ce tableau de la France au sortir de la Renaissance :

Après le vigoureux élan des humanistes pour s'élever à la hauteur des œuvres anciennes, après les convulsions politiques et religieuses qui ont remué les âmes jusqu'au fond, la littérature, comme la France, se repose. L'individu qui a tenté de se faire maître et centre du monde, reçoit une règle et restreint ses ambitions. L'édifice social, politique, religieux, moral est reconstruit ; chacun s'y loge à sa place pour travailler dans sa sphère. Un grand besoin d'ordre et de paix s'est à la longue éveillé, surtout dans le peuple et la bourgeoisie. (p. 260)

L'assimilation entre le pays et la littérature, qui « se repose[nt] » après les tumultes du siècle finissant, est ici remarquable, et se poursuit par la description d'une société toute entière tournée vers l' « ordre et [la] paix ». Des tourbillons de la Renaissance ne peuvent alors surgir, selon l'ordre décrit par Lanson, qu'une littérature apaisée, dirigée par des règles qui « restrei[gne]nt] ses ambitions » : « repos », « règle », « ordre », « paix », les termes employés par Lanson dessinent les contours d'un ordre politique stabilisé, et renvoient dans le même temps aux termes qui constitueront les mots-clés de l'esthétique classique. Au terme de son étude du siècle, Lanson dresse ainsi un bilan de la littérature de la fin du XVI^e siècle qui l'institue en origine de l'art classique :

L'idée capitale de la Renaissance est passée dans les faits : la substitution des genres gréco-romains aux vieux genres français est définitivement acquise, et notre littérature, à peu près détachée du Moyen-Âge, va se relier à l'antiquité. Alors se déterminent la plupart des genres et des formes importantes de notre art classique. Vauquelin et Régnier organisent la satire ; Hardy établit la tragédie. Malherbe règle ce qui peut subsister de lyrisme. Dans la prose deux grands genres se laissent discerner : le discours moral et l'éloquence judiciaire. Enfin, ici s'attache le roman. (p. 262)

La génération qui achève la Renaissance apparaît alors essentielle dans l'histoire de la littérature nationale moins par ce qu'elle réalise dans le XVI^e siècle que pour ce qu'elle prépare comme règles pour le classicisme. Alors que le siècle était marqué par une multitude de courants ou de tentatives littéraires, l'image que Lanson donne de sa clôture est celle d'un mouvement général d'agencement et de théorisation, où les auteurs n'expérimentent plus mais

« déterminent », « organisent », « établi[ssent] » et « règle[nt] » les genres et les formes. Si les auteurs cités ne proposent pas à proprement parler d'art poétique, les ouvrages qu'ils produisent permettent de faire sentir selon Lanson le passage d'un état encore non réglé de la littérature française, à un état plus affermi, mieux ordonné, que souligne l'emploi des verbes *déterminer*, *organiser*, *établir*, *régler*. Dans le tableau de la littérature du XVI^e siècle brossé par Lanson, la fin du siècle constitue un moment de transition qui fonctionne en miroir par rapport à son ouverture : ayant enfin dépassé le Moyen-Âge, la littérature nationale peut se déployer et venir puiser, dans le lien renouvelé à l'antiquité, les formes de son génie propre qui sera réalisé lors de la « floraison de l'esprit classique » (p. 263).

La continuité que Lanson s'efforce de faire apparaître entre les deux siècles, par l'insistance avec laquelle il identifie les origines du classicisme chez les auteurs de la fin du XVI^e siècle, semble pourtant minée en creux par un discours qui oppose l'ordre du XVII^e au développement chaotique du XVI^e siècle. Un exemple de cette opposition implicite se lit dans les dernières lignes que Lanson consacre à la question des troubles religieux :

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. (p. 260)

Alors même que d'Aubigné était présenté par Lanson comme un grand poète, et ses *Tragiques* comme un « chef-d'œuvre de la satire lyrique » (p. 232), il devient ici l'incarnation d'un XVI^e siècle « anarchique » qui ne peut plus produire que des ouvrages « grognons et surannés ». L'heure de la mesure et de l'ordre étant venue, la littérature du XVII^e siècle se définira selon Lanson en opposition avec ces traits désormais dépassés. Loin d'être « individualiste, anarchique et lyrique » (p. 260), le XVII^e siècle sera celui du triomphe de la raison :

[...] la raison, mûrie dans les agitations du siècle et l'étude des anciens, se reconnaît juge souveraine de la vérité qu'on peut connaître et la littérature s'imprègne d'un rationalisme positif et scientifique. Ce qui amène deux conséquences : la littérature devient l'expression de la vérité ; il faut donc qu'elle soit sincère et objective. (p. 260)

Fondée sur la raison, et non plus sur l'imitation des modèles, la littérature du XVII^e siècle aura dès lors pour objectif la « vérité », mais aussi la sincérité et l'objectivité. Lanson identifie surtout un autre effet de la fin du siècle, qui se joue dans le rapport qu'entretiennent les formes littéraires avec le « naturel » :

Après le grand effort de La Pléiade pour créer de toutes pièces une littérature artistique, nous constatons sous le règne d'Henri IV un retour au naturel. Mais ce

n'est pas le naturel de Marot : à force de s'étirer, l'esprit français a grandi ; à force de se guinder, il s'est haussé. (p. 261)

La mention de ce « naturel », qui traverse l'ensemble de la présentation de la période de Marot à Montaigne, permet à Lanson de marquer l'évolution opérée tout au long du siècle, ainsi que ses résultats. Dépassant sa première ébauche qui apparaît avec Marot, l'« esprit français », que Lanson ne définit toujours pas, est passé tout au long du XVI^e siècle d'une forme encore balbutiante, infantile, à une forme plus adulte, qui a « grandi » et « s'est haussé ». A nouveau, c'est bien un développement organique que présente Lanson à ses lecteurs, selon une logique qui emprunte aux théories de Brunetière sur les croisements et les évolutions des formes littéraires. Ici, ce n'est plus une forme en particulier, mais bien l'ensemble de la littérature française, contenue dans la locution « esprit français »³⁵, qui obéirait aux lois déterminées par Brunetière à partir du schéma darwinien auquel Lanson ajoute une dimension nationaliste.

Au terme de la présentation de la littérature du XVI^e siècle, le discours scolaire lansonien marque la manière dont le siècle suivant va tirer parti des nouveautés inaugurées lors de la Renaissance pour faire advenir une littérature autonome et originale :

Le lyrisme s'affaiblit dans la sentimentalité élégiaque. La fantaisie et la raison, le lyrisme et l'éloquence s'équilibrent. Sous le pédantisme de la Renaissance commencer à percer l'originalité classique. [...]. Il reste aussi chez les poètes des traces de pétrarquisme, mais nous sommes loin pourtant de Desportes. De toute façon, les ouvrages de la période qui nous occupent sont de bons Français. Il y a là un temps de repos et d'indépendance pour notre littérature, entre les deux invasions de l'italianisme, dont la seconde s'aggraverait d'une invasion espagnole. (p. 262)

La méfiance de Lanson face aux « invasions de l'italianisme » et à l'influence espagnole est ici caractéristique d'un discours qui cherche avant tout à faire la promotion de la littérature nationale, de son génie et de son originalité. C'est pourquoi il est essentiel pour l'historien de souligner que la littérature française se dégage des influences étrangères, tandis que dans le même temps il insiste sur le lien qui se tisse entre la littérature nationale et les modèles antiques qui demeurent source de valeur littéraire³⁶. Lanson reprend ici les analyses qu'il avait développées lors du premier chapitre consacré à la littérature du XVI^e siècle, en considérant que le siècle constitue un moment originel pour la littérature française, en séparant les différents courants, en acclimatant les formes étrangères, en développant et organisant les formes nationales. La littérature du XVI^e siècle apparaît à bien des égards dans *L'histoire de*

³⁵ Sur la place de cette formule dans le discours de l'histoire littéraire, de Lanson à la fin de la III^e République, nous renvoyons au chapitre VIII notre travail.

³⁶ Cf *supra* : « [...] notre littérature, à peu près détachée du Moyen-Âge, va se relier à l'antiquité » (p. 262).

la littérature française comme un moment fondateur, essentiel au développement de la littérature nationale.

Pourtant, alors même que la présentation insiste sur la dimension originelle de la période, affiche le lien substantiel entre Renaissance et classicisme, rappelle que l'esprit classique est déjà contenu dans la littérature du XVI^e siècle, un autre discours semble se dégager et dessiner en creux une opposition, plus qu'une continuité, entre les deux siècles. En outre, la comparaison entre les auteurs de la Renaissance et les « Classiques » (c'est-à-dire chez Lanson les auteurs du XVII^e) a toujours pour fonction, dans le discours lansonien, d'affirmer la valeur des premiers en l'appuyant à celle des seconds. Or, dans ce processus, deux phénomènes sont discernables : d'une part, la valeur des textes classiques est une évidence qui n'est jamais questionnée, et s'offre *tout naturellement* comme étalon de la valeur littéraire en général ; d'autre part, la valeur des textes de la Renaissance est rarement, si ce n'est jamais, considérée en soi, ou même par rapport à des productions contemporaines. C'est pourquoi l'articulation entre XVI^e et XVII^e siècle apparaît capitale pour saisir les enjeux de la classicisation de la littérature de la Renaissance dans le discours lansonien, et pour définir plus clairement l'image que l'*Histoire de la littérature française* propose de la période. Considérer la littérature du XVI^e siècle comme l'origine de l'« esprit classique », est-ce pour Lanson une manière de placer à égalité les productions de la Renaissance et celle du classicisme ? Ou, à l'inverse, s'agit-il d'opérer une distinction qui ait pour fonction de hiérarchiser les siècles ? Mesurer la valeur d'un texte de la Renaissance à l'aune des réalisations classiques, est-ce le hausser au même rang ou bien diminuer sa valeur propre ? Pour le dire autrement, le statut d'origine du classicisme accordé au XVI^e siècle par Lanson est-il un critère de légitimation entière, ou porte-t-il les germes d'une potentielle minoration ?

II. Le XVI^e siècle, une littérature classique ? : représentations ambivalentes de la littérature de la Renaissance dans le discours lansonien

1. La littérature du XVI^e siècle, origine ou brouillon de la littérature nationale ?

a. Le classicisme, centre et étalon de la valeur scolaire de la littérature

Lorsque la littérature du XVI^e siècle intègre officiellement les programmes et les listes d'auteurs, à partir de 1874, la plupart des anthologies et manuels ainsi que les programmes

invitent à considérer la période comme un moment de transition dans l'histoire littéraire nationale. Martine Jey souligne ainsi qu'à la fin du XIX^e siècle les auteurs de manuels tendent à considérer que l'intérêt des auteurs et des œuvres du XVI^e siècle réside principalement dans « la découverte ou redécouverte des Anciens et – ce qui en découle – dans la préparation de l'Âge classique »³⁷. La conception « continuitiste » sur laquelle repose majoritairement l'histoire littéraire s'exprime parfaitement dans cette représentation évolutionniste du rapport entre les siècles, et informe les jugements qui sont portés sur les œuvres et les auteurs. Ainsi, tandis que le Moyen-Âge est considéré comme une « littérature de l'enfance »³⁸, le XVI^e siècle apparaît comme l'adolescence d'une littérature qui n'a pas encore atteint la maturité de la période suivante. Le *Rapport sur l'enseignement du français* de 1890 note à ce propos « l'esprit d'indépendance du XVI^e siècle », son « originalité » mais surtout « certaines hardiesses qui font d'autant mieux ressortir les bienfaits de la discipline »³⁹. Cette « discipline » renvoie, par allusion, aux règles qui régissent la littérature du XVII^e siècle, laquelle doit former selon les programmes officiels le centre du canon national :

[...] on a tenu à dresser le siècle classique comme la citadelle et le sanctuaire des fortes études des lettres françaises. Les textes moins consacrés par nos traditions scolaires fourniront donc, dans l'enseignement du français, la partie variant, dans une même classe, selon les années et les maîtres. On entend que nos grands classiques en demeurent l'élément commun et permanent.⁴⁰

Là où les textes « moins consacrés » sont désignés comme des variables de la transmission, que les professeurs aborderont selon le temps et l'envie, les auteurs du XVII^e siècle – « nos grands classiques » – doivent constituer le centre de l'enseignement. Il s'opère ainsi explicitement en France une conjonction entre les auteurs les plus enseignés et les auteurs du XVII^e siècle, ceux-ci dominant largement l'enseignement secondaire du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle. Les « classiques » ne sont plus alors uniquement les auteurs transmis dans les classes mais, par un glissement sémantique, le terme vient désigner en priorité les auteurs du XVII^e siècle. La syllepse est d'autant plus commode qu'elle permet aux auteurs de manuels de proposer une vision univoque de la notion de classique : les auteurs à transmettre sont les plus purs représentants du classicisme, esthétique qui permet la formation du goût. Louis Petit de Julleville, auteur d'une *Histoire de la langue et de la*

³⁷ Martine JEY, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ Voir sur ce point l'introduction de l'*Histoire de la littérature française*. Le fait de considérer que le Moyen-Âge est une littérature « de l'enfance » n'est pas nécessairement à entendre comme un jugement négatif de la part de Lanson, car il s'agit ici d'indiquer que c'est une littérature qui nécessite d'être redécouverte, notamment grâce aux progrès de la philologie.

