

LES CONTEMPORAINS DE LANSON AU *LAGARDE ET MICHARD*, UN CANON STABILISÉ POUR LA LITTÉRATURE DU XVI^E SIÈCLE

Dans ce chapitre, il s'agit de continuer à tracer les contours de l'image scolaire de la littérature du XVI^e siècle en s'intéressant d'abord aux anthologies d'histoire littéraire contemporaines de l'*Histoire de la littérature française* de Lanson, afin de mettre en lumière la manière dont des éléments du discours scolaire lansonien sont présents dans les manuels de la même période. Les phénomènes de sérialité et de répétition des discours de présentation des auteurs et des œuvres, ainsi que des mécanismes de sélection des extraits, visibles dans les ouvrages scolaires de la première partie du XX^e siècle, apparaissent ainsi constitutifs de la formation d'une image institutionnalisée de la période. Représentés dans tous les ouvrages d'histoire littéraire à destination du secondaire, les auteurs du XVI^e siècle et leurs œuvres s'organisent en un ensemble dont la structure varie peu d'un manuel à l'autre : stabilisée par la répétition, la représentation de la période développée par le discours scolaire de Lanson devient à proprement parler un canon, transmis et pérennisé par les manuels. Notre étude s'intéresse ici aux mécanismes de formation et de diffusion d'un discours canonique qui vient progressivement constituer une doxa de la représentation de la littérature du XVI^e siècle dans les ouvrages scolaire. Développé par Lanson, repris par ses contemporains, sous quelle(s) forme(s) chemine le discours doxique de présentation de la période, des auteurs, des œuvres ? Quels mécanismes d'attribution de la valeur sont mis en œuvre dans les manuels postérieurs à l'*Histoire de la littérature française* ? À mesure que le corpus canonique se stabilise, quelles évolutions se font jour ? Pour envisager ces questions, la première partie de ce chapitre sera consacrée à l'analyse d'un échantillon d'anthologies d'histoire littéraire, dont les parutions s'échelonnent de 1902 à 1968, et qui rendent compte des effets de stabilisation et de perpétuation du canon de la littérature du XVI^e siècle pour la période. Afin de rendre compte au plus près des évolutions qui affectent les images de la période dans le corpus scolaire, la deuxième et la troisième parties de ce chapitre sont consacrées à l'étude du manuel phare de la seconde moitié du XX^e siècle, le fameux *Lagarde et Michard*, dont le rôle dans la transmission d'une image scolaire de la littérature du XVI^e siècle doit être examiné plus en détail, au regard de sa fortune éditoriale et de la suprématie qu'il exerce dans les pratiques scolaires de la littérature jusque dans les années 1980. Nous étudions ainsi dans la deuxième partie du chapitre les mécanismes qui président dans cette anthologie à la construction d'une

certaine image du XVI^e siècle, puis dans la troisième partie les modalités discursives grâce auxquelles s'élaborent les différentes figures d'auteurs majeures de la période.

I. Quelles représentations de la littérature du XVI^e siècle dans les anthologies d'histoire littéraire de la première moitié du XX^e siècle ?

1. Quel corpus de manuels d'histoire littéraire pour l'étude ?

Rééditée de 1894 à 1923, l'*Histoire de la littérature française* de Lanson constitue un véritable monument de l'histoire de l'enseignement de la littérature française et signe le triomphe de l'histoire littéraire en tant que méthode d'accès aux textes dans le secondaire. Si grande que soit l'influence de son étude au tournant du XX^e siècle, Lanson est loin d'être le seul à proposer un ouvrage destiné à un public scolaire organisé selon un découpage séculaire couplé à une scansion par époques ou par périodes à l'intérieur des siècles, qui permettent un repérage aisé et organise une lecture chronologique. Les anthologies des dernières décennies du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle s'organisent sur ce modèle, sous le nom de « morceaux choisis », « précis de littérature » ou encore « histoire de la littérature française ». Considérée à part des productions qui lui sont contemporaines, l'*Histoire de la littérature française* ne peut pas être envisagée comme le lieu où s'édicte le canon de la littérature du XVI^e siècle, puisque pour être canonique le discours¹ sur une période doit faire consensus, se diffuser, il doit donc être institutionnalisé au moyen de mécanismes sériels. C'est pourquoi l'étude du corpus canonique de la littérature de la Renaissance au début du XX^e siècle nécessite de s'intéresser aux ouvrages scolaires contemporains des analyses menées par Lanson, afin de déterminer si les jugements et les hiérarchisations opérés dans l'*Histoire de la littérature française* coïncident avec l'image canonique de la littérature de la Renaissance construite par les manuels de la même période. Sans préjuger de l'influence de Lanson sur les auteurs de manuels, mais tout en gardant à l'esprit le poids de son travail dans le mûrissement de l'histoire littéraire, l'analyse des ouvrages contemporains permet de saisir les mécanismes de circulation d'un consensus fait de la répétition d'éléments doxiques de discours, ainsi que de mécanismes de sélection similaires : c'est à proprement parler le canon qui s'installe par la réitération de processus identiques dans toutes les anthologies.

Par souci de temps et pour ne pas étendre un corpus d'étude déjà fourni, notre analyse n'envisage ici qu'une série restreinte de manuels, sélectionnés en raison de la récurrence de

¹ Par *discours* nous entendons ici tout à la fois le discours de présentation et les mécanismes de sélection (d'œuvres, d'extraits) à l'œuvre dans les anthologies.

leurs rééditions durant l'intervalle chronologique déterminé (1890-1930), et dont les parutions peuvent pour certains s'étendre jusqu'en 1960. Les ouvrages scolaires étudiés ci-dessous ne constituent donc pas un panorama exhaustif des productions de l'époque, mais sont plutôt à envisager comme des points d'appui pour appréhender la manière dont se transmet et se perpétue un canon de la littérature du XVI^e siècle dans les ouvrages scolaires tout au long de la première moitié du XX^e siècle. Ils figurent en quelque sorte des éclairages synchroniques nécessaires à la compréhension des mécanismes à l'œuvre entre les deux bornes déterminées pour la diachronie de notre étude, l'*Histoire de la littérature française* de Lanson d'un côté, les manuels du XXI^e siècle de l'autre. En outre, même sans viser à l'exhaustivité de l'enquête, l'étude s'avère nécessairement lacunaire puisqu'en dépit de la sélection d'ouvrages largement réédités, les fonds disponibles se révèlent parfois décevants². L'une de nos premières pistes de recherches avait été de mesurer les écarts éventuels entre les éditions d'un même ouvrage en comparant les tables des matières de la première et de la dernière édition. Or, de nombreux exemplaires correspondant à ce critère se sont révélés incommunicables, ce qui nous a amené à consulter des exemplaires qui ne coïncidaient pas avec les bornes chronologiques des parutions, et ce d'autant plus que certaines éditions non communicables étaient remplacées automatiquement par d'autres, antérieures ou postérieures. L'enquête a tout de même permis de sélectionner quatre manuels très largement réédités durant les premières décennies du XX^e siècle (cf tableau 1) : les *Morceaux choisis des classiques français des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles* de François-Léopold Marcou, publiés de 1880 à 1920 ; les *Morceaux choisis des auteurs français* d'Albert Cahen, parus de 1889 à 1932 ; les *Morceaux choisis de la littérature française du XI^e au XIX^e siècle (prose et poésie)* de Charles Lebaigue, édités de 1879 à 1907 ; pour finir l'*Histoire de la littérature française* ainsi que le *Précis de littérature française* de Charles-Marc Des Granges, publiés de 1910 à 1960³.

Auteur	Titre	Dates de rééditions
François-Léopold MARCOUX	<i>Morceaux choisis des classiques français des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles</i>	1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1898, 1900, 1901, 1902, 1903, 1905, 1907, 1909, 1910, 1920
Albert CAHEN	<i>Morceaux choisis des auteurs français</i>	1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1919, 1925, 1932

² Les manuels étudiés dans cette partie ont tous été consultés à la Bibliothèque Nationale de France.

³ Pour les références de ces ouvrages, voir la section I partie II de la bibliographie générale.

Charles LEBAIGUE	<i>Morceaux choisis de la littérature française du XI^e au XIX^e siècle (prose et poésie)</i>	1880, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1890, 1891, 1892, 1893, 1897, 1901, 1903, 1907
Charles-Marc DES GRANGES	<i>Histoire de la littérature française</i>	1910, 1913, 1914, 1917, 1920, 1921, 1922, 1923, 1926, 1927, 1928, 1930, 1933, 1934, 1936, 1938, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960

Tableau 1. Liste des rééditions des ouvrages scolaires étudiés – 1880-1960

2. Les mécanismes de stabilisation du corpus canonique : la sélection des auteurs

Les tables des matières des manuels retenus offrent un premier aperçu des auteurs sélectionnés pour intégrer le corpus scolaire de la littérature du XVI^e siècle. En 1880, François-Léopold Marcou publie deux volumes de ses *Morceaux choisis*, l'un pour la prose et l'autre pour la poésie, et propose pour le XVI^e siècle la liste d'auteurs suivants (les sous-titres en italiques sont ceux indiqués dans la table des matières) :

Prose	Poésie
Rabelais Calvin Montaigne La Boétie Charron Michel de l'Hospital Du Bellay Amyot Monluc Palissy Brantome Marguerite de Valois La Satire Ménippée Henri IV Cardinal d'Ossat D'Aubigné Saint François de Sales Pierre Larivey	<i>La poésie du XVI^e siècle</i> : Marot ; Mellin de Saint-Gelais ; Théodore de Bèze ; Du Bellay ; Ronsard ; Belleau ; Du Baïf ; Jodelle ; Grévin ; Garnier ; Montchrestien ; Du Bartas ; Vauquelin de la Fresnaye ; D'Aubigné ; Passerat ; Desportes ; Bertaut ; Mathurin Régnier <i>Poésie variorum</i> : Bonaventure des Périers ; Olivier de Magny ; Guérout ; Amadis Jamyn ; Jean de la Taille ; Scévole de Sainte-Marthe ; Pibrac ; Nicolas Rapin <i>Rois et Reines</i> : François I ^{er} , Marguerite d'Angoulême, Marie Stuart, Charles IX

Tableau 2. Table des matières Marcou – 1880

L'édition de 1909 du même ouvrage, soit la plus éloignée consultable, propose la même liste d'auteurs pour les poètes ; le volume sur les prosateurs n'est pas consultable. Albert Cahen publie en 1889 une anthologie de *Morceaux choisis des auteurs français*. Le volume sur les prosateurs, seul consultable pour cette date, offre aux lecteurs des extraits des œuvres de Rabelais, Calvin, Amyot, Du Bellay, La Boétie, Montaigne, la Satire Ménippée, Pierre Larivey,

Marguerite de Navarre et Saint François de Sales. En 1909, la « nouvelle édition entièrement refondue » propose en un seul volume la prose et la poésie et donne la liste suivante :