³⁹ *Commission pour l'étude des améliorations à introduire dans le régime des établissements publics d'enseignement secondaire*, texte cité par Martine JEY, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰ *Circulaire du 10 juillet 1896*, citée par Martine JEY, *op. cit.*, p. 30.

littérature française parue entre 1896 et 1900⁴¹, caractérise ainsi cette réduction des *classiques* au *classicisme* en affirmant que

Nos classiques, ce sont les écrivains du XVII^e siècle ; et non pas tous, on le pense bien, mais seulement les meilleurs.⁴²

L'étude des classiques, c'est-à-dire des auteurs du XVII^e siècle, permettrait dès lors de former un « fond commun, solide et permanent de l'éducation littéraire et morale de la jeunesse »⁴³. La dimension edificatrice du classicisme, associée à son imitation raisonnée des Anciens, constitue la période en littérature modèle par excellence, ainsi que le souligne à nouveau Petit de Julleville :

Son admirable littérature [du XVII^e siècle] est assurément le plus beau fruit qu'ait donné la greffe antique insérée dans la tige moderne et chrétienne. [...] Ces auteurs n'ont pas seulement vu dans les Anciens des modèles mais des juges ; ils n'ont pas seulement profité de leurs leçons, mais du contrôle idéal auquel ils soumettaient modestement leurs propres ouvrages.⁴⁴

« Sanctuaire et citadelle »⁴⁵ de la littérature nationale, le classicisme est présenté dans les manuels comme un universel à la fois esthétique et éthique, selon une conception de l'imitation qui place les auteurs classiques français à égalité avec les auteurs classiques antiques, tout en rappelant que ces modèles se soumettaient eux-mêmes aux modèles plus parfaits que représentait la littérature antique. C'est ainsi que deux auteurs de manuels de la fin du XIX^e siècle définissent en des termes hyperboliques la littérature du XVII^e siècle :

Le XVII^e siècle, formé par les anciens, contient ce qu'il y a jusqu'ici, d'un accord unanime, de plus pur et de plus élevé dans la pensée de l'humanité. Nos écrivains du grand siècle ont recueilli pieusement le trésor de la sagesse antique [...]. Mais quelle est donc la matière préférée de nos écrivains du XVII^e siècle ? Celle qu'ont traitée toutes les littératures humaines depuis qu'il y a des littératures, toujours reprise et toujours nouvelle, toujours la même et toujours inépuisable [...] l'homme et sa vie, présente ou future.⁴⁶

On s'attache [durant ce siècle] à l'étude et à la représentation de faits généraux, impersonnels, et plus particulièrement de l'homme en sa vie morale. De là vient l'intérêt profond et durable des œuvres du XVII^e siècle ; nous y trouvons la

⁴¹ Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, Masson, 1896-1900. Il est également auteur de plusieurs autres ouvrages à destination scolaire, notamment des *Leçons de littérature française* (Paris, Masson, 1888 pour la 1^{ère} éd.), et des *Morceaux choisis des auteurs français, poètes et prosateurs des origines à nos jours, avec notes et notices* (Paris, Masson, 1886 pour la 1^{ère} éd.).

⁴² Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Revue universitaire*, tome I, 1900, p. 325

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Circulaire du 10 juillet 1896., ibid.*

⁴⁶ Antoine HENRY, *Les auteurs français*, Paris, Belin, 1886, p. 42.

peinture éternellement vraie comme éternellement vivante des travers, des passions et des caractères.⁴⁷

Imitation des Anciens, peinture de la vie morale, *mimesis* du vrai, synthèse en somme de « toutes les littératures humaines », la littérature du XVII^e siècle telle que la représentent les manuels de la fin du XIX^e siècle offre tous les traits d'une littérature *classique* au sens scolaire du terme : un ensemble d'œuvres dont les traits esthétiques et moraux se prêtent parfaitement au processus de modélisation constitutif du canon⁴⁸. L'importance du classicisme dans le canon scolaire n'est donc pas uniquement numérique, elle tient également à la représentation que les auteurs de manuels en donnent, celle d'une doctrine unifiée organisée autour des principes d'ordre et d'harmonie, représentée notamment dans le théâtre classique qui serait en accord avec l'impératif de moralisation dévolu à l'enseignement de la littérature⁴⁹.

Une telle représentation du classicisme constitue en réalité une construction⁵⁰ que les auteurs de manuels utilisent pour organiser le déroulement de l'histoire littéraire. Martine Jey rappelle à ce propos que

[...] les auteurs d'histoire littéraire présentent la doctrine classique comme unifiée, modèle du modèle donc, et retiennent comme éléments essentiels du classicisme un ensemble de traits, qu'ils utilisent, plus ou moins implicitement, pour évaluer les auteurs et les œuvres.⁵¹

Placé au centre de l'histoire littéraire nationale, le XVII^e siècle constitue dans les manuels, les programmes, les listes d'auteurs, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, un étalon à partir duquel se hiérarchisent les autres siècles et leurs productions. Ces modalités d'évaluation constituent ce que Barthes analyse comme conception « classico-centrée » de la littérature nationale⁵². Dans la perspective évolutionniste de l'histoire littéraire, les programmes et les manuels seraient organisés selon le sémiologue de manière téléologique : le classicisme constituerait à la fois le centre et le point d'arrivée d'une histoire littéraire qui disposerait ensuite les autres siècles dans la périphérie du XVII^e siècle en déployant un

⁴⁷ Charles-Marie DES GRANGES, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hatier, 1925.

⁴⁸ Sur la place et la construction de la notion de classicisme dans l'enseignement de la littérature française, nous renvoyons à l'article de Martine JEY et Blaise WILFERT « "XVII^e siècle classique" et "siècle d'Élisabeth" ». Deux constructions d'un classicisme national par l'université (France – Angleterre, 1890-1914) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 28-29, 2002 (URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/1052>)

⁴⁹ Antoine PROST souligne ainsi que la dimension psychologique du théâtre offre une assise au discours édifiant de l'institution, et le privilège accordé au théâtre du XVII^e tient au fait que en mettant « en scène des idées morales, sociales ou politiques, et, en plaçant ces discours dans la bouche des héros, il facilite leur intériorisation. Il permet en quelque sorte un jeu de rôles moral et social » (« Les enjeux sociaux du français : l'enseignement secondaire », *Le français aujourd'hui*, 1982, p. 65).

⁵⁰ Sur l'absence de doctrine esthétique unifiée du classicisme, voir l'article de Patrick DANDREY « Les deux esthétiques du classicisme français » *Littératures classiques* 1993 (n° 19), p. 145-170.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 41.

⁵² Roland BARTHES « Réflexions sur un manuel », *op. cit.*, p. 65.

éventail de valeurs permettant de juger les œuvres. Cette conception téléologique est particulièrement sensible dans les histoires littéraires du XIX^e siècle, où le XVII^e siècle est clairement identifié comme le moment de l'acmé de la littérature nationale, qui n'a pu ensuite que décliner. Ferdinand Brunetière affirme ainsi que

[...] les quarante ou cinquante années dans l'intervalle desquelles se pressent l'œuvre de La Fontaine, de Molière, de Racine, de Boileau, d'une part, et de l'autre de La Rochefoucauld, de Madame de Sévigné, de Pascal, de Bossuet sont comme le midi d'une grande journée dont l'œuvre de Montaigne et celle de Rabelais auraient signalé l'aurore, et dont le déclin verra apparaître encore l'œuvre de Diderot et celle de Rousseau.⁵³

De l'Humanisme aux Lumières, le mouvement général de la littérature nationale, organisée autour du classicisme, représente dès lors dans les manuels le cours d'un développement continu de l'enfance (le Moyen-Âge), à l'adolescence (XVI^e), puis à la plénitude et à la maturité (XVII^e) et au déclin (XVIII^e). Cette conception aboutit à présenter une histoire littéraire « sans rupture, ni faille, [...] [qui] s'écoule à un rythme serein, avec ses moments de plénitude et de décadence symétriquement ordonnés »⁵⁴.

b. L'histoire littéraire de Lanson comme méthode d'historicisation des textes

Présentée comme une méthode nouvelle pour l'histoire littéraire, l'*Histoire de la littérature française* de Lanson semble avoir pour projet de se défaire des conceptions continuitistes et classico-centrées des histoires littéraires qui l'ont précédée. Lanson souligne ainsi dans un article de 1905 le paradoxe qui subsiste dans l'enseignement de la littérature à considérer comme modèle indépassable une littérature associée au prestige monarchique de l'Ancien Régime. Remettant en cause l'idée d'une révérence absolue à accorder aux classiques, l'historien rappelle qu'il s'agit d'une « absurdité de n'employer qu'une littérature monarchique et chrétienne à l'éducation d'une démocratie qui n'admet point de religion d'Etat »⁵⁵. Après l'avènement de la III^e République, l'instauration de l'école laïque et obligatoire par les lois Ferry (1881) et la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat en 1905, l'idée d'un modèle monarchique pour l'enseignement républicain apparaît en effet problématique. L'*Histoire de la littérature française* a pour objectif de dépasser cette contradiction en proposant une méthode qui permette d'historiciser les conditions sociales de création des œuvres, afin de se défaire d'images ou de jugements hérités qui ne rendent pas

⁵³ Ferdinand BRUNETIERE, « Classiques et Romantiques », *La revue des deux mondes*, 15 janvier 1883, p. 418.

⁵⁴ Martine JEY, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁵ Gustave LANSON, « Dix-septième ou dix-huitième siècle ? », *La revue bleue*, 5^e série, tome IV, 30 septembre 1905.

compte de la valeur d'une œuvre ou d'un auteur. En prenant en compte à la fois l'auteur, la société du temps et la réception de l'œuvre, Lanson met en œuvre une démarche qui reprend en partie les théories de Taine sur l'influence du milieu et du moment, et se double d'un travail d'érudition qui permet d'approcher au plus juste la valeur d'un texte mis en regard de son contexte historique.

C'est ainsi que l'historien cherche à replacer avec justesse, en prenant en compte la relativité historique des jugements, l'œuvre de Marguerite de Navarre dans le cours de la littérature française :

[...] *l'Heptaméron* est un livre de haute civilité et d'enseignement moral. Ce recueil de mésaventures conjugales, de tragédies galantes et de drôleries anti-monastiques n'est immoral que selon les convenances de notre siècle : mais on sait combien les convenances sont choses relatives et variables. La bonne reine a pris le ton du jour, conté les récits qui plaisaient : de là non pas l'immoralité – c'est trop dire, – mais plutôt l'impudeur hardie de *l'Heptaméron* et cette mixture, qui nous surprend, de dévotion, de gaillardise et de morale. (p. 182)

L'essentiel du jugement porté sur *l'Heptaméron* tient ici dans le couple antithétique incarné par des formules qui se font écho : « les convenances de notre siècle » et « le ton du jour ». Rien ne sert alors de se récrier contre une possible inconvenance de l'œuvre de Marguerite de Navarre, puisque la valeur du texte tient en réalité à sa capacité à s'accorder aux attentes du public de son époque. Par la mise en place de cette opposition, Lanson révèle la tentation toujours possible du biais anachronique dans l'examen des œuvres et semble poser sa méthode comme rempart contre ce piège de l'analyse. L'idée de l'adéquation de l'œuvre avec son époque permet ainsi de déterminer la valeur d'une œuvre, et de la placer plus justement dans une histoire littéraire qui se réclame d'une perspective scientifique objective. Analysant la place occupée par la *Satire Ménippée* dans le cours de la littérature du XVI^e siècle, Lanson affirme ainsi que :

Cet immortel pamphlet n'eut pas d'action réelle, la Ligue étant vaincue quand il parut. Mais il dut son succès précisément à ce qu'il vient à son heure, lorsque tout le monde était disposé à le goûter : il plaidait une cause gagnée, mais si récemment gagnée qu'un plaidoyer n'était pas encore superflu. (p. 238)

« Venue à son heure », l'œuvre vaut par son ancrage dans un contexte historique particulier qui lui permet de passer à la postérité. La démarche se veut avant tout historicisante, apte à mettre à distance des jugements trop peu éclairés.

Ce souci d'objectivité historique, lié à un examen érudit du moment et des conditions de productions, se lit également dans la présentation de l'œuvre de Rabelais, qu'il prend soin de replacer dans son contexte historique pour mieux en mesurer l'impertinence supposée :

Rabelais suivit la voie de Despériers : mais Berquin et Caturce brûlés comme le *Cymbalum* lui servirent de leçon ; il savait la joie vigoureuse de son *Pantagruel* odieuse à Genève autant qu'en Sorbonne, et était averti qu'il ne ferait pas bon pour lui d'aller trouver Calvin. Prudemment, il se fit des patrons, cardinaux, princes, rois même. Il réimprima ses deux premiers livres, expurgés de mots malsonnants, tels que *sorbonnistes*, *sorbonages*, *sorbonicoles* [...]. (p. 190)

Rien d' « emporté » (p. 192) dans la conduite de la satire par Rabelais, mais au contraire la prudence avisée d'un homme qui veille à ne pas s'exposer aux châtiments de l'époque. Plus loin, Lanson examine la parution des troisième et quatrième livres :

Bien assuré par un privilège du roi, il se découvre dans son troisième livre, merveilleux de verve, mais dont l'ample satire évite lestement les actualités dangereuses [...]. Enfin, il lâche le Quart Livre ; là seulement on retrouve l'écho du *Cymbalum* [...]. On s'explique que la Sorbonne et le Parlement aient arrêté le livre. Mais l'issue de cette affaire fait justement éclater la prudence de Rabelais : il a un privilège du Roi ; il a derrière lui Du Bellay, Châtillon, les Guise [...]. Comme toujours Rabelais ne provoquait pas de colères qu'il ne se sentît de force à braver ; il ne jouait la partie qu'à coup sûr. (p. 191)

« Bien assuré », « lestement », « prudence », « à coup sûr », le lexique souligne que Rabelais apparaît dans le discours lansonien comme la figure de l'auteur attentif aux impératifs de son temps, capable de naviguer aisément entre les écueils politiques et religieux qui s'ouvrent devant lui et toujours maître de la direction de son œuvre. Loin de s'en tenir à une image traditionnelle de l'auteur de *Pantagruel*, que l' « on a souvent dépeint comme un emporté railleur » (p. 191), Lanson rappelle à quel point Rabelais fut « un homme avisé, réfléchi, sûr de lui » (p. 191). Souvent considérée comme inconvenante en raison de la démesure de sa satire, notamment anti-religieuse⁵⁶, l'œuvre de Rabelais se débarrasse dans l'histoire littéraire de Lanson de ce stigmate par l'examen attentif de ses conditions de productions et le rappel par l'historien du jeu de rôle joué par l'auteur :

Jouant avec un merveilleux sang-froid son double personnage de sage et de fol, il dosa très modérément la satire sociale et irrégieuse, ne toucha jamais le dogme, et dissémina adroitement sous la satire morale et la bouffonne fantaisie une doctrine positive. (p. 191)

Rabelais apparaît dès lors comme l'auteur d'une œuvre particulièrement adaptée à son époque, et dont la valeur tient en grande partie à cette adéquation historique.

⁵⁶ Pour une étude des difficultés d'intégration de l'œuvre rabelaisienne au corpus scolaire, nous renvoyons à notre travail de master 2 réalisé sous la direction de Michèle CLEMENT à l'Université Lumière Lyon 2 : *Rabelais, un classique ? : Approche du processus de classicisation de l'œuvre rabelaisienne à travers le corpus scolaire du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle.*

c. La prégnance du principe classico-centré dans l'Histoire de la littérature française

Pour autant, de même que Lanson ne parvient pas toujours à se défaire des critiques « impressionnistes » qu'il condamne chez ses prédécesseurs, son histoire littéraire ne se départit pas réellement, à l'examen, d'une perspective largement orientée vers le classicisme. Selon Jean-Renaud Seba⁵⁷, l'*Histoire de la littérature française* serait organisée selon trois grandes unités : avant le classicisme, pendant le classicisme et après le classicisme. Plus encore, un glissement s'opérerait en réalité dès le début de l'ouvrage de Lanson, faisant passer la présentation d'un principe *a priori* diachronique, où l'analyse concerne l'évolution des formes littéraires, à une conception téléologique qui organiserait le discours autour du centre que constitue le classicisme. Selon Jean-Renaud Seba, ce principe téléologique se découvrirait dès les premières pages de l'*Histoire de la littérature française*, par la récurrence notamment de métaphores germinatives et biologiques, qu'il s'agisse de « germes », d'« éclosion », de « sources » ou de « courants »⁵⁸. Toutes ces métaphores aboutiraient à constituer l'image « d'une temporalité linéaire et continue [...] [où] la continuité est sauvegardée par la permanence de l'essence sous les discontinuités de l'apparence »⁵⁹.

Que ce principe téléologique soit à l'œuvre ou non dans le discours scolaire lansonien, ou bien qu'il s'agisse d'une des formes prises par la perspective classico-centrée, il semble bien cependant que l'*Histoire de la littérature française* propose une image du XVI^e siècle comme origine du XVII^e siècle : il s'agit de faire sentir dès le début de l'analyse de la période les liens qui la rattachent à la suivante, selon la logique diachronique de l'histoire littéraire nationale. Les métaphores germinatives ou biologiques que relève Seba dans son analyse sont ainsi décelables dans la présentation que propose Lanson du XVI^e siècle et de ses auteurs. Dans la transition qui s'opère entre le Moyen-Âge et la Renaissance, Lanson considère que le « poids encombrant des choses mortes » (p. 169) accumulées tout au long du Moyen-Âge n'a pas fait disparaître l'essence même de la grandeur nationale puisqu'il affirme au début de sa présentation du XVI^e siècle :

Tous les germes furent, non pas, comme on le croit trop souvent, étouffés, mais excités, épanouis par la Renaissance. [...] vers 1525, la pénétration de l'esprit, de la civilisation d'Italie dans notre esprit, dans notre civilisation, est chose faite, et notre race a fécondé tous les germes qu'elle portait en elle. (p. 170)

⁵⁷ Jean-Rebaud SEBA, « Critique des catégories de l'histoire de la littérature : téléologie et réalisme chez Lanson », *Littérature*, n°16, 1974, p. 50-66.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

Plus loin, lorsqu'il en vient plus précisément aux auteurs, l'historien affirme que Marguerite de Navarre a « ouvert la source du lyrisme » (p. 182), tandis que l'œuvre de Rabelais prépare selon lui « l'éclosion de la comédie de Molière » (p. 198) ; de même, l'œuvre de Montaigne révèle selon lui un « courant d'esprit antichrétien [...] qui se laisse distinguer dans le siècle classique, qui passe par Molière ou par Descartes pour arriver à Voltaire, [et] prend sa source en lui » (p. 252). Parfois moins explicites, ces métaphores se retrouvent dans des formules qui suggèrent l'idée de la germination, comme lorsque Lanson distingue dans les vers de Garnier l'ancêtre de « la coupe cornélienne » (p. 309), ou qu'il indique que la fin du XVI^e siècle voit « se préparer[r] et la théorie cartésienne de la volonté et la théorie cornélienne de l'héroïsme » (p. 260).

Ces images de la source ou de l'éclosion vont de pair avec une série de formules qui constituent les auteurs de la Renaissance en fondateurs de formes ou courants qui se déploieront par la suite. Selon Lanson, Marguerite de Navarre interrompt « par l'*Heptaméron* la continuité de la nouvelle française [...] elle inaugure le sérieux, la pitié, le tragique » (p. 182) tandis qu'au même moment Marot « inaugure, avec Marguerite, [...] la poésie moderne » (p. 186). Le statut originel de la poésie de Marot dans l'histoire littéraire nationale tient ainsi, pour Lanson, à la manière dont le poète, se conformant aux goûts de la Cour et de son public, pose les bases d'une pratique sociale de la littérature qui trouvera aux XVII^e et XVIII^e siècles son plein essor dans le développement des salons :

[...] écrivant pour un public d'élite, asservissant son inspiration au goût de ses lecteurs, il ouvre l'ère de la sociabilité mondaine, il fait prédominer les qualités sociales sur la puissance intime de la personnalité ; avec lui commence le règne – salutaire ou désastreux, comme on voudra – d'une société polie. (p. 186)

Pendant que Marot fonde dans le discours lansonien les prémices de la sociabilité littéraire mondaine, c'est à Ronsard que revient le rôle de véritable fondateur de la poésie moderne. Si la métaphore de la source n'est pas employée par Lanson pour définir le statut de l'œuvre ronsardienne, il utilise cependant une image qui laisse entendre que le poète a servi tout à la fois d'éclaireur et de bâtisseur dans le développement de l'art poétique français :

[...] il a mis la poésie dans sa voie : il a indiqué le but, qui est d'exprimer la nature dans une forme parfaite. Il a indiqué les moyens, qui sont l'étude et l'imitation des anciens. (p. 221)

L'image de l'éclaireur, qui « ouvre la voie » et balise le chemin se retrouve à nouveau lorsque Lanson présente les six livres de *La République* (1576) de Bodin et affirme que :

[...] ce livre, sans éloquence, sans passion, pesant, peu attrayant, fonda chez nous la science politique, et ouvrit les voies non seulement à Bossuet pour la théorie de la royauté française, mais à Montesquieu pour les principes d'une philosophie de l'histoire. (p. 238)

Ce jugement fait écho à la représentation du développement de la littérature nationale telle que la propose Brunetière lorsqu'il affirme que le XVI^e siècle constitue « l'aurore » d'une « grande journée »⁶⁰ dont le midi sera atteint par l'œuvre de Bossuet puis ensuite de Montesquieu. Bodin, comme Marot, comme Ronsard, comme Rabelais ou Montaigne, se situe selon la perspective lansonienne aux portes d'une grande littérature qui s'annonce et se prépare à travers leurs œuvres.