Prose	Poésie
Rabelais	Marguerite de Navarre
Monluc	Marot
De l'Hospital	Louise Labé
Calvin	Théodore de Bèze
Amyot	Du Bellay
Du Bellay	Ronsard
Pasquier	Jodelle
La Boétie	Baïf
Montaigne	Garnier
La Satire Ménippée	Du Bartas
Larivey	Desportes
	Bertaut
	D'Aubigné
	Montchrestien

Tableau 3. Table des matières Cahen – 1909

En 1907, l'ouvrage de Charles Lebaigue, *Morceaux choisis de la littérature française du XI^e au XIX^e siècle (prose et poésie)*, propose lui aussi une partition entre poètes et prosateurs avec la distribution suivante :

Prose	Poésie
Rabelais	Marot
Monluc	Ronsard
L'Hospital	Du Bellay
Amyot	Du Bartas
Montaigne	D'Aubigné
D'Aubigné	Régnier

Tableau 4. Table des matières Lebaigue – 1907

En 1910, Charles-Marc Des Granges fait paraître son *Histoire de la littérature française* qui remporte un large succès éditorial et devient rapidement l'une des anthologies les plus utilisées dans les classes. Contrairement à ses contemporains, encore héritiers des modèles de la fin du XIX^e siècle et des listes d'auteurs, Des Granges choisit une organisation non pas par succession d'auteurs mais par chapitres. La table des matières pour la partie sur le XVI^e siècle est ainsi découpée en neuf chapitres, prenant pour titre soit un auteur, soit un mouvement, soit un genre. Le premier chapitre constitue un « tableau général de la littérature au XVI^e siècle » et propose une mise en contexte socio-historique et politique (émergence de l'humanisme, guerres d'Italie, révolutions scientifiques, etc. ...). Dans chacun des chapitres est ensuite évoquée une série d'auteurs en relation avec la catégorie générale. Cette catégorisation se distribue de la manière suivante :

Titre de chapitre	Auteurs présentés dans le chapitre
Chapitre II : Marot	Chastelain, Molinet, Meschinot, Guillaume Crétin, Jean Le Maire de Belges, Marot, Marguerite de Navarre, Mellin de Saint-Gelais, Héroët, Scève, Louise Labé
Chapitre III : la Pléiade	Ronsard, Du Bellay, Belleau, Baïf, Pontus de Tyard, Du Bartas, D'Aubigné, Amadis Jamyn
Chapitre IV : Rabelais et les conteurs	Rabelais, Bonaventure des Périers, Marguerite de Navarre
Chapitre V : Traducteurs et érudits	Amyot, Henri Estienne, Étienne Pasquier, Claude Fauchet, Bernard Palissy, Ambroise Paré, Olivier de Serres
Chapitre VI : Montaigne et les moralistes	Montaigne, Pierre Charron, Guillaume du Vair
Chapitre VII : le théâtre au XVI ^e siècle	Jodelle, Scaliger, Garnier, Montchrestien, Belleau, Grévin, Larivey
Chapitre VIII : Théologiens, historiens, politiques	Calvin, Théodore de Bèze, Duplessis-Mornay, Saint François de Sales, François de la Noue, Montluc, D'Aubigné, La Boétie, Michel de l'Hospital, Jean Bodin, la Satire Ménippée

Tableau 5. Table des matières Des Granges – 1910

La même organisation préside à l'édition de 1922, à la seule différence que le chapitre II s'intitule désormais « Clément Marot et les rhétoriciens » et le chapitre III « Ronsard et la Pléiade », ce qui entérine le découpage de ce chapitre organisé dès 1910 en trois parties faisant clairement apparaître la centralité du poète des *Amours* : « Ronsard / les disciples de Ronsard / autour de Ronsard ». Le seul ajout concerne au chapitre II Thomas Sébillet, et au chapitre III une formule précise que Vauquelin de la Fresnaye, Desportes et Bertaut seront étudiés dans la partie consacrée au XVII^e siècle « comme des prédécesseurs immédiats de Malherbe »⁴. Au chapitre VIII, Jean Bodin disparaît pour laisser la place à Guillaume Farel et au Cardinal du Perron. Le reste du corpus demeure stable, et se maintient à l'identique dans les éditions de 1922, 1947 et 1960. En regard, l'édition de 1923 de l'*Histoire de la littérature française* de Lanson distingue pour la partie sur le XVI^e siècle cinq livres, découpés en chapitres, et présentant les auteurs suivants :

Livre	Chapitre	Auteurs présentés dans le chapitre
Livre I – Renaissance et réforme avant 1535	Chapitre I – Vue générale du XVI ^e siècle	

⁴ Charles-Marc DES GRANGES, *op. cit.*, p. 112.

	Chapitre II – Clément Marot	Marguerite de Navarre, Marot, Mellin de Saint-Gelais
Livre II – Distinction des principaux courants (1535-1550)	Chapitre I – François Rabelais	Rabelais
	Chapitre II – Calvin	Calvin
	Chapitre III – Les traducteurs	La Boétie, Amyot
Livre III – Poésie érudite et artistique (depuis 1550)	Chapitre I – Les théories de La Pléiade	Scève, Louise Labé, Ronsard, Du Bellay, Baïf
	Chapitre II – Les tempéraments	Du Bellay, Ronsard, Desportes
Livre IV – Guerres civiles : conflits d'idées et de passions	Chapitre I – Les mémoires	Ramus, Estienne, Pasquier, Paré, Palissy, Monluc, Brantôme
	Chapitre II – La littérature militante	Ronsard, d'Aubigné, Du Bartas, L'Hospital, Du Vair, la Satire Ménippée
	Chapitre III – Montaigne	Montaigne
Livre V – Transition vers la littérature classique	Chapitre I – La littérature sous Henri IV	De Serres, Montchrestien, Charron, Du Vair, François de Sales, Bertaut, Vauquelin de la Fresnaye, Régnier

Tableau 6. Table des matières Lanson – 1923

Un chapitre « excentré » traite du théâtre du XVI^e siècle dans le livre II (« La première génération des grands classiques ») de la partie sur le XVII^e siècle : il s'agit du chapitre I intitulé « La tragédie de Jodelle et Corneille » qui présente comme auteurs dramatiques Jodelle, Garnier, Montchrestien et Baïf.

La comparaison de ces différentes tables des matières fait apparaître un corpus relativement stable, au sein duquel la sélection des auteurs s'avère étendue et où les différents genres sont bien représentés, avec notamment une attention particulière dans les histoires littéraires de Des Granges et Lanson à la place des écrivains désignés sous le terme « érudits » ou « traducteurs ». La diversité formelle et générique de littérature française du XVI^e siècle s'avère donc plutôt bien mise en lumière dans les manuels de la première moitié du XX^e siècle, sous la forme d'un corpus canonique dont l'extension varie entre douze auteurs cités (chez Lebaigue) et cinquante (chez Des Granges) ; Albert Cahen en sélectionne vingt-cinq, François-Léopold Marcou quarante-huit et Lanson quarante-et-un. La méthode de l'histoire littéraire permet ici de proposer un tableau à la fois synthétique et détaillé de la période, en ne laissant pas de réelles zones d'ombre, si ce n'est dans le manuel de Charles Lebaigue qui passe sous silence la production dramatique du XVI^e siècle. Par ailleurs, là où les manuels

organisés selon des listes d’auteurs ne permettent pas réellement de faire émerger un ou plusieurs noms phares de la période, le découpage par chapitres adopté par Lanson et repris par Des Granges tend à souligner la place majeure de certains auteurs dans le siècle. Dans l’*Histoire de la littérature française* de Des Granges, quatre noms servent ainsi de titre à un chapitre, accompagné chacun d’une extension qui laisse entendre la relation de l’auteur par rapport au groupe indéfini auquel il est rattaché, qu’il s’agisse de successeurs ou de prédécesseurs : « Clément Marot et les rhétoriciens », « Ronsard et la Pléiade », « Rabelais et les conteurs », « Montaigne et les moralistes ». Ces quatre auteurs s’apparentent de fait, en raison des titres choisis, à des chefs de file, quand bien même ils ne sont en réalité en lien avec aucune école ou aucun mouvement, à l’image de Rabelais et surtout de Montaigne.

Lanson utilise également des noms d’auteurs comme titre de chapitres, et distingue à ce titre Marot, Rabelais, Calvin et Montaigne. En outre, bien que les anthologies de Marcou, Lebaigue ou Cahen ne fassent pas ressortir a priori de noms d’auteurs par rapport aux autres, l’examen de la table des matières permet de relever l’importance quantitative de certains écrivains dont les œuvres sont plus abondamment citées. La répartition des extraits par auteurs et par manuels s’organise comme suit :

Auteurs	Extraits cités – MARCOU (1880)	Extraits cités – CAHEN (1909)	Extraits cités – LEBAIGUE (1907)
D’Aubigné	8	2	5
Amyot		1	
Baïf	4	2	
Belleau	3		
Bertaut	3	1	1
Brantôme	2		
Calvin	3	2	
Cardinal d’Ossat	1		
Charron	2		
De Bèze	2	1	
Desportes	7	1	
Du Bartas	3	1	2
Du Bellay	12	4	2
François de Sales	4		
Garnier	6	2	
Grévin	3		
Henri IV	10		
Jodelle	2	1	
L’Hospital	3	2	2
La Boétie	1	1	
La Satire Ménippée	1	1	
Larivey	1	1	
Louise Labé		1	
Marguerite de Navarre	2	1	
Marot	13	5	3
Mellin de Saint-Gelais	6		
Monluc	2	1	1
Montaigne	7	5	5

Montchrestien	2	1	
Palissy	1		
Pasquier		1	
Passerat	6		
Rabelais	3	4	5
Régnier	3		
Ronsard	10	5	4
Vauquelin de la Fresnay	6		

Tableau 7. Nombre d'extraits cités par auteur chez Marcou, Cahen, Lebaigue

Exceptées quelques sélections inhabituelles dans le manuel de François-Léopold Marcou, notamment les nombreuses lettres de Henri IV ou les sept pièces de Desportes, la comparaison révèle que les auteurs les plus régulièrement et abondamment cités dans les trois manuels sont également ceux qui occupent chez Des Granges et Lanson des chapitres à part ; le tableau souligne également l'absence de Scève du palmarès des auteurs du XVI^e siècle sélectionnés dans les anthologies du début du XX^e siècle, alors même que Lanson et Des Granges lui font une place dans leurs ouvrages. Cette concentration autour de quelques noms révèle que les ouvrages scolaires de la période organisent l'image de la littérature du XVI^e siècle à travers un mécanisme de sélection qui fait émerger ceux qu'Alain Viala nomme les « classiques maximaux »⁵. Résultat de phénomènes de sélection successifs (des auteurs, puis des œuvres, puis des extraits), le corpus canonique est aussi le lieu d'une hiérarchisation qui place certains auteurs au centre des représentations de la période. Si l'image du XVI^e siècle est construite de manière relativement complète dans les ouvrages consultés, son épiscentre se trouve dans la poésie de Marot puis de la Pléiade, restreinte à Ronsard et Du Bellay, dans les romans de Rabelais et l'œuvre de Montaigne, dans l'engagement de d'Aubigné. Plus souvent et plus largement représentés dans les ouvrages scolaires que leurs contemporains, Marot, Ronsard, Du Bellay, Rabelais, Montaigne et d'Aubigné incarnent le premier cercle de la littérature de la Renaissance transmise par l'institution, autour duquel gravitent en cercles concentriques une kyrielle d'autres écrivains plus ou moins éloignés de ce centre, et dont l'éloignement se mesure par la récurrence et la quantité d'extraits de leurs œuvres cités.

La prééminence des auteurs « maximaux » dans le corpus canonique apparaît d'autant plus grande qu'elle sert à scander le siècle littéraire en plusieurs périodes, selon le principe cher à Lanson et ses confrères de la « génération ». Chez Des Granges comme chez Lanson, les quatre classiques maximaux Marot/Rabelais/Ronsard/Montaigne permettent de découper le XVI^e siècle en quatre étapes reconnaissables et d'ampleur quasi similaire. Marot marque le début du XVI^e siècle et le passage du Moyen-Âge à l'humanisme, Rabelais incarne le triomphe de l'humanisme, Ronsard et son ami Du Bellay fondent un nouvel âge poétique, Montaigne clôt le siècle et rend compte tout comme d'Aubigné des horreurs de la guerre

⁵ Voir notre chapitre I pour la définition de ce concept.

civile. Le corpus canonique de la littérature de la Renaissance se trouve donc unifié par la répétition d'une image stabilisée de la période, organisée autour de « grands » noms représentant métonymiquement autant de scansions.

3. Les mécanismes de stabilisation du corpus canonique : la circulation d'éléments doxiques de discours

Définissant le statut d'écrivain classique, Marie-Odile André fait remarquer que l'obtention de ce qualificatif peut être analysé comme le résultat d'un processus qui fait passer un auteur du « statut d'écrivain dont on parle à celui d'écrivain dont on parle d'une manière obligée »⁶ à travers l'élaboration d'un régime discursif particulier « destinée à fournir des éléments de discours reproductibles et réitérables autour desquels se construisent un consensus sur l'auteur et une valeur consentie à réception sur le tout ou une partie de l'œuvre »⁷. La circulation d'éléments de discours d'un manuel à l'autre constitue ainsi progressivement une *doxa* qui fonde à proprement parler l'image classique d'un auteur, et définit par extension le canon dans sa dimension discursive. Selon la rhétorique aristotélicienne, la *doxa* représente l'espace consensuel préalable nécessaire à toute argumentation et fournit aux interlocuteurs des points d'accord sur un sujet donné. Plus largement considérée, la notion de *doxa* renvoie à l'ensemble des opinions couramment admises, des croyances largement partagées, des savoirs informels diffusés au sein d'une communauté socio-historique et culturelle donnée ; considérée pour sa large surface de diffusion dans l'espace public, elle s'assimile souvent à la pensée dominante contre laquelle peuvent émerger des discours ou des figures minoritaires. Ruth Amossy dans son ouvrage *L'Argumentation dans le discours* propose de distinguer deux pans constitutifs du phénomène doxique :

On rattachera [...] la notion de *doxa* ou opinion commune d'une part à celles des ensembles discursifs – discours social ou interdiscours – qui la portent, d'autre part aux formes (logico-)discursives particulières – *topoi* de tous types, idées reçues, stéréotypes, etc. – où elle émerge de façon concrète.⁸

La notion d'« interdiscours », utilisée par Amossy pour renvoyer aux phénomènes de « dissémination et de circulation d'éléments doxiques »⁹ dans des discours, semble pouvoir caractériser avec profit les mécanismes de reproduction et de réitération d'éléments de discours définis par André comme spécifiques à la classicité d'un auteur : il s'agit alors moins

⁶ Marie-Odile ANDRÉ, *op. cit.*, p. 126.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ruth AMOSSY, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 99-100.

⁹ *Ibid.*

d'une *doxa* uniforme que d' « éléments doxiques »¹⁰ de discours mis en circulation dans l'ensemble discursif particulier que constitue un groupe de manuels scolaires contemporains.

Ces éléments sont le plus souvent constitués de jugements portés sur l'œuvre, ou bien d'indications biographiques mêlées à la caractérisation de l'œuvre : Marie-Odile André propose de les considérer comme des biographèmes, c'est-à-dire des « motifs obligés reconnaissables parce que récurrents [...] dont la combinaison est propre à composer un récit biographique »¹¹. Construit grâce à la reprise de ces biographèmes, le discours des notices de manuels peut dès lors être caractérisé comme discours épibiographique, c'est-à-dire le récit d'une vie organisé pour servir un autre discours¹². Pris dans un mécanisme général d'*interdiscours*, considéré à l'échelle d'un groupe de manuels pour une période déterminée, les discours épibiographiques mis en œuvre par les notices de présentation déterminent dès lors une image particulière d'un écrivain à travers la mise en scène de sa vie et de son œuvre. Cette image scolaire, appuyée par des phénomènes de répétition, vient ainsi constituer la figure canonique d'un auteur qui prend place dans les représentations du corpus classique de la littérature nationale, ainsi que dans les représentations du siècle auquel il appartient. C'est pourquoi, pour compléter l'étude menée plus haut, l'analyse s'attardera ici sur les discours de présentation des auteurs définis comme maximaux pour la littérature de la Renaissance, afin de faire apparaître les différentes séries d'éléments doxiques déterminant les figures scolaires des auteurs de la période, et irriguant en parallèle les représentations du siècle¹³.

a. Marot

Premier à être présenté dans la partie sur le XVI^e siècle, Clément Marot est celui qui emblématise dans les ouvrages scolaires l'ouverture du siècle et le dépassement encore en cours du Moyen-Âge. Les auteurs d'anthologies insistent en effet sur le tiraillement qui habite le poète et son œuvre entre l'héritage de la tradition médiévale et le déploiement contemporain d'une nouvelle culture pétrée d'italianité :

¹⁰ Selon la caractérisation proposée par Amossy (*ibid.*).

¹¹ ANDRÉ Marie-Odile, *op. cit.*, p. 57.

¹² Selon la définition proposée par Alain VIALA dans l'article « Biographie » de l'Encyclopédia Universalis : « Une *épibiographie* est un récit de vie convoqué à l'appui d'un autre discours (par exemple, les notices qui, dans les manuels littéraires, accompagnent un extrait des œuvres d'un écrivain), ou un récit d'un aspect d'une vie, qui contribue à en édifier le monument et conforte le préjugement ».

¹³ Nous ne proposons pas ici d'étudier en détail les discours de présentation des différents auteurs, ce qui constituera l'objet des chapitres V, VI et VII de notre travail, mais de faire ressortir des traits saillants pouvant être interprétés comme éléments doxiques constitutifs du canon dans sa dimension discursive. Aux quatre manuels sélectionnés pour l'étude quantitative précédente nous avons ajouté une anthologie de Georges Pellissier afin d'enrichir l'analyse et rendre compte des phénomènes de circulation des éléments de discours (*Précis de l'histoire de la littérature française – illustré de 84 portraits*, Sixième édition, Paris, Delagrave, 1902).

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 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. [...] 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 ». (Lanson, 1923, p. 184)

Marot se rattache presque entièrement à l'âge qui vient de s'écouler [...] ; toutefois, il n'est pas resté étranger à la culture délicate des écrivains du groupe de Marguerite, et, tout ensemble, il se distingue de ses prédécesseurs, les grands *rhétoriciens*, compliqués et prosaïques, par la grâce aisée et naturelle qui fait le charme des meilleures de ses poésies, épîtres, élégies, ballades, épigrammes. (Cahen, 1920, p. 701)

Plusieurs genres renouvelés des anciens s'introduisent, grâce à lui, dans notre poésie, non seulement l'épître et l'épigramme, mais encore l'élégie et l'idylle, et à l'Italie moderne il emprunte le sonnet. (Pellissier, 1902, p. 92)

Le portrait de l'auteur qui se dessine à travers ces présentations est celui d'un homme placé à la confluence de deux époques, et il peut être selon les auteurs de manuels loué pour son attachement à la période écoulée, comme le fait Marcou en soulignant que Marot est « avant tout le représentant de ce qu'il y avait de meilleur dans la tradition littéraire du passé » (1880, p. 4), ou bien distingué comme le premier réel poète du XVI^e siècle, ainsi que le laisse entendre Des Granges : « Entre Villon et le manifeste de la Pléiade s'écoule, pour la poésie française, une période de transition. Le seul nom resté illustre entre ces deux dates est celui de Clément Marot » (p. 95). Même lorsqu'il n'est pas explicitement rattaché au Moyen-Âge, Marot est régulièrement peint comme un auteur profondément français car marqué par un « esprit gaulois », qui signe pour les auteurs de manuels le lien consubstantiel entre le poète et la littérature nationale :

Ce qui fait son originalité et sa gloire, c'est d'avoir gardé, cultivé et développé dans sa grâce et sa fleur le seul germe vivace qui restait du Moyen-Âge, ce vif esprit qui avait produit les Fabliaux, qu'il transmet des trouvères de l'Île-de-France à Rognier, à La Fontaine et à Voltaire, et qui se conserva dans ses poésies comme le sel toujours piquant de la vieille Gaule, sans se perdre sous la floraison étouffante et désordonnée de Ronsard, sans se dessécher sous la rude main de Malherbe ou de Boileau. [...] Il a tout le sel et toute la grâce de l'esprit gaulois ... (Marcou, p.4)

Mais ce qu'il y a de plus original ou de plus excellent dans Marot, c'est la saine robustesse de cet esprit si fin : nulle mièvrerie italienne, nulle aristocratique

préciosité n'ont altéré chez lui le fonds d'esprit français dont il avait hérité. Il a gardé toute la verdeur, la nette vivacité, le bon sens aigu de la poésie parisienne ou champenoise. Il est bien français encore en ce que l'idée chez lui, si peu de choses qu'elle soit, est la substance même et le tout de sa poésie. (Lanson, p.186)

Marot est le dernier représentant de la poésie gauloise ; mais, s'il continue Charles d'Orléans, Villon, de Meung, c'est en épurant leur génie et leur langue. (Lebaigue, 1904, p. LVIII)

Marot n'avait pas le tempérament élégiaque. Ce Gaulois moqueur et léger ne pouvait guère réussir dans un genre tout de sentiment. [...] Dans l'épigramme il allie souvent toutes les qualités gauloises avec une délicatesse que le génie gaulois n'avait pas connue avant lui. (Pellissier, p. 93)

Il doit ce succès non moins à son style et à sa langue qu'à son esprit. En effet, dans cette première partie du XVI^e siècle, la langue n'est pas encore rentrée dans la crise salutaire mais violente qu'elle va subir avec Ronsard et ses imitateurs. Elle est française de vocabulaire et syntaxe. Elle est claire et vive ; elle suffit à l'expression délicate de tous les sentiments moyens. (Des Granges, p. 99)