Qu'ils s'agissent des métaphores biologiques, germinatives ou d'une isotopie plus générale de la fondation, les signes de la perspective classico-centrée de l'histoire littéraire affleurent à maints endroits dans *l'Histoire de la littérature française*. La récurrence de ces images vient dès lors former un système métaphorique qui structure de manière cohérente l'image de la période, autour de la notion d'origine. Ce faisant, une double logique d'évaluation se met en place dans le discours : d'une part, les auteurs du XVI^e siècle occupent une place essentielle dans l'histoire littéraire, en représentant un moment matriciel de la littérature nationale ; mais, revers de cette valorisation, les auteurs demeurent dans le discours lansonien présentés comme des éclaireurs, des précurseurs dont les réalisations seront dépassés dans le processus de perfectionnement de la littérature. Certains jugements valorisant proposés par Lanson peuvent dès lors être relus comme porteur d'une ambiguïté que l'analyse du discours ne permet pas de lever. Lorsque l'historien présente la *Défense et illustration* de Du Bellay comme « le premier ouvrage enfin de critique littéraire qui compte dans notre littérature, et le plus considérable jusqu'à Boileau » (p. 209), l'équivalence dressée entre les règles de La Pléiade et celle de l'esthétique classique sert à la validation et légitimation de la poésie du XVI^e siècle ; mais dans le même temps, le discours pose un point d'origine qui a pour nature d'être par la suite dépassé. Si ce que Lanson considère comme un art poétique de la Renaissance, et qui est en réalité un pamphlet, s'avère « le plus considérable jusqu'à Boileau », qu'est-ce à dire sinon qu'à partir de Boileau le texte voit sa validité restreinte ? Plus loin, à propos des vers de Ronsard, Lanson rappelle que la valeur du poète tient principalement à ce qu'il

[...] a posé les principes de l'alexandrin classique (qui se coupe à l'hémistiche et se couple par distiques), et il a donné d'excellents modèles. [...] Il a préparé le XVII^e siècle et l'art classique. (p. 221)

Modèle, préparateur du classicisme, Ronsard fonde au XVI^e siècle ce qui « lui a survécu pour être la substance et la forme de notre poésie moderne » (p. 209). La mention de la survivance de l'œuvre de Ronsard renvoie à la question de la postérité du poète mais selon une perspective particulière : il ne s'agit pas en réalité de la postérité de l'œuvre mais de celle des « formes » que le poète a inaugurées. En ce sens, la valeur de la poésie de Ronsard tient à sa

⁶⁰ *Op. cit.*

capacité à être *modélisée*, à proposer des types propres à être repris et améliorés dans la succession des courants et des écoles. C'est en ce sens que Lanson affirme que Ronsard doit être considéré comme

[...] la première ébauche et la période, si l'on peut dire, préhistorique du classicisme : alors dans la langue, dans la poésie, apparaissent une multitude de formes dont quelques-unes survivront, et deviendront les types parfaits, stables pour un temps, de la poésie. (p. 223)

Nulle meilleure expression de la conception continuitiste, qui frôle la perspective téléologique, de l'histoire littéraire que cette formule qui fait de Ronsard et de La Pléiade une forme « préhistorique » du classicisme, où les « types parfaits » créés par le poète ne le sont que « pour un temps », première étape d'une création que le classicisme viendra parachever.

Étudiant les catégories d'analyse de l'histoire littéraire de Lanson, Luc Fraise se penche sur la présence dans l'organisation lansonienne d'auteurs considérés comme *mineurs*, dont le principal mérite serait d'être les « précurseurs d'époques dont ils ne verront ni même n'imagineront l'apogée ultérieure »⁶¹. Le plus souvent, Lanson reconnaît chez ces auteurs le tourbillon de courants souterrains qui préparent les siècles à venir, au point que pour lui les « précurseurs mineurs transmettent aux générations futures une *matière* à laquelle d'autres écrivains trouveront un jour une *forme* »⁶². Cette *matière* correspond aux « principes », « modèles », « types parfaits » que Lanson identifie comme constitutifs de l'œuvre de Ronsard, et qui trouveront leur pleine expression dans le siècle suivant. En ce sens, et suivant l'analyse proposée par Luc Fraise, la place occupée par Ronsard dans l'*Histoire de la littérature française* apparaît ambiguë, comme le révèle le jugement porté sur la dimension lyrique de l'œuvre ronsardienne :

Et là, ce sont bien des chefs-d'œuvre, les premiers du lyrisme moderne, qui s'épand en toutes formes, et, négligeant les factices distinctions de genres que seules la spécialisation rigoureuse des mètres maintenait chez les anciens, met la même essence, la même source d'émotions et de beauté dans l'ode et dans le sonnet, dans l'hymne et dans l'épigramme : ces chefs-d'œuvre se constituent par l'ample universalité des thèmes, et par l'intime personnalité des sentiments. [...] surtout il faut tenir compte de ce qu'il dégrossissait le premier la poésie moderne : s'il a ébauché la forme que ses successeurs devaient porter à la perfection, on peut lui passer beaucoup de défaillances nécessaires. (p. 219-220)

⁶¹ Luc FRAISSE, « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson », in Luc FRAISSE (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, actes du colloque « Littérature majeure, littérature mineure » tenu à Strasbourg les 16 et 18 janvier 1997, Paris, Champion, 2000, p. 93.

⁶² *Ibid.*, p. 95.

L'analyse apparaît nuancée, et cherche à attribuer une place juste au poète, en regard de ce que son œuvre apporte au développement de l'histoire de la littérature nationale. Pour autant, et malgré la concession qui tend à replacer l'auteur et l'œuvre dans leur époque (« mais surtout il faut tenir compte ... »), le discours ne règle pas l'opposition qui se fait jour entre la désignation des pièces de Ronsard comme premiers « chefs-d'œuvre [...] du lyrisme moderne » et le rappel conclusif de ses « défaillances nécessaires ». De même, ce qui semble conclure et synthétiser l'analyse tient dans l'affirmation du statut de précurseur de Ronsard, qui a su « ébauche[r] la forme que ses successeurs devaient porter à la perfection ». Chef-d'œuvre de la Renaissance, la poésie de Ronsard semble bien, dans le discours lansonien, devoir se contenter d'une place à l'ombre des formes portées à leur perfection par d'autres auteurs, car son œuvre est vouée à être dépassée et que les siècles suivants songèrent « d'autant moins à se retourner vers Ronsard qu'il était inutile : Malherbe, puis Corneille, réalisaient le meilleur des vues de Ronsard » (p. 223).

Suivant la même perspective, Lanson affirme, à travers une formule qui met en lumière l'impératif d'érudition et d'objectivité de l'analyse qu'il recherche, qu'il convient de nuancer une conception trop rapide qui ferait de Ronsard l'antithèse du classicisme :

On oppose généralement Ronsard aux classiques : il serait plus juste de noter combien déjà le jugement de Ronsard est classique. Ce qui lui échappe, et à tous encore, c'est le trait d'union de l'antiquité et de la vérité, le principe qui concilie, réunit l'imitation et l'originalité : ce sera la grande trouvaille du XVII^e, et de Boileau, de fonder en raison le culte des anciens. (p. 214)

Toute l'ambivalence du jugement se lit dans cette affirmation : Ronsard a beau explicitement être rattaché aux classiques, il n'en demeure pas moins placé en-dessous de celui qui apparaît comme le père de la doctrine classique qui « fond[e] en raison le culte des anciens ». Une telle ambiguïté du discours est décelable tout au long de la présentation de la littérature du XVI^e siècle, et révèle la mise en œuvre d'une logique de minoration de la période, en regard du classicisme. Placé historiquement avant le siècle classique, le XVI^e siècle apparaît dans l'histoire littéraire de Lanson comme une période entièrement marquée par l'émergence d'écrivains-précurseurs, d'auteurs-éclaireurs, mais dont peu auraient réalisé une œuvre novatrice ou parfaite. Ainsi, bien que Marot « inaugure la poésie moderne » (p. 186) en dépassant par une « forme plus parfaite » la production de Marguerite de Navarre, et en étant plus loin supplanté lui-même par Ronsard, la place qui lui est accordée dans l'histoire littéraire dépend entièrement de son statut de précurseur :

Enfin il 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 exceptions, ce ne sera pas le sentiment, mais l'intelligence qui créera notre littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle ? Ainsi s'explique que l'influence de Marot ait dépassé, si j'ose dire, sa valeur. (p. 186)

L'« influence » de l'auteur de *l'Adolescence clémentine* sur les siècles suivants constitue dans le discours lansonien la raison de sa postérité, qui se révèle selon lui bien supérieure à la valeur véritable de son œuvre. En ce sens, Marot appartient bien au groupe des précurseurs, ces écrivains mineurs par nature qui forment un contraste avec le ou les écrivains majeurs qui incarneront après eux « un point d'aboutissement et couronnement de toute une évolution antérieure »⁶³. Marguerite de Navarre et Montaigne se joignent dans le discours lansonien à cet ensemble, car leurs écrits proposent dès le XVI^e siècle une réflexion qui aboutira selon Lanson à la conception du modèle de sociabilité du XVII^e siècle, celui de l'honnête homme :

[Marguerite de Navarre] a contribué par son idéalisme platonicien à la formation de ce que le XVII^e siècle appellera l'*honnête homme*. (p.182)

Dans la pratique, les idées de Montaigne aboutiront à l'éducation des Jésuites, au développement des qualités sociables et des talents mondains ; ce qu'elles contiennent en substances n'est tout justement que l'*honnête homme* du XVII^e siècle. (p. 250)

Chez l'une comme chez l'autre Lanson identifie des germes (« a contribué », « contiennent en substance ») qui parviendront à maturité dans le siècle suivant, et permettront le déploiement d'un idéal pédagogique et mondain de sociabilité à partir notamment des réflexions de Montaigne sur l'éducation, dont Lanson indiquent qu'elles visent à « rédui[re] l'éducation à la formation de l'honnête homme » (p. 250). Ici comme ailleurs, les auteurs du XVI^e siècle se voient donc attribuer une place aux origines dans le récit mis en place par le discours de l'histoire littéraire. Le statut de précurseur s'avère en réalité ambivalent à plus d'un titre : s'il semble accorder à l'auteur désigné par ce titre un statut originel enviable, il porte en réalité une minoration implicite appuyée par le système général de la perspective classico-centrée. La perspective continuiste à l'œuvre dans le discours scolaire lansonien infléchit dès lors les analyses dans le sens d'un récit des origines qui cherche dans des « courants » souterrains, dans la « source » ou le « germe » contenu chez un auteur, l'origine d'une forme qui trouvera son apogée et sa perfection dans un futur qui est le plus souvent en réalité un centre, celui du classicisme.

⁶³ Luc FRAISSE, « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson », *art. cit.*, p. 96.

Le discours scolaire lansonien attribue ainsi une place aux auteurs du XVI^e siècle dans l'histoire de la littérature nationale au moyen d'un système d'images qui met en regard les productions de la période avec le classicisme, lequel demeure malgré les protestations de Lanson la principale valeur étalon de son *Histoire de la littérature française*. La place originelle occupée dans cette organisation par la littérature du XVI^e siècle contribue à constituer une image de la période qui s'avère dès lors ambivalente, moins *origine* que *brouillon* de la période suivante. Par ailleurs, le processus de minoration de la valeur de la littérature du XVI^e siècle se fait également jour dans l'*Histoire de la littérature à française* au gré de restrictions ou jugements dépréciatifs émis par Lanson à partir d'une série de critères qui viennent constituer un système de hiérarchisation des œuvres et des auteurs, non plus seulement à partir du classicisme mais par le biais d'une vision subjective de la littérature.

2. Chefs-d'œuvre, semi-réussites et échecs de la Renaissance : quels critères pour juger la littérature du XVI^e siècle ?

a. « Nature », « sincérité », « vérité » : principes axiologiques du jugement esthétique (1) – les réussites du XVI^e siècle

Pour saisir au mieux la manière dont les jugements émis par Lanson s'inscrivent dans une tradition séculaire de l'histoire littéraire, il est nécessaire de revenir aux origines de l'enseignement de la littérature, au moment de la publication par l'Abbé Batteux de son *Cours de Belles-Lettres* (1747). Cet ouvrage fondateur fait place pour la première fois à la littérature nationale dans la formation littéraire et Batteux cherche à mettre au point à travers sa présentation de la littérature une méthode qui permette d'évaluer les œuvres en s'appuyant sur des principes clairs. Yves Delègue indique à ce sujet que Batteux s'emploie à créer un système qui soit « une esthétique, c'est-à-dire une science exacte du jugement, du goût »⁶⁴. L'instrument de mesure choisi par Batteux pour évaluer les œuvres va donc être ce qu'il nomme « le goût », sur qui reposent les choix et les classements. Pour lui, la raison reconnaît l'application des règles par le jugement, puis le goût en donne une connaissance intuitive et seconde qui permet de reconnaître l'imitation de la Belle Nature :

Le goût est une connaissance des Règles par le sentiment. Le goût doit être un sentiment qui nous avertit si la belle Nature est bien ou mal imitée.⁶⁵

⁶⁴ Yves DELEGUE, « L'abbé Charles Batteux ou l'invention du "médiocre" », in Luc FRAISSE (éd.), *Pour une esthétique de la littérature mineure, op. cit.*, p. 55.

⁶⁵ Charles BATTEUX, dit l'Abbé BATTEUX, *Cours de Belles Lettres*, II-6, éd. 1746, p. 102.