L'inclusion de Marot dans le corpus canonique de la littérature nationale passe donc par la répétition à l'envie de sa « francité » et du lien que sa poésie maintient avec une tradition forte qu'elle fait accéder à un plus haut degré de réalisation. Dans les contextes historiques qui marquent la parution des manuels (défaite de 1870 puis Première Guerre Mondiale), l'insistance sur les racines gauloises de la poésie de Marot n'est pas sans lien avec la dimension patriotique de l'enseignement de la littérature ; elle révèle aussi la volonté d'inscrire l'auteur dans une continuité de formes et d'inspiration, qui ressortit aux méthodes de l'histoire littéraire et à la nécessité d'identifier des prédécesseurs et des continuateurs dans le déroulement des siècles littéraires. À cheval entre Moyen-Âge et Renaissance, bien français dans ses réalisations qui empruntent au passé et s'avancent vers l'avenir, Marot est surtout présenté dans les manuels comme un poète vif et agile, à l'aise dans des genres légers, un « spirituel rimeur » ayant laissé « maints chefs-d'œuvre de grâce et de finesse » (Pellissier, p. 92) :

Il n'a pas été surpassé dans les genres où il a pleinement réussi, l'épigramme, le rondeau, le madrigal et l'épître badine. [...] Ce n'est pas que ce génie vif, alerte et délicat ait manqué de feu et d'énergie ; il avait tout de l'abeille : le miel, l'aiguillon et même les ailes. (Marcou, p. 5)

Quelques-unes [de ses épîtres] sont des chefs-d'œuvre que ni La Fontaine ni Voltaire n'ont fait oublier, des modèles inimitables dans l'art de causer avec esprit et de conter avec agrément. Marot a porté l'épître et l'épigramme à la perfection. (Pellissier, p. 94)

Mais jusque dans ses plaintes et ses réquisitoires, Marot reste Marot. Ce sont des impressions vives et rapides. [...] Bref, il est le *gentil* Marot ; il n'est ni Villon, ni Musset. Boileau a dit très justement « Imitiez de Marot l'élégant badinage ». Marot badine. Il ne traite sérieusement et à fond aucun sujet, même les plus graves, les plus personnels. Il a toujours de l'esprit ; et jamais il n'en a plus que lorsqu'il cherche à voiler la tristesse du sentiment sous la grâce de la forme. (Des Granges, p. 98)

Cette âme légère a fait sa poésie avec ses idées et ses impressions, légères comme elle. Tourner un compliment ou une épigramme, quémander ou remercier, causer ou conter, voilà sa sphère : et dans tout cela il n'a pas son pareil. Deux épîtres au Roi, une épître au Dauphin, une autre à Lyon Jamet, la ballade du *frère Lubin*, le rondeau à un créancier, nombre d'épigrammes sont de biens petits, mais d'absolus chefs-d'œuvre. Cela est fait de rien. Tout le monde connaît cette grâce malicieuse, cette très peu candide et très naturelle simplicité. (Lanson, p. 186)

L'évocation de la « badinerie » à laquelle se livrerait Marot permet par ailleurs de justifier dans les manuels le goût des écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles pour cette poésie simple et souvent légère. Des Granges évoque le goût des auteurs des siècles suivants pour l'auteur de *l'Adolescence clémentine* en soulignant que Marot doit son succès « non moins à son style et à sa langue qu'à son esprit »¹⁴. Pour Pellissier, le succès de Marot au XVII^e siècle s'expliquerait également par le tour de son esprit et de sa poésie, propres à séduire les auteurs classiques :

La prédilection de nos classiques (Fénelon, Boileau, Voltaire...) pour ce charmant poète s'explique sans peine. En un certain sens, Marot est plus classique que Ronsard : il l'est par sa netteté, sa correction, par le tour éminemment « raisonnable » de son esprit. Chez lui, rien de forcé, de heurté, de rocailleux, rien d'ardu ou d'effervescent. (p. 94)

Au nombre des éléments en circulation dans la construction de l'image scolaire de Marot, les notions de « grâce », de « simplicité » et d'« esprit » s'avèrent essentielles, moins dans ce qu'elles dessinent de l'auteur que dans ce qu'elles évoquent en creux de la figure d'un autre poète, point de comparaison sans cesse convié dans le portrait de Marot : Ronsard. Les deux poètes apparaissent ainsi dans les ouvrages scolaires de cette première moitié du XX^e siècle comme deux figures complémentaires, parfois antithétiques, qui dessinent une continuité entre deux époques du siècle. Ainsi, après avoir rappelé que Marot appartient à la période médiévale tout en goûtant aux nouveautés poétiques introduites à la Cour, Cahen souligne que

¹⁴ « De là, le grand et persistant succès de Marot au XVII^e siècle. Ce n'est pas seulement Boileau qui l'admire. La Fontaine en est amoureux ; Bussy-Rabutin, Fénelon, La Bruyère, le Père Bouhours, poètes et critiques, c'est à qui le louera. Au XVIII^e siècle, Voltaire et Rousseau sont d'accord pour le goûter. » (Des Granges, 1922, p. 99).

[...] l'on ne doit s'attendre à trouver chez lui ni cette richesse du vocabulaire, ni cette ampleur des périodes, ni cet éclat des images que Ronsard et ses amis vont bientôt, après tant de siècles, ramener dans la poésie [...]. (Cahen, p. 701)

En ce sens, Marot est moins considéré comme un prédécesseur de Ronsard que comme le dernier représentant d'une poésie qui trouve avec lui une belle et parfaite expression, mais qui ne survivra pas à l'entreprise de refondation poétique menée par la Pléiade dès 1549. Charles Lebaigue l'affirme avec fermeté lorsqu'il indique que « Marot n'a rien inventé, ni le rondeau ni la ballade. Ce qui est vrai, c'est qu'il a fait le plus heureux emploi du vers de dix syllabes » (Lebaigue, p. LVIII). Soulignant la « grâce » et la « délicatesse » de la poésie de Marot, Pellissier constate cependant que le poète ne peut pas être considéré comme l'égal de Ronsard, par manque de réelle *vision* poétique :

[...] s'il a laissé maint chef-d'œuvre de grâce et de finesse, l'élévation lui manque, la gravité, l'ampleur, l'éclat poétique. [...] Pour fonder l'école classique, d'autres qualités étaient nécessaires, plus hautes et plus fortes [...] que Ronsard, à vrai dire, ne réalisa pas complètement, mais que son audacieuse tentative permit de réaliser après lui. (Pellissier, p. 92-95)

L'évocation de Ronsard semble dès lors faire partie intégrante des éléments doxiques à disposition des auteurs de manuels pour dresser le portrait de Marot et souligner les incomplétudes de son œuvre poétique. La comparaison avec le poète des *Amours* s'inscrit en outre dans le mécanisme traditionnel de la mise en série des portraits d'écrivains, hérité du modèle des *Vies illustres*, qui permet d'établir les qualités et les défauts de chacun dans un jeu de va-et-vient. Si certains rappellent que les écrivains classiques goûteront plus la simplicité de Marot que l'emphase parfois obscure de Ronsard, la comparaison tourne tout de même le plus souvent à l'avantage du poète vendômois, au point que Pellissier affirme qu'il n'y a « rien de commun entre ce spirituel rimeur [Marot] et un poète comme Ronsard » (p. 92). Ce faisant, les différents éléments doxiques des discours de présentation de Marot tendent non seulement à construire deux images d'auteurs concurrentes, Marot le « gentil » poète et Ronsard le « grand » poète, mais plus encore concourent à structurer l'espace discursif du canon en opérant des hiérarchisations que l'étude quantitative seule ne permettait pas de distinguer. Pris dans ce système de comparaisons qui valorise l'innovation poétique, Marot se trouve placé dans les ouvrages scolaires en-dessous de Ronsard, à la fois explicitement par certains auteurs qui soulignent son manque de « grandeur », et implicitement lorsqu'est mise en avant son ancrage médiéval, et ce malgré les qualités qui lui sont par ailleurs reconnues et la place charnière qu'il occupe dans le siècle¹⁵.

¹⁵ Nous étudierons en détails la place de Marot, ainsi que de d'Aubigné, dans les représentations du corpus canonique de la littérature de la Renaissance dans le chapitre VI de notre étude.

b. Du Bellay

De manière plus attendue, un autre poète du XVI^e siècle se trouve mis en parallèle avec l'œuvre et la vie de Ronsard. Marcou débute la présentation du poète des *Regrets* par cette formule frappante : « Il est mort à trente-cinq ans, sans avoir eu le temps d'être que le second de celui dont il fût peut-être devenu l'égal » (p. 36). La représentation selon laquelle Du Bellay demeurerait l'éternel lieutenant de Ronsard traverse les discours des manuels : Lanson affirme qu'à l'inverse de Ronsard Du Bellay « ne pouvait que jeter quelques charmantes œuvres dans le cours de la poésie française, non pas le détourner ou le rectifier » (p. 215) ; Des Granges indique que « Du Bellay n'a ni la variété, ni la puissance de Ronsard » (p. 109) ; Lebaigue enfin déplore que « les poésies de Du Bellay n'[aie]nt pas la hardiesse et l'élévation que promettaient les doctrines de son manifeste » (p. LXIX). Pour autant, cet élément doxique de discours ne résulte pas aussi évidemment que pour Marot en une hiérarchisation défavorable à Du Bellay. Les auteurs d'ouvrages scolaires se plaisent ainsi à rappeler qu'à l'inverse de Ronsard, Du Bellay se garde finalement d'aller trop loin dans l'application des préceptes de son propre manifeste, et que par là il atteint à une forme poétique plus simple et immédiatement accessible que celles tentées par Ronsard :

Son imagination est calme et réglée ; ses chants sont inspirés par un sentiment doux et mélancolique qui le rapprochent des élégiaques latins. Quant à sa langue elle-même, elle se garde des témérités qui compromettent l'œuvre de Ronsard : elle plaît par le naturel, la clarté, l'harmonie. (Lebaigue, p. LXIX)

Ni la vigueur ni l'élévation ne manquent à Du Bellay. Pourtant, ce qui fait son originalité particulière, c'est un naturel aisé, une sensibilité fine, un charme doux et intime. Entre tous les poètes contemporains, il est le plus aimable, le plus voisin de nous, le seul peut-être que nous goûtions sans effort, parce que lui-même ne se força pas. (Pellissier, p. 125)

Du Bellay n'a ni la variété, ni la puissance de Ronsard. Mais il paraît souvent plus sincère dans l'expression de ses sentiments ; il est moins pédantesque dans son imitation, et sa langue est moins inégale. (Des Granges, p. 109)