Le goût constitue dès lors un critère d'analyse des œuvres qui permet de fonder le jugement sur le plaisir esthétique, lequel vient du sentiment éprouvé par le lecteur face à la représentation de la nature, qui peut être « bien ou mal imitée ». Placer au centre du jugement littéraire le principe de *mimesis* de la nature n'est pas une découverte de Batteux, mais bien une reprise des conceptions esthétiques du classicisme. Au début de la querelle des Anciens et des Modernes, Boileau affirme en effet dans son *Art Poétique* (1674) que l'art doit être imitation de la nature humaine, afin de réaliser un idéal de vérité qui ne peut être atteint que par l'imitation raisonnée des Anciens et l'utilisation de la raison. Dans cette logique, le sentiment même de la Nature étant supposé universel et inné chez tous les hommes, le goût apparaît comme un principe éternel et invariable, que l'éducation va servir à former pour reconnaître les formes que prennent les plus parfaites représentations de la nature. À l'ancienne hiérarchie des genres s'adjoint dès lors l'identification dans les textes d'un principe d'imitation qui soit le plus proche possible de la nature : de là un mécanisme de hiérarchisation qui fonde la valeur des œuvres sur des critères de *vérité* et de *sincérité*, considérés comme tout aussi universels et invariables que le goût.

L'héritage le plus clair du système de Batteux dans *l'Histoire de la littérature française* se lit dans la place accordée par Lanson, dans les analyses des œuvres, à la question de la nature et de son imitation. L'historien découvre ainsi dans l'œuvre de Rabelais la mise en pratique de ce critère fondamental, qui prend chez l'auteur de *Pantagruel* la forme d'une connaissance innée de la nature :

Car voilà le trait dominant et comme la source profonde de tout son génie : il a aimé la vie, plus largement, plus souverainement qu'aucun de ses ancêtres ou descendants intellectuels, comme on pouvait l'aimer seulement en ce siècle, et à cette époque du siècle, dans la première et magnifique expansion de l'humanité débridée, qui veut tout à la fois, et tout sans mesure, savoir, sentir et agir. Rabelais aime la vie, non par système et abstraitement, mais d'instinct, par tout ses sens et toute son âme, non une idée de la vie, non certaines formes de la vie, mais la vie concrète et sensible, la vie des vivants, la vie de la chair et la vie de l'esprit, toutes les formes, belles ou laides, tous les actes, nobles ou vulgaires, où s'exprime la vie. (p. 193)

De cette conscience instinctive de « la vie concrète et sensible » découle pour Lanson la vérité de la représentation de la nature dans l'œuvre rabelaisienne et, partant, la vérité de l'œuvre elle-même :

[...] Rabelais a conscience de la force infinie de la nature : telle qu'il la saisit en lui, puissante, active, *voulante*, telle il la sent partout : à quoi bon chiffres et mesures ? il suffit qu'il crée des formes d'intenses *volontés*, qu'on les sente se déployer selon leur loi intime [...]. Ses figures, nettement arrêtées en leurs contours, ont un vigoureux relief : il a une manière de peindre, grasse et comme substantielle. [...] D'un bout à l'autre de ses quatre livres, grouillent des formes

vivantes, agissantes, gesticulantes, parlantes, chacune selon l'impulsion de son appétit intérieur : [...] toutes aussi sérieusement, profondément, objectivement vivantes et individuelles et qui ne sauraient s'effacer ni se confondre. (p. 196-198)

Plus encore qu'une *mimesis* réussie de la nature, l'œuvre de Rabelais paraît une transcription directe du bouillonnement de la vie, une forme organique qui rend compte du déploiement même des forces à l'œuvre dans la nature. Cette « conscience de la force infinie de la nature » forme pour Lanson le critère principal d'appréciation de l'œuvre et en fonde la valeur. Suivant cette perspective, l'œuvre de Rabelais apparaît paradoxalement comme mise en œuvre du principe de connaissance innée de la nature qui fonde le *goût* classique, alors même que toute son œuvre échappe aux règles du classicisme, comme le souligne d'ailleurs Lanson par la récurrence des énumérations qui font entendre comme un écho du style rabelaisien (« des formes vivantes, agissantes, gesticulantes, parlantes », « toutes aussi sérieusement, profondément, objectivement vivantes et individuelles »).

Pourtant, malgré le « grouillement » qui caractérise l'œuvre, Lanson ne manque pas de faire remarquer que Rabelais est d'autant plus un auteur de génie qu'il parvient à associer à sa peinture instinctive de la vie une intention d'artiste qui organise et tient le sujet dans les limites qu'il lui impose :

Rabelais varie ses procédés d'art à l'infini : non pas seulement selon le modèle que lui fournit la nature, mais selon son intention d'artiste, et l'effet à obtenir. Car je veux bien qu'il n'ait pas de goût, du moins il a conscience et réflexion, et son sujet ne l'entraîne pas : il le règle comme il veut. (p. 198)

Si Rabelais ne possède pas encore ce « goût » classique, si essentiel à la reconnaissance de la classicité d'une œuvre dans le discours des histoires littéraires, la valeur esthétique de l'œuvre ne doit pas en être diminuée pour autant, et s'il n'a pas « le sens de l'art, si l'on entend par là l'adoration des formes harmonieuses et fines » (p. 197), c'est parce qu'il s'intéresse moins à « la beauté qu'à l'énergie » (p. 197). Dépassant la question de l'art par celle de la vérité de la peinture, Lanson propose de considérer que la classicité de l'œuvre de Rabelais repose essentiellement sur une juste intuition de la nature et de sa représentation.

En centrant l'analyse de l'œuvre rabelaisienne sur le rapport de l'imitation et de la nature, Lanson écarte également de facto la question de son immoralité. Considérant l'adéquation de l'écriture rabelaisienne avec ce principe fondamental, Lanson peut balayer les reproches souvent adressés à l'auteur de grivoiserie, de bouffonnerie, voire de vulgarité : puisque Rabelais connaît et représente la nature dans toute sa vérité, son œuvre est nécessairement bonne, aussi peu morale en réalité que la nature même. En s'intéressant à la

vie, l'écrivain fait montre d'une « bouffonnerie indulgente à l'égard des actes naturels » (p. 197) qui n'a rien à voir avec l'obscénité qui lui a souvent été reprochée :

Et, d'abord pour n'en plus parler, l'obscénité énorme de son livre. Toute l'animalité s'y peint, dans ses fonctions les plus grossières, comme on y trouve les plus pures opérations de la vie intellectuelle. [...] Toutes les fonctions naturelles participent de la perfection de l'être, et forment une part de son bonheur. [...] On voit que l'ordure de Rabelais est tout juste l'opposé de la gravelure du XVIII^e siècle [...]. (p.194)

Non seulement le critère de la *mimesis* permet de fonder la valeur de l'œuvre rabelaisienne, mais elle offre à Lanson la possibilité de la rédimmer, en offrant une clé de lecture plus accordée en réalité aux principes mêmes de la « science littéraire »⁶⁶ inaugurée par Batteux.

Ce même critère d'adéquation avec la nature est par ailleurs identifié par Lanson dans le déploiement du style montaignien et sert de nouveau à flouter ce que l'écriture des *Essais* pourrait avoir, dans la perspective classico-centrée, de trop éloignée des règles esthétiques du classicisme. Montaigne, comme Rabelais, est caractérisé dans le discours de Lanson par la façon instinctive, non réfléchie, qu'il aurait de s'emparer des thèmes et des idées qui lui viennent :

Il ne s'embarrasse pas de faire un système, ni de savoir si les fondements de ses idées sont solides en bonne logique : il lui suffit que nature les ait mises en lui. (p. 250)

Comme son prédécesseur, l'auteur des *Essais* suit selon Lanson la voix de la nature qui lui indique le plus justement possible les formes que son œuvre doit prendre. En ce sens, l'œuvre montaignienne répond au plus près au critère de la *mimesis*, car en rendant compte des impressions et des idées de son auteur, elle rend compte par là-même des impressions de la nature elle-même. C'est en ce sens que Lanson peut affirmer à plusieurs reprises que Montaigne découvre le principe même de la littérature classique et que « presque toutes les aspirations de l'esprit classique ont trouvé déjà leur formule dans Montaigne » (p. 252). Alors même que Montaigne semble le parfait contre-pied du classicisme en raison de la forme volontairement dérégulée de son œuvre, bien qu'il n'ait pas « d'art, et surtout [qu']il ignore l'art oratoire » (p. 252), c'est précisément son style qui apparaît pour Lanson comme garant de la classicité de l'œuvre. Définie par le caractère personnel de l'expression, qui vient rendre compte de la nature intime de l'auteur, l'écriture montaignienne ne serait ainsi opposée à la doctrine classique qu'en apparence :

⁶⁶ Selon une formule d'Yves DELEGUE, *op. cit.*, p. 58.

Dans ce style si vif, si éclairé, la phrase est volontairement inorganique : si longue, si chargée d'incidents et de parenthèses, d'une construction si peu nette, qu'à vrai dire il n'y manque pas une cadence mais, dans la force du mot, une *forme*. A cet égard on pourrait dire qu'il marque un recul de notre prose, si l'expression, appliquée à Montaigne, ne paraissait paradoxale. Montaigne fait reculer la prose, comme un cavalier son cheval, pour se donner carrière et sauter l'obstacle. Il est retourné à la phrase inorganique pour y chercher le principe d'une organisation aussi personnelle que possible, aussi dégagée que possible des clichés de syntaxe et de tour. Il a trouvé ce principe dans l'observation de sa façon naturelle de discourir. (p. 244)

« Organisation personnelle », « façon naturelle de discourir », la phrase montaignienne, toute surchargée d'incidentes, de retour en arrière, de correction, se hausse au plus haut rang dans le discours lansonien en raison de sa profonde *sincérité*. C'est en quelque sorte le pendant de la manière « grasse et comme substantielle » (p. 196) de peindre qui plus tôt définissait le style rabelaisien et révélait toute la vérité de l'œuvre. De même que le génie artistique de Rabelais tient pour Lanson à sa capacité à régler son sujet, Montaigne est désigné par Lanson comme un véritable « artiste » (p. 244), non pas parce qu'il applique des préceptes mais parce qu'il fait de l'écriture le lieu du dévoilement d'une nature intime. L'œuvre n'est pas alors à proprement parler la *mimesis* de la « belle Nature » que défend Batteux, mais bien plutôt la peinture sincère et juste d'une intériorité qui s'offre au regard du lecteur sans se travestir :

Partout s'échappe sa franche et personnelle sensibilité, d'une façon toute originale et inimitable. C'est le moins styliste, le moins puriste des hommes : non pas qu'il ne fasse pas des corrections de style ; c'est un artiste ; mais il emploie son art à exprimer en perfection sa nonchalance cavalière, à éloigner du lecteur l'idée qu'on ait affaire en lui à un puriste, un styliste ; il n'est pas de ceux qui « pense la bonne rhyme faire le bon poème » [...]. (p. 244)

b. « Nature », « sincérité », « vérité » : principes axiologiques du jugement esthétique (2) – les erreurs de Ronsard

À cette écriture « franche et personnelle » qui fait des *Essais* une œuvre « originale et inimitable », et lui assure une postérité indiscutable dans le canon de la littérature nationale, Lanson oppose le style « trop érudit, obscur et pédant » (p. 233) de Ronsard qui pèche par excès d'artificialité dans sa quête d'une forme esthétique qui, usant de la langue vulgaire, se détache des usages communs :

Son but, c'est, par les rythmes, par le choix et l'ordre des mots, de créer une forme belle. Voilà qui est excellent. Mais, dans sa fuite de la platitude, Ronsard force la construction française : il dira « l'enflure des ballons », à la mode des vers latins,

pour *les ballons enflés* [...]. Une erreur plus grave de Ronsard, c'est d'avoir méconnu la valeur poétique de ce que Taine appelle si bien les mots de tous les jours. Entraîné par son préjugé aristocratique, ce gentilhomme poète trouve plus de beauté, de grandeur dans les termes de guerre, et dans tous ceux qui désignent les occupations de la vie noble. (p. 213)