La confrontation avec l'œuvre de Ronsard, loin de desservir Du Bellay, lui ouvre en réalité à travers le discours doxique un espace à part dans le corpus canonique. Les éléments de présentation tendent à faire de lui un portrait singulier, à la fois détaché de la tradition incarnée par Marot et conscient des excès vers lesquels pourrait l'entraîner la doctrine qu'il a contribué à fonder. La place de Du Bellay paraît alors moins en dessous de Ronsard qu'à côté, dans une poésie qui n'a pas à rougir de celle du maître, voire qui la dépasse sur certains aspects, au point que Marcou affirme que les *Antiquités* et les *Regrets* offrent à la littérature française « les plus parfaits sonnets que le siècle ait produits » (p. 36). Le poète exilé à Rome

prend ainsi dans les ouvrages scolaires les traits d'un auteur mélancolique, doux, dont les sentiments s'expriment sans filtres dans les sonnets, en un mot un lyrique qui ouvre la voie, par-delà les siècles, à la future école romantique :

Son imagination est calme et réglée ; ses chants sont inspirés par un sentiment doux et mélancolique qui le rapprochent des élégiaques latins. (Lebaigue, p. LXIX)

C'est un doux et fin poète, fluide et facile, d'une grâce sérieuse et souvent mélancolique : aussi dissemblable que possible de Marot, et d'une inspiration toute lyrique et personnelle. [...] Toutes ses impressions se fixaient dans de pénétrants sonnets : sonnets satiriques, plus larges que des épigrammes, plus condensés que des satires [...]; sonnets pittoresques, où la mélancolique beauté des ruines est pour la première fois notée, en face des débris de Rome païenne ; sonnets élégiaques enfin, où s'échappent les plus profonds soupirs de cette âme de poète, effusions douces et tristes, point *lamartiniennes* pourtant [...]. (Lanson, p. 215-126)

Du Bellay publie *Les Regrets*, sonnets écrits à Rome, et dans lesquels dominent la mélancolie, l'ironie et la satire : le poète est partagé entre la nostalgie du pays natal, et les colères que soulèvent, dans son cœur généreux, les allures et les mœurs de la cour romaine ; *Les Antiquités de Rome*, autre recueil de sonnets, où l'on retrouve les sentiments précédents, mais aussi une gravité, une élévation de ton, qui rapprochent Du Bellay de nos plus grands romantiques. (Des Granges, p. 109)

Des Granges affirme plus explicitement encore, en conclusion de sa présentation de Du Bellay : « Il est bien, celui-là, l'ancêtre des romantiques, par son pessimisme, sa mélancolie, sa poésie toute personnelle » (p. 109). Contrairement à Marot, Du Bellay obtient dans l'espace discursif du canon une place à part, celle de poète singulier et de prédécesseur, qui lui assure une classicité réellement maximale¹⁶, alors même que leurs présences quantitatives s'avéraient équivalentes dans la recension des extraits présents dans les manuels.

c. Ronsard

Dessinée en creux dans les portraits de Marot et Du Bellay, la figure de Ronsard est quant à elle construite dans les ouvrages scolaires au travers d'une série d'éléments de discours qui entérine son statut de classique maximal de la période. Marcou affirme ainsi que « l'étoile la plus éclatante de la constellation poétique [de la Pléiade] est Ronsard » et que « toute la littérature relevait plus ou moins de lui, [...] il restait la grande renommée du siècle » (p. 8). Lanson le rejoint en indiquant dès la première ligne de sa présentation que

¹⁶ Nous reviendrons dans le chapitre V sur l'image de Du Bellay comme ancêtre ou prédécesseur de l'école romantique.

« par la force du talent, par la grandeur de l'effort, par l'éclat de succès, Ronsard est le maître de la poésie du XVI^e siècle » (p. 216), tandis que Des Granges rappelle que « de son vivant, Ronsard jouit d'une renommée universelle » (p. 108). Malgré l'affirmation de cette gloire poétique, les auteurs de manuels scolaires s'attachent également à rappeler l'oubli presque total de l'œuvre ronsardienne aux XVII^e et XVIII^e siècles, en énumérant les condamnations sévères des auteurs classiques à l'encontre du poète des *Amours* et des *Odes* :

L'art savant de Ronsard ne trouva pas grâce auprès de Malherbe, soucieux avant tout de naturel, de simplicité, de correction, et, sur la foi de ce poète, le XVII^e siècle tout entier dédaigna Ronsard ; le XVIII^e siècle l'ignora. (Cahen, p. 725)

Malherbe, devant ses disciples, biffait du premier au dernier vers un exemplaire de Ronsard et quand Boileau juge si sévèrement l'auteur des odes pindariques et de la *Franziade*, Ronsard est presque oublié. (Des Granges, p. 108)

Chapelain, caractérise excellemment son imitation des anciens de « servile et désagréable », Boileau qualifie durement son « faste pédantesque » [...], Fénelon a dit de lui « Son langage est cru et informe », et comme Boileau « il parlait grec en français » (Marcou, p. 9)

On songea enfin d'autant moins à se retourner vers Ronsard qu'il était inutile : Malherbe, puis Corneille, réalisaient le meilleur des vues de Ronsard, et du jour où ce qu'il avait de bon fut acquis et dépassé, les excès seuls et les défauts de son œuvre comptaient pour le public. De là l'oubli profond, l'étrange mépris où tomba Ronsard, dont le nom devint représentatif de tout ce que le XVII^e siècle ne pouvait accepter, ni goûter, ni comprendre dans l'héritage du XVI^e siècle. (Lanson, p. 223)

À travers la voix des écrivains phares du classicisme, les auteurs d'anthologies font entendre une *doxa* elle-même classique sur l'œuvre ronsardienne, qui a largement innervé les représentations de cette poésie au point que les discours de présentation reprennent certaines des critiques adressées par Malherbe ou Boileau aux pièces de Ronsard. L'enrichissement de la langue française prônée par Ronsard à la suite de Du Bellay apparaît dans les manuels scolaires moins comme une innovation linguistique et poétique majeure que comme un défaut de style rendant la lecture difficile, voire désagréable. Marcou reproduit ainsi par deux fois le jugement des auteurs classiques dans sa présentation de l'œuvre ronsardienne en considérant le style du poète comme un foisonnement non réglé et indélicat :

Toutes ces innovations indiscrètement pratiquées dans des compositions multiples qui ne savaient s'arrêter que quand, par bonheur, le moule métrique lui en imposait la loi, avaient fait de son style une bigarrure étrange d'érudition, d'emphase, de trivialité, de prolixité : et sous une végétation parasite et emmêlée de langage, restaient trop souvent étouffées la délicatesse du sentiment, la grâce

de l'imagination, la richesse de l'invention poétique, la force de la pensée [...]. (p. 7)

Ronsard a porté la peine d'un double tort : son impatient et intempérant génie a brusqué la langue et ne s'est pas réglé. Il a voulu faire improviser à la langue française ce qu'elle devait attendre de « longueur de temps » et il a mis la bride sur le cou de sa muse, qui ne s'arrêta jamais. (p. 46)

La même analyse se lit dans les ouvrages scolaires contemporains : Pellissier met en lumière les « défauts les plus rebutants [de Ronsard], l'obscurité, l'emphase, le pédantisme » (p. 123), Lebaigue souligne que ses recherches lexicales aboutissent souvent à « embarrasser [sa langue] de mots bizarres, d'épithètes enflées et redondantes » (p. LXIV) ; Lanson lui reproche de ne pas avoir eu le sens de la langue française en cherchant à y faire entrer des constructions qui ne lui étaient pas propres « 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* » (p. 213). Des Granges attribue quant à lui les difficultés de lecture de l'œuvre ronsardienne non pas à la langue du poète (« Pour le XVII^e siècle et le XVIII^e siècle, Villon devait être plus difficile à lire ; et on n'a pas cessé de lire Villon » p. 106), mais bien plus à l'obscurité d'une poésie destinée à un public érudit et difficilement compréhensible pour les siècles suivants :

Ronsard est pédant, en ce sens qu'il étale à tout propos, et de façon la plus imprévue, et la plus fâcheuse, une implacable érudition. [...] Ronsard écrivait pour une élite humaniste ; il était lui-même saturé d'antiquité et de mythologie ; préparons-nous toujours, quand nous le lisons, à ses accès de pédantisme. [...]. Chez Ronsard il faut sans cesse transposer ; il faut deviner l'allusion ou traduire le symbole, exercice bien pénible pour les contemporains de Malherbe, Boileau ou Voltaire. (p. 106)

Pédant, obscur, surchargé, Ronsard apparaît dans les ouvrages scolaires comme un poète dont l'accès demeure compliqué pour des lecteurs du XX^e siècle : le rappel de ses « défauts » dans les manuels constitue à lui seul l'un des éléments doxiques de son portrait, et s'inscrit dans une logique qui semble composer ici aussi avec les mécanismes du classico-centrisme étudiés dans le discours scolaire lansonien (*cf chapitre II*).

Pourtant, la référence aux jugements des écrivains du XVII^e siècle ne constitue pas l'image finale de l'œuvre ronsardienne proposée dans les anthologies d'histoire littéraire de la première moitié du XX^e siècle. Si les auteurs inscrivent en partie leurs discours dans une tradition qui tend à minorer la place de Ronsard dans l'histoire de la poésie française, ils s'accordent également à reconnaître les qualités indéniables de son œuvre. Lebaigue nuance ainsi sa condamnation du « faste pédantesque » de Ronsard en soulignant qu'il « faut lui reconnaître beaucoup d'imagination, de verve, de grâce, le don de peindre, et surtout dans ses petites pièces un charme pénétrant et une délicatesse exquise de sentiment et d'expression » (p. LXIV) ; quant à Pellissier, s'il regrette les « défauts rebutants » de Ronsard, il accorde

volontiers que ceux-ci « ne l'empêchent pas d'avoir porté dans les genres supérieurs un enthousiasme sincère, un génie hardi et puissant, un sentiment généreux de la haute poésie » (p. 123). Les auteurs d'ouvrages scolaires équilibrent surtout la tendance aux jugements dépréciatifs issus de la tradition classique en allant puiser à la source de nouvelles visions sur l'œuvre, notamment à travers le regard du XIX^e siècle romantique.

Cahen emblématise ce travail de rééquilibrage en opérant, après avoir mentionné le jugement de Malherbe, une mise en perspective historique installant Ronsard à une place plus juste :

Au XIX^e, l'école romantique, toute éprise qu'elle était du moyen âge, et quelques différences qui la séparaient elle-même des poètes de la Pléiade, disciples de l'antiquité, voulut réhabiliter dans Ronsard une victime de Malherbe et Boileau, et n'eut pas de peine à faire sentir du reste le charme d'un grand nombre de ses petites pièces, et la richesse de tant de rythmes libres et variés que la sévérité de Malherbe avait un peu trop fait oublier. Depuis, la gloire de Ronsard semble s'être encore accrue, il ne s'en faut guère que l'estime de nos contemporains ne l'ait replacé au rang élevé que les siens avaient cru pouvoir lui assigner. (p. 725)

Des Granges reprend la même idée en affirmant que, passés deux siècles de désuétude, « au XIX^e siècle la réhabilitation commence. En 1827, Sainte-Beuve cherche à le représenter comme un ancêtre de la jeune école romantique ; aujourd'hui Ronsard a repris son rang parmi les plus grands poètes français » (p. 108). En contre-point des écrivains classiques, les romantiques et Sainte-Beuve fournissent aux auteurs d'anthologies des arguments d'autorité qui nuancent le jugement et réévaluent l'œuvre ronsardienne ; l'évocation de ces points de vue positifs sur Ronsard s'articule en outre au projet de l'histoire littéraire, qui cherche à déterminer précisément les places occupées par les auteurs au cours de l'histoire de la littérature française. Passé au travers d'un mécanisme de réhabilitation, Ronsard apparaît en partie « lavé » des condamnations classico-centrées et peut ainsi, par le jeu de la référence romantique et de la méthode de l'histoire littéraire, s'installer à une place qui soit la plus juste possible dans l'esprit des auteurs d'ouvrages scolaires. Marcou conclut d'ailleurs sa présentation du poète en soulignant qu'il siège désormais au rang des auteurs les plus classiques de notre littérature, au regard de l'influence de son œuvre sur les développements ultérieurs de la poésie française :

Il reste définitivement acquis aujourd'hui qu'il a eu le mérite, méconnu au XVII^e siècle, d'ouvrir à la poésie française les genres littéraires cultivés et consacrés par les anciens, de créer des rythmes lyriques qui ont profité à Malherbe et aux poètes de nos jours, de réhabiliter l'alexandrin que, par une étrange fantaisie, il a d'ailleurs exclu de l'épopée, son domaine naturel ; enfin, et c'est Malherbe qui l'a dit, « d'avoir eu dans ses fictions de la grandeur ». C'est moins qu'il n'ambitionnait, mais c'est assez pour lui assurer une belle place dans les gloires poétiques de la France. (p. 46)

C'est la même perspective qui anime Lanson au terme du portrait contrasté qu'il dresse de Ronsard, lorsqu'il rédime en quelque sorte le poète de ses torts en mettant en lumière le poids de ses innovations et de ses recherches dans le cours de la poésie nationale :

Il a essayé d'attraper cette forme-là, belle et parfaite. Il est loin d'y avoir réussi, et il nous est aisé d'être choqués de ses défaillances. Ici encore 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. Mais 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. 220)

Malgré la circulation d'éléments de discours marqués par la persistance de jugements négatifs sur l'œuvre ronsardienne, le portrait qui se dégage des ouvrages scolaires demeure celui d'un grand poète, à la gloire et à l'influence indiscutables dans l'histoire de la littérature française. Tout comme son compagnon d'armes Du Bellay, Ronsard s'inscrit dans le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle comme un classique maximal à travers le discours doxique.

d. Rabelais

Placé à la suite de Marot dans les anthologies d'histoire littéraire, Rabelais occupe avec ce dernier le rôle d'auteur charnière, à la fois héritier de formes médiévales et symbole du nouveau souffle de la Renaissance. Son œuvre est présentée par les auteurs d'ouvrages scolaires comme la synthèse inouïe des tendances qui traversaient le début du XVI^e siècle, et dans cette perspective le discours doxique se fait laudatif et vient en quelque sorte mimer l'étonnement des lecteurs du XX^e siècle face à l'étrangeté irréductible des romans rabelaisiens :

Rabelais meurt en 1553 en n'étant plus moine, ni médecin, mais l'auteur du plus extraordinaire monument de la littérature du XVI^e siècle. Le XVI^e siècle tout entier – passion de l'antiquité et de ses langues, du grec surtout, la langue défendue ; science de l'antiquité sous toutes ses formes et dans tous ses objets, philosophie, morale, législation, histoire, médecine, astronomie, marine, guerre, jeux, gymnastique, curiosités bibliographiques, ; esprit d'examen, de critique, d'émancipation intellectuelle ; guerre à l'intolérance, au fanatisme, à la scolastique et à la pédanterie ; satire politique, judiciaire, ecclésiastique – se trouve sous l'allégorie continue de l'épopée bouffonne de Rabelais, débauche de gaieté, de verve, de raillerie, de facétie, de bon sens et de folie, de saine indépendance et de licence éhontée. (Marcou, p. 13)

Mêlant au merveilleux du haut Moyen Age, aux libres saillies de l'esprit gaulois, aux parodies érudites qui délectaient les savants, sa gravité de philosophe, sa sagesse de moraliste et sa fantaisie de poète, il composa l'œuvre la plus riche, la

plus féconde, la plus étrange aussi que nous offre le XVI^e siècle. (Pellissier, p. 82)

Si elle déconcerte, cette œuvre « féconde » et « étrange » (Pellissier, p. 82) est indiscutablement placée au rang des grandes réalisations de la période, dont elle emblématise le foisonnement et la diversité, ainsi que le souligne Marcou en indiquant que « le XVI^e siècle [s'y] trouve tout entier » (p. 13). Plus que Marot, Rabelais incarne dans le discours scolaire la conjonction du passé (« merveilleux du Moyen-Âge », « libres saillies de l'esprit gaulois ») et des directions nouvelles de la littérature (« parodies érudites »), en mêlant dans un même creuset les formes médiévales bouffonnes et des connaissances personnelles nées de sa pratique de la médecine et de ses études continues. Tandis que Pellissier affirme que « l'esprit de la Renaissance a dans Rabelais son représentant le plus illustre et son plus grand interprète » (p. 86), Lanson insiste sur le travail de synthèse qu'il réalise en « ajout[ant] à ses travaux d'humaniste, à sa médecine, à ses almanachs une bouffonne imitation des vieux romans » (p. 188). Des Granges nuance ce point en soulignant que la dimension satirique de l'œuvre de Rabelais s'avère en grande partie composée de *topoi* hérités de l'univers médiéval ; pour autant, il reconnaît à l'auteur de *Pantagruel* la mise en système de ces critiques selon un but qui en dépasse les portées traditionnelles :

Il est certain que Rabelais proteste contre les abus de son temps. [...] Mais la plupart de ces plaisanteries étaient traditionnelles ; on pouvait déjà les lire dans Renart, dans les fabliaux, dans les farces. Il faut en conclure que, dans une large mesure, Rabelais hérite du passé plutôt qu'il n'ouvre l'avenir. Il est vrai, d'autre part, que ces satires grossières ou piquantes prennent souvent chez lui un tour vif, et constituent, on n'en saurait douter, un système lié. Rabelais attaque tous ceux qui « déforment la Nature sous prétexte de la redresser ». Et cette idée générale fait la profondeur relative de son œuvre bouffonne. (Des Granges, p. 117)

Le portrait qui se dessine à travers ses éléments de discours est celui d'un écrivain savant et humaniste, loin de l'image longtemps véhiculée par les ouvrages scolaires d'un buveur obscène et débridé, conforme à une tradition qui cherchaient à combler les lacunes biographiques par des reconstructions à partir des sens supposés de l'œuvre rabelaisienne (*cf* *chapitre I*). Pellissier met ainsi en garde ses lecteurs contre la tentation d'une légende biographique inepte qui dégraderait l'image de l'auteur et entraverait l'intelligibilité de son œuvre :

La vie de Rabelais, assez mal connue, aventureuse d'ailleurs et vagabonde, a prêté de tout temps à une foule d'anecdotes qui s'accordent mieux avec le ton de son ouvrage qu'avec ce que nous pouvons savoir de son caractère véritable. Ne nous le représentons pas comme une espèce de bouffon ivrogne, paillard et cynique. Rabelais compte parmi les hommes les plus savants de son siècle [...]. S'il n'était

point le personnage austère que nous ont présenté certains critiques, gardons-nous de le croire aussi « rabelaisien » que d'autres le veulent. (p. 82)

Bien loin des connotations négatives longtemps associées à l'adjectif *rabelaisien*, la présentation de Rabelais s'organise dans les manuels du début du XX^e siècle autour de la valorisation du caractère « savant » de l'auteur et de son œuvre, de la dimension érudite de son travail. C'est la même perspective qui conduit Lanson à présenter Rabelais comme l'un des auteurs phares des premières décennies du XVI^e siècle, incarnant les aspirations au savoir et à la liberté caractéristiques des humanistes :

Ces 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 [...] Voilà donc le premier Rabelais, l'ami de Budé, le contemporain intellectuel de Marguerite et de Marot, et qui achève avec eux d'éclairer la première période du XVI^e siècle français. (p. 188)

Mentionnant le programme pédagogique de Rabelais, Lanson y reconnaît ainsi toutes les aspirations de l'époque et tout l'optimisme de ces premiers temps de l'humanisme :

[...] par là s'explique qu'il ait si vigoureusement exprimé dans ses programmes encyclopédiques les plus profonds désirs et les plus effrénées espérances de son temps. [...] Voyez la joie dont Gargantua salue l'imprimerie inventée, l'antiquité restaurée, « toutes disciplines restituées », et cette « manne céleste de bonne doctrine », par laquelle pourra Pantagruel largement *profiter*. Voyez de quel enthousiaste appel le bonhomme lance son fils à la recherche de la science universelle. (Lanson, p. 194)

Plus loin, Lanson fait pièce à la légende rabelaisienne en reconstruisant avec netteté une image beaucoup moins polémique et beaucoup plus rigoureuse de l'auteur : « celui qu'on a souvent dépeint comme un emporté railleur, fut un homme avisé, réfléchi, sûr de lui, jouant avec un merveilleux sang-froid son double personnage de sage et de fol » (p. 191). Écrivain emblématique du « premier » XVI^e siècle, celui de l'humanisme triomphant de la cour de François I^{er} et de sa sœur Marguerite, Rabelais est ultimement considéré par Marcou comme « l'un des trois grands écrivains de ce siècle, entre le sombre Calvin et le sceptique Montaigne » (p. 5).

L'admiration que suscite Rabelais ne se fait cependant pas sans précautions dans le discours des manuels, et tous les auteurs rappellent, avec plus ou moins de réserves, les dimensions choquantes de l'œuvre. Bien que Pellissier souligne qu'il ne faut pas porter foi à la légende entourant l'auteur et son œuvre, il rappelle à plusieurs reprises que *Pantagruel* est le lieu d'une « débauche de verve bouffonne et de fantaisie extravagante » (p. 83), qu'il s'agit d'un « roman drolatique et souvent ignoble » (p. 85) et qu'il faut pour apprécier la pensée de Rabelais « débarrasser son roman des facéties saugrenues et des obscénités qui font, disait la

Bruyère, “le charme de la canaille” » (p. 85). Des Granges quant à lui regrette que le style de Rabelais aille « de la grande éloquence à la bouffonnerie et, malheureusement, à la trivialité la plus grossière » (p. 119), et que son œuvre manque d’un plan clair et d’une composition suivie :

Illiade grotesque suivie d’une *Odyssée* satirique, l’œuvre de Rabelais est plutôt successive que composée. Le *Gargantua* est la seule partie qui offre un commencement, un milieu et une fin ; toute l’histoire de *Pantagruel* s’en va à la dérive, sans aucun lien nécessaire entre les épisodes, et rien n’empêchait l’auteur de retarder jusqu’à un livre VI^e ou X^e la réponse de la dive bouteille, but de ce voyage incohérent. (Des Granges, p. 115)

Pourtant, ces réserves émises, les auteurs d’ouvrages scolaires n’insistent pas outre mesure sur les dimensions bouffonnes, obscènes ou triviales de l’œuvre. Lanson fait d’ailleurs un sort définitif à cette question en affirmant que « l’ordure de Rabelais est tout juste l’opposé de la gravelure du XVIII^e siècle, qui a sa raison au contraire dans la notion d’une indécence positive des choses désignées » (p. 194), là où l’obscénité supposée de Rabelais serait en réalité la marque de son attachement à représenter toutes les formes de la vie (*cf chapitre II*). La résurgence de ces éléments de discours semble dès lors constituer une sorte de passage obligé, un avertissement dont ne peuvent faire l’économie les anthologies, et qui semble avoir partie liée avec les impératifs éthiques dévolus à l’enseignement de la littérature au début du XX^e siècle, de même qu’au modèle transmissif fondé sur le principe d’auteurs à admirer et imiter.