L'« erreur » de Ronsard selon Lanson, c'est d'avoir voulu *faire beau*, sans se soucier de la justesse de son style. En appréciant mal les qualités propres de la langue française, dont il « force la construction » et « méconn[ait] la valeur poétique des mots de tous les jours », Ronsard condamne à l'oubli ses tentatives et son effort pour faire advenir une langue française poétique égale à celle des anciens :

[...] sa langue est discréditée : où elle est de son invention, elle ne s'est pas imposée ; où elle est de son temps, elle a passé. Rien ne compensa suffisamment en lui la rudesse de sa langue [...]. (p. 223)

Plus encore que le défaut de compréhension de la langue, ce qui constitue selon Lanson une erreur fondamentale et indépassable de Ronsard et de La Pléiade réside dans la dimension volontariste de leur entreprise. Plutôt que de suivre leur talent ou leur inspiration personnelle, les poètes vont chercher à mettre en place un système, un ensemble de règles, qui forme dans le discours lansonien l'exacte antithèse du principe de *mimesis* de la nature :

Nous apercevons déjà un caractère de cette révolution littéraire : la volonté y a autant de part que la spontanéité. Nous avons affaire à des hommes qui de parti pris ne veulent pas faire comme Marot et Saint Gelais, de parti pris veulent faire comme Pindare, Horace ou Sannazar : hommes à principes, qui vont s'appliquer à n'être point vulgaire, à être bien savants. Dès le premier moment donc, quelque chose d'artificiel s'insinue dans l'excellente entreprise des novateurs : un vice primordial, tout au fond de leur esprit, menace la vitalité et, si je puis dire, la santé de leur œuvre. Il leur faudra bien de l'originalité, bien du bon sens, pour ne pas se méprendre et poursuivre, au lieu du beau, le rare ou l'érudit. Il est toujours fâcheux pour des poètes de travailler sur des théories arrêtées à l'avance, et de réduire leur génie à l'application méthodique d'un système : mieux vaut que les œuvres fassent naître les théories. (p. 209)

Plus qu'une erreur, Lanson identifie dans le projet de La Pléiade un « vice primordial » qui tient au caractère « artificiel » du système théorique prôné par ses membres. Cette artificialité, double inversé du principe de nature, souligne que, dans la perspective lansonienne, un tel projet ne peut qu'être voué à l'échec, si les « novateurs » (p. 209) ne sont pas capables de déceler les principes qui doivent structurer leur « révolution littéraire » (p. 209). Or, le principal défaut qu'identifie Lanson dans cette entreprise réside dans une conception erronée du principe de *mimesis* chez Ronsard :

Il demande « une naïve et naturelle poésie ». En bon classique, il préfère la *vraisemblance* à la *vérité*. Mais quand il veut s'expliquer, il ordonne au poète « d'imiter, inventer ou représenter les choses qui sont ou qui peuvent être » : voilà qui va bien, mais il ajoute « ou que les anciens ont estimé comme véritables ». Et cela gêne tout. Car bien qu'il n'ajoute cela que pour justifier l'emploi de la mythologie, je sens là une erreur générale : Ronsard pose les anciens à côté de la nature, non comme offrant déjà la nature, mais comme égaux à la nature dans des choses même où nous n'y trouvons ni raison ni vérité, où leur *nature* enfin n'est pas la nôtre. (p. 214)

L'analyse proposée ici par Lanson déploie une série de jugements qui révèlent pleinement les critères axiologiques à l'œuvre dans le discours. Tout d'abord, Ronsard semble pouvoir être placé du côté des classiques, en raison de la profession de foi d'une poésie qu'il veut « naïve et naturelle », en somme accordé au principe de la *mimesis*. Lanson fait d'ailleurs de l'auteur des *Amours* un « bon classique » qui place avant la recherche de la vérité celle de la vraisemblance, agissant en quelque sorte comme précurseur de la règle de Boileau selon laquelle « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (*Art poétique*, chant III). Pourtant, la justesse de l'intention soulignée par la perspective continuitiste ne suffit pas à accorder une réelle légitimité au projet ronsardien.

En effet, dans la présentation qu'en fait Lanson, Ronsard échoue doublement à comprendre selon quels principes doit fonctionner la *mimesis*. D'une part, en cherchant chez les anciens les sources de l'œuvre, il met à égalité l'expérience antique et son expérience personnelle, ce qui l'amène à tordre la réalité et à rendre compte d'une nature que nul ne peut reconnaître, ce qui entrave la possibilité pour les lecteurs d'éprouver un plaisir nécessaire au déploiement du goût et du jugement esthétique. D'autre part, en ayant une conscience trop peu définie de ce qu'est la nature et de la manière dont sa représentation devrait être au centre de son art, Ronsard dévoie également selon Lanson le principe d'imitation de l'antiquité, et tout l'art de La Pléiade aboutit dès lors à une copie stérile et inutile des Anciens :

[...] [de là] cette stupéfiante Préface de la *Franciade*, où, précisant le retentissant appel de Du Bellay, il enseigne à faire le pillage méthodique des trésors de l'antiquité, à mettre les Grecs et les Romains en coupe réglée ; où l'imitation se fait un décalque servile, matériel, irraisonné ; où, sans plus regarder la nature, sans entrer en contact non plus avec l'âme des anciens, on leur arrache ce qu'ils ont d'extérieur, de relatif, de local. La poésie devient comme un magasin de bric-à-brac gréco-romain, où sont entassés pêle-mêle toute sorte d'oripeaux et d'accessoires (p. 214)

Là où Montaigne et Rabelais ont su faire montre selon Lanson d'un talent particulier pour peindre la nature et la vie, Ronsard lui ne cesse de s'en éloigner et de chercher ailleurs les

principes de son art, offrant dès lors aux lecteurs une poésie qui certes inaugure des formes qui seront celles du classicisme, mais qui est condamnée à être dépassée en raison d'une erreur originelle de la part du créateur. Un tel défaut tient à la fois à une mauvaise conception des formes de la *mimesis* et à un manque de discernement quant au moment de production : Ronsard ne représente pas la nature qu'il partage avec ses contemporains, il s'emploie à ne pas parler tout à fait leur langue et au lieu de trouver ce qu'il y a d'universel chez les Anciens il leur emprunte ce qu'ils ont « d'extérieur, de relatif, de local » (p. 214). Lanson exprime à travers une série de formules l'inadéquation profonde entre l'œuvre et son époque, critère qui selon Luc Fraisse permet à l'historien de distinguer les auteurs réellement majeurs des écrivains plus mineurs⁶⁷. Ronsard apparaît ainsi dans l'*Histoire de la littérature française* comme un auteur jamais tout à fait en accord avec le fameux esprit du temps si cher à Lanson, qu'il subisse ce décalage ou qu'il en soit lui-même la cause :

Puis il fut pris entre les deux ennemis qu'il avait combattus. La première fièvre de la Renaissance une fois calmée, Ronsard fut trop érudit, obscur et pédant pour le courtisan. Mais l'érudit n'avait pas encore adopté la langue vulgaire. (p. 223)

[...] il est étrange que Ronsard, qui avait le bon goût d'aimer « la naïve facilité d'Homère », n'ait pas vu que le meilleur moyen de ne pas ressembler à Homère était précisément, pour un homme du XVI^e siècle ... de s'habiller, de parler, de marcher comme le lointain aède des temps héroïques. (p. 214)

Mais, dans sa fuite de la platitude, Ronsard force la construction française : il dira « l'enflure des ballons », à la mode des vers latins, pour *les ballons enflés*. Le tort qu'il a eu, c'est d'essayer cela deux siècles et demi trop tôt [...]. (p. 213)

Non seulement Ronsard n'a pas conscience selon Lanson des réalisations qui seraient le mieux adaptées à l'époque où il les produit, mais encore il échoue à accorder correctement son talent aux formes qu'il choisit, ce qui dans la hiérarchie qui organise l'*Histoire de la littérature française* tend à l'écarter du cercle des plus grands auteurs⁶⁸. En somme, Lanson s'attache à faire remarquer combien le projet de Ronsard aurait pu être brillant si le poète avait mieux compris son sujet ou avait joui d'un autre « tempérament » :

Ronsard n'a pas eu une nette conscience de l'œuvre à laquelle il travaillait. Toutes ses formules sont vagues et fausses. [...] Et du coup la sincérité de la poésie reçoit une grave atteinte. (p. 214)

⁶⁷ Voir l'article déjà cité de Luc FRAISSE, p. 88 et suivantes.

⁶⁸ Luc FRAISSE souligne ainsi que dans le système axiologique mis en place par Lanson, les auteurs indiscutablement majeurs sont ceux qui parviennent à une adéquation parfaite entre leur tempérament et leur sujet, ou encore entre la nature de l'inspiration et le genre choisi par l'auteur. Les autres sont nécessairement considérés comme inférieurs. (*art. cit.*, p. 87).

En un mot, il y avait en Ronsard, pour peu que l'art et le métier s'y joignissent, un tempérament de lyrique élégiaque. Ce qui lui manqua, ce fut une pensée originale, une pensée qui ne fût occupée qu'à faire entrer le monde et la vie dans les formes de tempérament, à projeter le tempérament sur l'univers et sur l'humanité : qui par conséquent permît au tempérament de dégager toute sa puissance, et de réaliser ses propriétés personnelles. (p. 218)

Si Ronsard ne réalise pas ses potentialités de « lyrique élégiaque », ce n'est pas par un défaut de nature mais par une erreur de conception, une fois encore, cette fois-ci sur la forme de poésie qui aurait été la mieux adaptée à ses « propriétés personnelles ». Regrettant les défauts de l'œuvre ronsardienne, Lanson finit d'ailleurs par lire dans les « erreurs » successives du poète le signe d'un talent littéraire insuffisant :

[...] il a péché par érudition, toutes les fois que l'autorité des anciens lui a tenu lieu de raison. Il a péché aussi par impuissance ou insuffisance de génie, par négligence : il a souvent donné l'exemple d'une facture qu'il condamnait. (p. 220)

Que faut-il entendre quand Lanson regrette le manque de « sincérité » (p. 214) de la poésie de Ronsard, l'absence d'une « pensée originale » (p. 218), ou même « l'insuffisance de son génie » (p. 220) ? Non pas uniquement que l'historien fonde son analyse sur le principe de la mimesis et le critère de sincérité qui en résulte, mais qu'il ajoute à ceux-ci un autre critère qui est celui de l'*originalité*, c'est-à-dire de l'œuvre comme reflet d'une pensée et d'une intériorité toute unique et personnelle. C'est d'ailleurs en raison de ce principe qu'il peut affirmer la valeur de l'œuvre montaignienne en mettant en valeur le fait que « partout s'échappe sa franche et personnelle sensibilité, d'une façon toute originale et inimitable » (p. 244). La « sensibilité » qu'il relève comme consubstantielle chez Montaigne au déploiement de l'œuvre n'est qu'une autre désignation du « tempérament »⁶⁹ qui chez Ronsard ne se manifeste pas correctement dans les œuvres. Il importe en effet grandement pour Lanson que l'œuvre présente aux lecteurs un équilibre entre la manifestation du singulier, désigné comme le « tempérament » ou la « nature » des auteurs », et l'élévation vers l'universel, dépendant à la fois de l'adéquation entre le tempérament et la forme et de la réussite du principe de *mimesis*. Si l'auteur parvient à accorder ces trois critères, alors il réalise un chef-d'œuvre dans lequel la manifestation d'une subjectivité permet aux lecteurs à la fois de saisir sa forme intime et de se reconnaître dans son œuvre, tout en y retrouvant la forme de la Nature⁷⁰.

⁶⁹ La mention du « tempérament » (qui constitue d'ailleurs le titre du chapitre consacré à Ronsard) fait écho ici aux théories développées par Taine à la suite de Sainte-Beuve, et dont Lanson hérite lorsqu'il déploie ses analyses de la littérature française.

⁷⁰ Jean-Renaud SEBA démontre ainsi que pour Lanson l'imitation artistique doit avoir comme critère de réussite le fait que « le lecteur se retrouve dans le livre » (*art. cit.*, p. 59).

Jean-Renaud Seba propose à ce sujet d'identifier dans la mise en œuvre de cet autre critère axiologique le déploiement d'un principe de « réalisme classique », à partir duquel Lanson va juger et hiérarchiser les œuvres. Selon Seba, Lanson doublerait la perspective classico-centrée d'une seconde téléologie organisée autour de la notion de réalisme, fondée sur l'imitation de la nature et plus encore sur la notion de vraisemblance, c'est-à-dire le mécanisme grâce auquel le sujet lisant peut s'identifier au sujet écrivant qui est aussi le sujet perçu⁷¹. Grâce à ce principe, Lanson proposerait en réalité une grille de lecture supposant que les œuvres classiques sont celles qui permettent au lecteur une identification au « sujet perçu » qui, s'il dépend de la subjectivité de l'auteur (sujet percevant), doit s'élever au-dessus du particulier pour tendre à une forme d'universel et ainsi parler à tous les lecteurs. Dans le discours scolaire lansonien sur le XVI^e siècle, c'est précisément ce que réussissent Montaigne et Rabelais, par l'épanchement dans l'écriture d'un naturel qui rend compte à la fois de leur singularité et d'une expérience universelle, et c'est ce à quoi échoue Ronsard.

Ainsi, lorsque Lanson affirme que Montaigne est un réel artiste dont la « nonchalance cavalière » assure à son livre une originalité qui « témoigne de la vérité de ces déclarations » (p. 244), il prend soin de rappeler qu'il « n'est pas de ceux qui « pense la bonne rhyme faire le bon poème » (p. 244), dressant ainsi un contraste net avec un théoricien comme Ronsard. Or, si la notion d'originalité, appuyée par l'idée que l'écriture de montaignienne est « inimitable » (p. 244), fonctionne dans le discours lansonien comme preuve de la valeur de l'œuvre de Montaigne, elle ne s'avère pas à propos pour juger des *Essais*. Souvent confondu dans le discours lansonien avec la désignation de « génie », le critère de l'originalité ne constitue pas en réalité une catégorie historiquement adéquate pour apprécier la littérature du XVI^e siècle, et notamment la poésie. Yvonne Bellenger rappelle à ce propos que les reproches adressés aux poètes de La Pléiade de faire preuve d'une imitation servile et non originale constitue un contresens historique quant aux théories mêmes de l'imitation en vigueur à l'époque. En effet l'imitation à laquelle se livrent les poètes n'est pas une imitation du réel mais une forme d'interprétation à la fois de la nature et des grands modèles, selon une perspective qui relève à la fois de la « soumission à une tradition et [de la] volonté de rivaliser avec ce qu'on imite – cela de façon très consciente »⁷². Dès lors l'excellence d'un poète au XVI^e siècle provient non pas de son originalité mais de sa supériorité par rapport à ce qui existe déjà. Si le caractère livresque des imitations peut parfois paraître pesant aux lecteurs, il convient de replacer ces

⁷¹ Jean-Renaud SEBA propose la formule suivante pour définir le principe de vraisemblance dans le réalisme classique : « vraisemblance = [sujet lisant = (sujet percevant = **sujet perçu**)] » (*ibid.*, p. 61).

⁷² Yvonne BELLENGER, *La Pléiade*, « Que sais-je ? » n° 1745, Paris, PUF, 1978, p. 17.

choix d'écriture dans leur contexte historique : pour les poètes de La Pléiade, l'imitation est une méthode de composition lucidement et ouvertement choisie, et l'emploi conjoint des allusions mythologiques renvoie moins à un vain désir d'ornementation qu'à une vision du monde très présente à la Renaissance et à une volonté d'élaboration poétique du langage, ainsi que le souligne l'image du « fabuleux manteau » chère aux poètes. Par ailleurs, les poètes du XVI^e siècle ne se sentent pas tenus de faire allusion à des faits vécus mais ils prétendent représenter pour le lecteur une certaine manière de voir les choses, ce qui les amène à user de *topoi* qui ne sont pas moins sincères, dans les perceptions contemporaines, que la relation d'une expérience intime :

[...] lorsque le poète de la Pléiade utilise des clichés comme le trait de l'œil qui touche l'amant, lorsqu'il évoque le sang et la blessure d'amour, il utilise certes des images stéréotypées – et, si le poète est médiocre, ces images deviennent vite lassantes – mais, ce faisant, il décrit un schéma psychologique et même physiologique qui est, pour ses contemporains, l'image même de la réalité. (p. 36)

Ce que Lanson relève chez Ronsard comme des incohérences dans la pratique de la *mimesis* ou des erreurs dans l'adéquation entre le tempérament et la forme ne le sont donc qu'au regard de critères qui sont ceux de son siècle et ne rendent pas compte de la spécificité de la pratique poétique de la Renaissance. C'est d'ailleurs à travers le prisme de conceptions historiquement situées et au moyen d'une comparaison qui tord la logique même de la progression historique que l'historien condamne la poésie de Ronsard :

Ronsard aurait-il eu assez de spontanéité pour absorber ainsi toutes choses en son moi, et de son moi ainsi manifesté remplir une grande œuvre ? Je ne sais : [...] Lamartine fait le *Lac* ; V. Hugo, la *Tristesse d'Olympio* ; Musset, le *Souvenir* : un seul thème, trois tempéraments de poètes, trois façons de sentir, par suite de concevoir la destinée de l'homme. Ronsard, s'il eût trouvé les trois pièces chez des modèles, n'eût pas cherché à approprier le thème à sa nature, en créant une quatrième œuvre, pareille et différente : il eût successivement fait un *Lac*, une *Tristesse*, un *Souvenir*. (p. 218)

Après avoir été déclarée insuffisamment classique, Ronsard est désormais condamné pour n'être pas un poète romantique, et ce en raison des principes mêmes qui organisaient pour lui la pratique poétique (trouver des modèles et les imiter). Pourtant, rien de plus différent de la confiance lyrique romantique que l'esthétique de La Pléiade, qui ne repose que secondairement sur la transcription d'une expérience vécue et n'a pas pour objectif, même dans les pièces où le poète dit *je*, de rendre compte de sentiments éprouvés par le poète.

Lanson se livre dès lors, à propos notamment de Ronsard, à un exercice qui révèle l'ampleur du gauchissement de la réalité historique de la littérature du XVI^e siècle qu'opère son discours. Placée dans la perspective des présupposés romantiques et post-romantiques,

hérités sans doute en grande partie des analyses de Sainte-Beuve dans son *Tableau de la poésie française du XVI^e siècle*, auxquels s'ajoutent des critères de la « science littéraire » hérités de Batteux, l'*Histoire de la littérature française* organise l'image de la Renaissance autour d'analyses dont les fondements paraissent bien reposer sur des critères de jugement historiquement situés, qui rendent compte de l'inscription du discours scolaire lansonien dans son temps.

c. Réalisme et positivisme : quand le XIX^e siècle juge le XVI^e siècle

Bien que Lanson condamne le manque de naturel et de sincérité de la poésie de Ronsard et de ses confrères, il ne manque cependant pas de remarquer l'existence d'un moment où ces productions s'approchent au plus près des principes axiologiques qui structurent le discours de l'histoire littéraire. C'est ainsi qu'il examine les pièces écrites durant la période des guerres de religion en soulignant que

[...] le défaut de La Pléiade, c'était le pastiche, l'artificiel ; et il ne fut pas mauvais que les poètes fussent rappelés à l'actualité, sollicités de vivre la vie de leur temps, de tirer de leurs âmes les communes émotions de toutes les âmes contemporaines. La grandeur des objets qui mettaient les hommes aux prises faisait que l'actualité échauffait la poésie sans la rapetisser. (p. 231)

A l'artificialité des poèmes précédents Lanson oppose le naturel d'œuvres de circonstances – au sens propre –, qui puisent leur inspiration dans un réel historique garant d'une authenticité de la parole et source du processus d'identification chez les lecteurs. La communion par l'émotion partagée devient alors gage, pour l'historien, de la valeur de poèmes rédigés dans le feu de l'« actualité » et non plus à partir de conceptions trop éloignées du temps présent. L'antithèse *artificiel/naturel* se double ainsi dans les jugements lansonniens d'une opposition *théorie/réel* (ou *abstrait/concret*) où l'application d'une théorie, d'un système, est qualifiée comme erreur, tandis que la prise en compte du réel fonctionne comme garantie de la sincérité de l'œuvre. Ce principe de primauté du réel sur la théorie apparaît comme un avatar du critère de la *mimesis*, qu'il complexifie cependant en y ajoutant la notion de contemporanéité. En ce sens, Lanson double le critère de l'imitation par celui d'une forme de réalisme qui lui permet d'évaluer les œuvres moins sur leur peinture de la *nature* que du *moment*.

C'est ainsi que Ronsard, malgré ses errements manifestes, se voit attribuer le statut de « vrai » poète lorsque Lanson examine les *Discours des misères de ce temps* :

Jamais Ronsard ne fut mieux inspiré, plus simplement grand, éloquent, passionné, tour à tour superbement lyrique ou âprement satirique que dans ses *Discours* : jamais sa langue n'a été plus solide et nettement française, son alexandrin plus ample et mieux sonnante ; jamais il n'a donné de meilleure expression de ses

théories poétiques, auxquelles il ne songeait plus guère alors. [...] quand Ronsard montre l'héritage de tant de générations, de tant de vaillants hommes et de grands rois, follement perdu par les furieuses discordes de ses contemporains, quand il oppose le néant de l'homme à l'énormité prodigieuse des passions, quand il donne aux peuples, aux huguenots, au roi des leçons de bonne vie, quand enfin il dépeint fièrement son humeur, ses goûts, ses actes, alors il est vraiment poète. (p. 232)

Enfin éloigné de ses « théories poétiques », de son « système en vertu duquel il a agi sans et contre la nature » (p. 221), Ronsard donne selon Lanson le meilleur de son talent au moment où ses poèmes naissent d'une expérience personnelle et d'un rapport à son époque. Ici comme plus tôt, ce critère « réaliste » sur lequel Lanson fonde la valeur de l'œuvre s'avère en réalité bien peu adéquat pour juger la production ronsardienne, de même que la condamnation du « système » théorisé par Ronsard. C'est pourtant selon la même logique que Lanson analyse les productions oratoires de la même époque, notamment les œuvres de L'Hôpital. Il loue ainsi l'« éloquence de tous les jours » de cet auteur, mais regrette que ses œuvres soient parfois « encombrées d'érudition » (p. 235), défaut qui fait écho aux réticences exprimées face à l'obscurité des références mythologiques chez les poètes de La Pléiade. L'urgence de l'actualité opère cependant chez L'Hôpital et Du Vair comme chez Ronsard, en débarrassant la production littéraire de sa tension vers l'abstraction pour mieux l'ancrer dans le réel :

[...] les exemples de L'Hôpital et de Du Vair montrent combien l'amas de citations curieuses fut alors funeste au progrès de notre éloquence. Cependant, les mêmes orateurs nous donnent la preuve que, hormis les discours d'apparat, ils savaient se décharger du fardeau de leur érudition. Il suffit qu'ils soient aux prises avec de rudes réalités, secoué de vraies passions, et dès lors ils ne s'amuse plus à faire montre de leur savoir d'humanistes. (p. 235)

« Rudes réalités », « vraies passions » contre « fardeau de leur érudition », « savoir d'humanistes », « discours d'apparat » : l'opposition *concret/abstrait* se dessine de nouveau dans le discours lansonien et révèle que le jugement s'appuie sur une conception singulière du couple *réel/théorie* dans lequel cette dernière est forcément néfaste, stérile, pourvoyeuse d'erreurs. La formule « ils ne s'amuse plus à faire montre de leur savoir d'humanistes », qui redouble la mention de « l'amas de citations curieuses », souligne que l'érudition, caractéristique des auteurs de la Renaissance, est une source d'artificialité de la production dont ne parviennent à s'éloigner que ceux qui, à l'image de Rabelais ou Montaigne, lui adjoignent un sens aigu de la représentation de la nature ou de la vie. C'est encore au moyen de ce critère que Lanson propose une vision contrastée, et *in fine* minorée, de l'œuvre de Ronsard, qui ne parvient pas à faire preuve d'originalité dans l'emploi de ses références :

L'œuvre est inégale et mêlée, parce qu'une contradiction fâcheuse est au fond du génie même qui la crée. [...] Ronsard, malheureusement, ne subordonne pas son

érudition à son tempérament : il la préférerait plutôt : tout au moins, il suit indifféremment l'une et l'autre, comme sources également fécondes et légitimes d'inspiration. En sorte que l'érudition, n'étant pas mise au service du tempérament, le gêne et le restreint. (p. 218)

En somme, après avoir reproché à Ronsard de ne pas être de son temps en imitant (mal) les Anciens, Lanson lui reproche, ainsi qu'aux orateurs du XVI^e siècle, de faire précisément l'inverse, c'est-à-dire de penser et d'écrire comme des hommes de leur époque.