Dans cette perspective, l’œuvre rabelaisienne constitue en effet une gageure pour l’enseignement, tant sa forme et son style se révèlent peu adaptés au système pédagogique imitatif : dans une pédagogie où l’auteur doit être un modèle à la fois moral et stylistique, permettant l’apprentissage du bien dire et de valeurs morales, il semble nécessaire de mentionner dans la présentation de l’œuvre rabelaisienne les décalages entre le modèle idéal et la réalité de l’œuvre. La prégnance des finalités de l’enseignement de la littérature dans le discours doxique se lit par ailleurs dans les stratégies discursives développées par les auteurs de manuels pour circonscrire les aspects non conventionnels de l’œuvre de Rabelais et les rapporter à des dimensions morales intégrables dans le corpus canonique. C’est ainsi que Rabelais est non seulement présenté comme un savant érudit et humaniste, figure tout à fait acceptable pour l’institution, mais plus encore comme un sage, modèle singulièrement adapté aux enjeux éthiques de la transmission de la littérature nationale. Pellissier met tout particulièrement l’accent sur cette dimension en indiquant à propos de *Pantagruel* que

[...] ce roman drôlatique et souvent ignoble dénote chez son auteur une philosophie sage, élevée, généreuse, qu’inspirent l’amour de l’humanité, la foi dans la science et dans la nature, l’aversion de tout excès, de tout fanatisme comme de tout pédantisme. Rabelais enseigne la modération et la tolérance ; voilà ce qui fait la portée de son livre, ce qui en rachète les ordures. (Pellissier, p. 85)

« Philosophie sage, élevée, généreuse », la pensée de Rabelais est également qualifiée par cet anthologiste de « morale exclusivement naturelle et humaine » (p. 86), ce qui rejoint l'analyse de Lanson affirmant que

Sa morale se résume tout entière dans le précepte de Thélème : *fais ce que voudras*. Car la nature est bonne, et veut ce qu'il faut, quand elle n'est ni déviée ni comprimée [...]. Au fond, en effet, Rabelais ne philosophe que pour légitimer la souveraine exigence de son tempérament et de son intelligence : cet optimisme rationaliste, naturaliste, ou de quelque nom qu'on veuille appeler cette assez simple doctrine, lui sert surtout à fonder en raison son amour immense et irrésistible de la vie. [...] Comme penseur, [Rabelais] fonde ce qui avait déjà paru avec Jean de Meung, et qui ne pouvait recevoir toute sa force et tout son sens que de l'humanisme seul : il fonde le culte antichrétien de la nature, de l'humanité raisonnable et non corrompue. (Lanson, p. 193 et 198)

Modèle de philosophe sage, quasiment moraliste, Rabelais prend place parmi la longue liste des auteurs français classiques permettant de découvrir des maximes de vie et de régler la conduite des sujets, non pas de manière édifiante mais par le rire et l'exemple parfois absurde, ce qui le place selon Lanson au même rang que « Molière ou Voltaire » (p. 193).

Modèle moral malgré ses aspérités, Rabelais est également présenté dans les discours des manuels de ce début de XX^e siècle comme un écrivain dont l'œuvre s'inscrit dans l'histoire de la littérature nationale grâce à la survivance des personnages qu'il crée et qui deviennent des types :

Il crée, dans *Pantagruel*, Pichrocole, frère Jean des Entommeures, Panurge, des types qui nous sont devenus aussi familiers que ceux des chefs-d'œuvre du théâtre. (Marcou, p. 13)

Rabelais peint des types assez généraux pour rester toujours vrais. Beaucoup sont encore populaires (Bridioie, Janotus, frère Jean). Mais c'est surtout Panurge, la plus originale figure et la plus complexe qu'il ait créée, Panurge, à la fois subtil et grossier, naïf et retors, pusillanime et aventureux, qui résume en sa personne les Renart, les Pathelin, les Sganarelle, les Gil Blas, les Pangloss et les Figaro. (Pellissier, p. 84)

Toujours tributaire des mécanismes de l'histoire littéraire, le discours doxique se constitue à travers l'affirmation d'une lignée d'auteurs classiques dans laquelle doit être placé l'écrivain dont il est question : tout comme Du Bellay et Ronsard sont présentés comme des prédécesseurs du romantisme, et dans une certaine mesure du classicisme, Rabelais est intégré à l'histoire de la littérature nationale comme initiateur d'une tradition de types de personnages de comédie.

Rabelais est enfin loué dans les manuels pour l'étonnante ingéniosité de son style et pour son incroyable adresse linguistique. Marcou souligne ainsi au terme de la présentation de

Rabelais que « son génie se fait une langue merveilleusement souple, riche, inépuisable, pittoresque, éclatante, tour à tour populaire, voire populacière, et élevée, magistrale, à l'occasion éloquente » (p. 13). Plus substantiellement, l'affirmation de la classicité de l'œuvre rabelaisienne passe par la mention de sa dimension profondément nationale, emblématisée par sa langue :

Rabelais est un grand écrivain, et un écrivain bien français. Pour se faire une juste idée de sa langue, il faut écarter la surcharge d'épithètes multipliées, de synonymes sans fin, de vocables burlesquement empruntés au latin et au grec [...]. Ainsi débarrassée d'un attirail qui ne fait point corps avec elle, la langue de Rabelais est une langue toute française en ses éléments et en son génie, saine, robuste, plantureuse, assez souple pour passer avec aisance du ton le plus familier au plus grave, assez riche pour suffire au libre déploiement d'une verve intarissable. (Pellissier, p. 84)

Il faut admirer chez Rabelais la verve et la force du style, la variété d'un ton qui va de la grande éloquence à la bouffonnerie et, malheureusement, à la trivialité la plus grossière. Son vocabulaire est d'une prodigieuse abondance. Ce style a moins vieilli que celui de la plupart de ses contemporains : ses qualités sont toutes françaises : il est large, copieux, et clair quoique surchargé. (Des Granges, p. 119)

« Qualités toutes françaises », « langue toute française », « écrivain bien français » : le lexique employé ne laisse pas de doute sur la volonté d'inscrire fortement l'œuvre rabelaisienne dans l'histoire de la littérature nationale, et de légitimer sa place dans le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle à travers l'affirmation de cette dimension nationale. Déjà découvert dans les présentations des poètes de la période, ce point de discours semble constituer un élément définitoire de l'image générale de la littérature du XVI^e siècle dans les manuels du début du XX^e siècle, et répond à la fois à des impératifs pédagogiques (l'enseignement de la littérature doit permettre de former des citoyens conscients de la grandeur de leur patrie), à un mécanisme de l'histoire littéraire (rechercher les manifestations de la grandeur de la littérature nationale), et à un effet du discours doxique qui tend à constituer la littérature de la Renaissance comme le moment d'une origine nationale légitime du fait littéraire. Bien que les auteurs de manuels reconnaissent l'existence d'une littérature avant le XVI^e siècle, force est de constater que les éléments doxiques en circulation dans les discours de présentation des auteurs de la période convergent vers l'idée d'une aurore d'une littérature qui se déprend des traditions médiévales : l'image qui se dessine à travers les discours de présentation est à proprement parler celle d'une Renaissance, image qui s'exprime dans tous les portraits d'auteurs tracés dans les manuels. Cette représentation, qui n'est pas sans lien avec celle construite par Michelet, participe ainsi à la diffusion et à la pérennisation du consensus autour de la classicité des œuvres du XVI^e siècle, ce qui dans le cas de Rabelais s'avère un mécanisme essentiel à son intégration dans le corpus canonique. Ce faisant, le

mécanisme de modélisation à l'œuvre dans les anthologies de 1880 à 1940 détermine en grande partie la place de classique maximal de l'auteur de *Gargantua et Pantagruel*, à la fois modèle éthique et esthétique, et ce malgré les dimensions plus que paradoxales de son œuvre.

e. Montaigne

Présentée à la limite du XVI^e siècle, l'image de Montaigne dans les manuels du début du XX^e siècle se dessine régulièrement comme un pendant au portrait de Rabelais, à la fois dans les similitudes et les différences qui caractérisent les œuvres. Tout comme *Pantagruel* et *Gargantua*, les *Essais* sont présentés dans les ouvrages scolaires comme une œuvre inouïe, sans exemples et sans continuateurs, emblématique de ce XVI^e siècle où toutes les formes et tous les styles sont possibles et où un livre peut résulter directement de la personnalité de son auteur :

Aucun écrivain ne représente mieux que Montaigne le XVI^e siècle par l'indépendance de sa pensée et la vive et libre allure de son style. (Marcou, p. 31)

À la différence de Rabelais cependant, Montaigne s'écarte des formes ou des genres hérités pour créer de toutes pièces une œuvre qui lui ressemble, qui lui permette d'accéder à une connaissance de soi et par là même de l'humanité, qui soit réellement son portrait en mouvement. Plus qu'un traité suivi, les *Essais* trouvent leur unité dans la subjectivité de Montaigne, et cette caractéristique est rappelée à la fois par Pellissier qui indique que « la personne de Montaigne fait l'unité de son livre », par Marcou qui s'applique à présenter avec justesse le projet montaignien :

Il n'a pas médité, condensé, et ordonné un traité pour le public : il cause avec lui-même, au hasard des réflexions que souvent le hasard d'un souvenir, d'un mot, d'une lecture lui suggère [...]. Il prend sa pensée comme elle vient, l'écrit comme il le pense ; le lecteur doit la prendre comme il l'écrit. [...] Si nul livre n'est plus décousu, sans incohérence, nulle trame de style n'est plus serrée, sans roideur ; bonne et forte étoffe, qui plie sans se casser, et peinte à souhait. (Marcou, p. 31)

Des Granges lui aussi reprend cet élément de présentation en soulignant que « ce n'est pas d'une manière suivie que Montaigne a écrit ses *Essais* » (p. 128), et que l'absence de composition de l'œuvre n'est pas à blâmer tant elle est en constitue, avec l'examen du « moi » la substance :