Pour obtenir une place de choix dans le système axiologique mis en place par Lanson, il faut donc parvenir à être à la fois de son temps et intemporel, à tendre vers l'abstrait tout en ancrant son œuvre dans le réel, à imiter tout en faisant montre d'originalité, seule preuve du génie. Or, à l'inverse des poètes de La Pléiade ou des orateurs des guerres de religion, et alors même que son érudition est aussi gigantesque que ses personnages, Rabelais incarne dans le discours de Lanson ce balancement entre les deux pôles antithétiques de l'analyse, cet équilibre entre le concret et l'abstrait :

[...] c'est toujours le même principe qui donne sa forme originale à la curiosité rabelaisienne. Elle a pour caractère de ne point séparer la sensation concrète de la connaissance abstraite : ce n'est point une science de cabinet qui substitue en quelque sorte à l'univers sensible un univers intelligible, aussi rigoureusement équivalent qu'infiniment dissemblable. (p. 195)

L'érudition encombrante des poètes ou des orateurs prend la forme chez Rabelais, dans le discours lansonien, d'une « curiosité » qui constitue l'antithèse d'une « science de cabinet » fondée non sur l'expérience de la vie mais sur l'intellectualisation de ses formes. Rien de tel chez l'auteur de *Pantagruel* et *Gargantua* : pour Lanson, Rabelais « se moque bien de nos systèmes » (p. 196), ce qui fait de lui un peintre fidèle des manifestations de la « vie » dont il rend compte à travers une expérience sensible du monde.

Pour toutes ces raisons, il ne sera pas descriptif, il ne cueillera point dans la nature des impressions, il ne fera point avec les choses des états d'âme. Il n'aura point de subjectivité sentimentale et mélancolique : il sera joyeusement objectif, tout au bonheur de voir devant lui tant d'êtres qui ne sont pas lui, ni en lui, ni pour lui, mais qui, comme lui, veulent vivre, aspirent à compléter, élargir, épanouir leurs intimes puissances. Il les posera nettement, vigoureusement ; il les suivra avec amour, d'un rire éclatant et serein, dans le tumultueux jaillissement de leurs énergies naturelles. (p. 196)

Le discours dessine ici une image de Rabelais en écrivain scientifique, presque biologiste, rendant compte avec objectivité du déploiement du « tumultueux jaillissement des énergies naturelles ». L'observation des êtres humains pour rendre compte de leur intimité et de leurs interactions, la recherche de l'objectivité, le rejet du sentimentalisme, constituent autant de caractéristiques, identifiées par Lanson, qui tendent en réalité à rapprocher l'œuvre de

Rabelais des principes réalistes, voire naturalistes. En appliquant avec succès le principe de *mimesis* classique, l'œuvre rabelaisienne réaliserait ainsi dans toute sa plénitude le projet du réalisme :

Jamais réalisme plus pur, plus puissant, plus triomphant ne s'est vu. Non pas ce méticuleux réalisme, cette petite doctrine d'art qui prend les mesures de toutes choses, et croirait tout perdu si elle avait allongé ou raccourci d'une ligne les dimensions des choses.(p. 196)

Le jugement de Lanson dépasse ici la perspective classico-centrée pour constituer l'œuvre rabelaisienne non pas en origine mais bien en acmé d'un mouvement qui ne verra le jour que trois siècles plus tard : il ne s'agit pas ici d'identifier chez Rabelais les « germes » du réalisme, mais d'affirmer que Rabelais *est* le plus pur représentant du réalisme. Plus loin, Lanson affirme que la pensée mise en œuvre par Rabelais permet de « déblayer le terrain aux sciences positives » (p. 191), de même que le scepticisme de Montaigne « détruit les vaines méthodes avec les sciences chimériques et prépare la voie à la vraie science et la vraie méthode » (p. 243). La vision continuitiste fonctionne de nouveau ici à travers la figure de l'écrivain éclairé (« déblayer le terrain », « prépare[r] la voie »), non plus en prenant comme point d'arrivée l'esthétique du classicisme mais les formes du XIX^e siècle. Dans cette perspective, Rabelais apparaît comme un observateur scientifique et positiviste, tandis que Montaigne prend les traits d'un philosophe rationaliste :

Il croit à la conscience, et à la raison, tellement qu'il s'en sert pour condamner la nature, ou la rectifier. Il n'y a pas de mot qu'il prononce plus souvent que celui de vérité ; il ne connaît pas de plus excellente vertu que celle de savoir céder à la vérité, où qu'elle se présente ; et il connaît deux voies qui y mènent, la raison et l'expérience [...]. L'artifice essentiel de son programme [d'éducation], le *blanc* où il faut viser, c'est de former un bon jugement : c'est-à-dire une raison qui aille à la vérité, une conscience qui aille au bien. (p. 250-251)

La pensée de Montaigne peut dès lors être lue comme mise en œuvre de principes positivistes, où la raison devient garante des progrès de l'esprit. Son scepticisme même est relu par Lanson comme le signe d'un esprit rationaliste, occupé à se débarrasser des superstitions et à chercher dans l'expérience empirique les fondements de la morale et de la vie :

Mais, à la réflexion, on se demande si Montaigne est vraiment un sceptique : si son scepticisme est universel. Je remarque que toutes ces choses dont il doute et nous fait douter sont justement celles pour lesquelles les hommes se cassent la tête, au propre comme au figuré. Je remarque que ce sont celles qui dépassent l'expérience et le raisonnement, sur lesquelles nombre de gens, qui n'étaient pas sceptiques, ont déclaré impossible à l'esprit humain d'acquiescer aucune certitude, et que divers dogmatismes très positifs ont dénommé l'inconnaissable. Et dès lors le scepticisme de Montaigne sur les objets métaphysiques est un scepticisme transcendantal, très limité par conséquent et circonscrit. [...] et je crois bien que

son scepticisme transcendantal a surtout pour but de couper dans la racine les affirmations métaphysiques dont notre vie sociale reçoit sa forme, et pour lesquelles nous nous coupons la gorge. (p. 247)

En ce sens, le discours lansonien fonctionne comme anticipation des catégories modernes de la réception, non plus seulement à partir de critères hérités de la tradition de l'histoire littéraire, mais par rapport à des principes esthétiques ou philosophiques contemporains à l'écriture de l'*Histoire de la littérature française*, le réalisme et le positivisme. Jean-Renaud Seba identifie dans ce mécanisme une « téléologie seconde »⁷³ de l'histoire littéraire lansonienne, qui met en tension les principes esthétiques du classicisme avec ceux du réalisme et du naturalisme. Cette mise en tension est décelable dans un mouvement de va-et-vient entre ces deux pôles de l'analyse qui peut prendre différentes formes : l'application des principes de l'un peut venir amender le défaut de concordance avec les critères de l'autre (ainsi de l'œuvre de Marot) ; les deux peuvent s'additionner pour définir une classicité maximale (ainsi Rabelais et Montaigne) ; l'œuvre n'est en accord ni avec les principes du classicisme, ni avec ceux du réalisme (comme Ronsard).

À travers l'application de ces catégories modernes de la réception, le discours scolaire lansonien révèle les rouages d'un fonctionnement axiologique organisé autour d'une vision qui s'avère historiquement située de la littérature. Ce faisant, Lanson propose une vision non pas linéaire mais bien cyclique de l'histoire littéraire, où les principes qui organisent la lecture des œuvres du passé tendent à « réduire l'Autre au Même »⁷⁴ en dessinant un modèle d'analyse dans lequel règne la répétition de critères esthétiques qui seraient valables de toute éternité pour juger toute la littérature. Martine Jey remarque à ce propos que l'histoire littéraire comme discipline « n'est pas à la recherche d'une évolution mais d'une vérité éternelle »⁷⁵ et qu'en ce sens toutes les histoires littéraires fonctionnent comme négation du processus historique.

Conclusion

Au sein du l'*Histoire de la littérature française*, le tableau de la littérature de la Renaissance proposé par Lanson rend compte tout d'abord d'un souci de périodisation qui permet de découper le siècle et d'en indiquer les moments forts et les jalons, emblématisés par une série d'auteurs désignés comme essentiels. A cette première organisation du siècle, qui détermine les contours d'une image canonique du siècle et correspond au mécanisme de

⁷³ Jean-Rebaud SEBA, *art. cit.*, p. 53.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁵ Martine JEY, *op. cit.*, p. 64.

sélection, s'adjoint dans le discours un principe d'évaluation qui rend compte du phénomène de hiérarchisation propre à la classicisation d'un siècle littéraire. C'est ainsi qu'au sein du discours scolaire lansonien se fait jour un ensemble de critères qui servent à évaluer et distribuer la valeur des œuvres et des auteurs du XVI^e siècle. Or, ce travail de hiérarchisation s'avère représentatif d'une méthode qui apparaît marquée par un ensemble de représentations héritées et de critères propres à son époque d'énonciation.

Ainsi, la hiérarchie que propose Lanson entre les œuvres de la Renaissance dépend des couples antithétiques (naturel/artificiel, concret/abstrait, objectivité/subjectivité, empirisme/érudition ...) construits à partir de critères qui se révèlent historiquement situés, et ne prennent pas en compte les réalités littéraires du XVI^e siècle. Ajoutant aux principes d'évaluation déterminés par Batteux (sincérité, *mimesis*, originalité ...) une série de critères contemporains, le discours scolaire lansonien dessine ainsi une opposition entre le *naturel* de Montaigne ou Rabelais et l'*artificiel* de Ronsard, selon un principe traditionnel de l'histoire littéraire consistant à mettre en place une méthode comparatiste pour juger les œuvres. Sans reprendre explicitement cet exercice scolaire fort prisé du « parallélisme », inspiré d'ailleurs de la méthode de Plutarque, Lanson joue de la tradition des histoires littéraires pour organiser à travers un jeu d'oppositions une hiérarchie à l'intérieur même de la période. En outre, l'application de ces critères à la lecture des œuvres du XVI^e siècle se double d'une persistance de la perspective classico-centrée, très présente au XIX^e siècle dans les représentations institutionnelles de la littérature. Ce faisant, le XVI^e siècle apparaît largement dans le discours scolaire lansonien comme une sorte de brouillon du classicisme : cette image irrigue en retour le discours tenu sur plusieurs auteurs du siècle, notamment Ronsard, et participe à un processus de dévalorisation de leurs réalisations.

Un double principe hiérarchique, à la fois externe, par rapport au XVII^e siècle, et interne, des auteurs du XVI^e siècle entre eux, sert dès lors à déterminer le degré de classicité du siècle et des auteurs qui le représentent. Ce faisant, la hiérarchisation que propose Lanson, d'une part par le découpage du siècle et d'autre part au moyen du discours axiologique, révèle la structure du corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle, ainsi qu'une image institutionnelle pour celle-ci. L'*Histoire de la littérature française* construit bien dès lors une image transmissible de la littérature du XVI^e siècle et que se met en place un consensus sur la place de la littérature du XVI^e siècle dans le canon de la littérature française. C'est pourquoi il importe dorénavant de nous interroger sur la diffusion des analyses proposées par Lanson dans la construction générale de l'image scolaire de la littérature du XVI^e siècle, pour la période qui va de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle. Les jugements de valeur de Lanson influencent-ils durablement les représentations de la période, au point de devenir des

« certitudes scolaires »⁷⁶ ? À partir de l'analyse d'ouvrages d'histoire littéraire à destination scolaire, publiés sous la III^e République, ainsi que l'examen de l'anthologie de Lagarde et Michard, nous montrerons dans le chapitre suivant comment se stabilise et se diffuse un corpus et une image canoniques pour la littérature du XVI^e siècle.

⁷⁶ Selon une formule d'Yves DELEGUE à propos de la postérité des analyses de Batteux (*art. cit.*, p. 58).