Le titre même du livre le prouve : *essais*, qu'est-ce à dire, sinon tâtonnements, va-et-vient, retouches, absence de dessein et de but, impossibilité de classer, d'intituler. Dans la courte introduction qu'il adresse « Au lecteur », Montaigne nous dit « je suis moi-même la matière de mon livre » [...]. De lui, il ne parle, nous l'avons dit, que pour contrôler par son bon sens et par son expérience ce que les écrivains modernes et anciens lui apprennent d'autrui. Qu'il ait donc commencé par étudier l'homme en général et qu'il soit arrivé chercher des

témoignages en lui-même, ou qu'il ait voulu d'abord se peindre et qu'il ait été conduit à généraliser ses découvertes, l'unité du livre de Montaigne est dans cet aimable *moi* qui n'a rien, certes, de haïssable, auquel nous sommes toujours ramenés, et qui semble être le centre de tant de lignes venues de tous les points de l'horizon humain. (Des Granges, p. 129)

Cette attention à l'expérience personnelle, ramenée à l'expérience humaine par la fréquentation des auteurs antiques, ce souci de ne procéder que par tâtonnements, caractérisent l'œuvre montaignienne et se trouvent largement mise en scène dans les anthologies scolaires. Pour Lanson, le refus de la composition est chez Montaigne un choix très délibéré, le seul permettant de faire état des contradictions qui traversent sa pensée et sa personnalité, et qui lui offre la possibilité de laisser aller le cours de sa pensée de sorte à ce que son livre « enregistre ses idées à mesure qu'elles naissent ; elles ont dans son livre la suite qu'elles ont eue dans son esprit » (p. 242). Cherchant à rendre compte de la spécificité de l'œuvre, les auteurs de manuels en viennent même à utiliser les termes de Montaigne pour caractériser l'originalité de son projet :

Que signifie ce titre d'*Essais* ? Montaigne l'emploie au sens d'efforts, de tentatives ; et ces tentatives, ces efforts, sont ceux qu'il fait pour se connaître. À proprement parler, les *Essais* ne sont qu'un portrait de Montaigne peint par lui-même, avec toutes les contrariétés de sa nature, infiniment ondoyante et diverse. Il s'observe sans cesse ; c'est là sa principale occupation et son plus vif plaisir. (Pellissier, p. 108)

Cette nature « infiniment ondoyante et diverse » qu'observe Montaigne selon Pellissier, c'est précisément ce que l'auteur définit au chapitre 1 du livre I comme l'objet de son livre, à savoir l'observation de la nature humaine : « un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme, [auquel] il est malaisé [de] fonder jugement constant et uniforme ». Là où le défaut d'organisation pourrait constituer un défaut dans la perspective pédagogique de l'enseignement de la littérature, puisque l'œuvre de Montaigne se convertit difficilement en un modèle d'éloquence ou de rhétorique à suivre, les auteurs de manuels s'accordent unanimement à saluer la prouesse que constitue la forme si particulière des *Essais* : c'est même cette forme qui organise le plus saillant des éléments doxiques de présentation de l'auteur et de son œuvre.

Bien que les *Essais* puissent difficilement servir de modèle à imiter sur le plan rhétorique, les auteurs d'ouvrages scolaires n'ont de cesse de mettre en avant les qualités proprement stylistiques de l'œuvre. L'apparente décontraction du style de Montaigne ne lui interdit pas d'user d'une langue profondément littéraire, et même poétique, dans la présentation qui en est faite à travers les manuels :

Si, comme philosophe et moraliste, Montaigne laisse prise à bien des discussions, l'écrivain, chez lui, n'eut de tout temps que des admirateurs. Aucun autre n'a mis dans sa manière d'écrire plus d'invention, et, en certain sens, plus de poésie. [...] C'est comme artiste surtout que l'auteur des *Essais* est original ; c'est grâce à son style qu'il a renouvelé tant de sujets déjà plus ou moins rebattus avant lui par les anciens et les modernes. (Pellissier, p. 111)

On peut dire de Montaigne : il pense, il voit, et la parole suit ; et cette parole, le lecteur à son tour la voit autant qu'il la comprend. C'est une fête continue des yeux et des oreilles que ce défilé d'images, toutes de franche venu, et cette bonne sonorité de mots bien trébuchants, relevés au besoin d'un accent gascon. (Marcou, p. 31)

Deux qualités essentielles dans ce style : il est primesautier ; il est imagé. Montaigne est l'un des écrivains les plus spontanés de notre littérature, et il l'est toujours avec bonheur. L'allure de sa phrase est vive, capricieuse, imprévue. De plus ce style est imagé comme celui d'un poète, d'un vrai poète, qui ne plaque pas des images sur des abstractions mais qui pense par images, et qui voit tout ce qu'il imagine. (Des Granges, p. 132)

Cette image de Montaigne poète traverse les discours de présentation, et se lit également chez Lanson qui considère que Montaigne est « le moins styliste, le moins puriste des hommes » (p. 244) et que, contrairement à Ronsard et ses compagnons, il « n'est pas de ceux qui pense "la bonne rhyme faire le bon poème" et il n'a cure d'où viennent les mots qui rendent sa pensée » (p. 244). En ce sens, Montaigne apparaît dans les manuels scolaires comme le type de l'écrivain accompli, profondément et parfaitement « artiste » (pour reprendre le qualificatif employé par Lanson), dont le style s'il n'est pas facilement imitable est sans conteste admirable.

Par ailleurs, la dimension morale de l'œuvre montaignienne est très largement soulignée par les auteurs d'ouvrages scolaires, et ce dans une perspective qui cherche à déterminer l'étendue et surtout la portée du scepticisme de l'écrivain. Pour comprendre ce scepticisme constitutif de l'œuvre, Lanson propose de considérer qu'il s'agit d'un aspect matriciel qui s'exprime par le style même :

[Montaigne] conserve donc l'enchaînement naturel de ses idées comme le seul qui ne risque pas d'y introduire du factice et du faux. Il rejette l'ordre artificiel comme il rejette les systèmes arbitraires et les affirmations sans preuve. Son désordre est une partie son scepticisme qui détruit les vaines méthodes [...]. (Lanson, p. 244)

Pour Des Granges, le scepticisme de Montaigne résulte directement de son projet d'observer la nature humaine et d'en rendre compte de la manière la plus simple possible. Ce faisant, la

portée de son œuvre n'est jamais réellement polémique, et Montaigne serait bien plutôt à ranger du côté des modérés que des auteurs qui contestent l'ordre établi :

Son scepticisme est essentiellement basé sur cette constatation que l'homme est un être mobile, « ondoyant et divers », incapable d'atteindre la vérité. [...] L'impression générale que donne Montaigne à qui l'a lu et relu, c'est d'ailleurs moins celle d'un véritable sceptique, qui prend plaisir à ruiner la certitude et qui s'amuse malignement de la sottise ou de l'impuissance humaine, comme Voltaire, que celle d'un modéré très intelligent [...]. Il nous invite surtout à suspendre notre jugement. Et la *balance* qu'il fait graver au frontispice des *Essais* est moins encore l'emblème du doute que le symbole de l'équité. (Des Granges, p. 131)

Pellissier lui aussi s'attache à présenter le scepticisme de Montaigne comme une philosophie très en accord avec le respect des lois sociales et des coutumes, voire à faire de l'auteur des *Essais* un conservateur peu enclin au changement :

Comme son dédain supérieur de toutes les lois sociales ne l'empêche pas de rester un sujet très soumis, son incrédulité foncière fait très bon ménage avec sa pratique extérieure du culte. Montaigne est un sceptique conservateur – variété bien connue. A vrai dire, il ne nie pas. Mais il n'affirme pas davantage. Et voilà tout juste ce qu'il appelle son scepticisme. (Pellissier, p. 112)

Lanson va même jusqu'à se demander si « si Montaigne est vraiment un sceptique : si son scepticisme est universel » (p. 247).

S'il est vrai que Montaigne conteste peu l'ordre social et que son scepticisme n'est jamais le ferment d'une condamnation directe des institutions politiques ou religieuses, l'insistance sur ce point dans les manuels s'articule également à une finalité extérieure à la simple méthode de l'histoire littéraire cherchant à présenter avec exactitude les portées de l'œuvre. Il s'agit en effet pour les auteurs d'anthologies scolaires de répondre aux exigences des programmes auxquels leurs volumes sont soumis dans la perspective de leur utilisation dans les classes. Pour la période qui couvre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, les Instructions Officielles de 1890 enjoignent ainsi explicitement aux professeurs de ne pas présenter aux élèves de textes qui pourraient les incliner au « scepticisme » ou à « l'inaction », ou les détourner de l'obéissance aux lois de la nation :

Les maîtres, en effet, non seulement devront s'inspirer, dans leur choix, des règles éternelles du bon sens et du bon goût, mais dans l'enseignement littéraire comme dans l'enseignement historique, ils voudront orienter leurs élèves vers le monde moderne et tenir compte des nécessités du temps présent. Or jamais il ne fut plus urgent de former des générations saines, vigoureuses, toujours prêtes à l'action et même au sacrifice. [...] Ils proscrireont surtout, quel que soit le nom de leurs auteurs, les livres capables d'incliner les jeunes gens vers l'ironie et le scepticisme. [...] Le maître qui, par légèreté ou dilettantisme plus que ridicule, conseillerait à ses élèves la lecture d'une seule page capable d'affaiblir leur

vigueur morale et de les détourner de l'action, trahirait son devoir et son devoir le plus impérieux.¹⁷

Il apparaît dès lors essentiel, dans la présentation qui est faite des *Essais*, de limiter le scepticisme de l'auteur à une forme de suspension du jugement, d'exercice de la réflexion critique non polémique. C'est le « *Que sais-je ?* », symbole d'humilité de l'intelligence humaine devant les profondeurs de l'expérience, que les auteurs d'anthologies scolaires décident de mettre en avant dans la construction de l'image d'un Montaigne philosophe qui puisse servir de modèle éthique. Ainsi Pellissier affirme que le scepticisme de Montaigne est la forme que prend chez lui une sagesse de la voie moyenne dont il convient de s'inspirer :

Les vertus mêmes de Montaigne, celles que la lecture des *Essais* peut inspirer, procèdent de son scepticisme. Montaigne ne pense pas que l'homme soit capable de saisir aucune certitude. Il ne se décide jamais pour ou contre ; il reste à égale distance des solutions contraires, sûr ainsi de ne point errer complètement, et persuadé d'ailleurs que la vérité, comme la vertu, répugne aux extrêmes. Montaigne ne se croit autorisé à rien affirmer. Sa formule favorite est *Que sais-je ?* ; autant dire un point d'interrogation. Ce point d'interrogation pourrait servir d'épigraphe aux *Essais*. (Pellissier, p. 110)

De même, Lanson analyse le scepticisme montaignien comme l'expression d'une pensée très sûre dans sa modération et apte avant tout à offrir à l'individu les conditions d'une vie « à l'aise » :

Qu'est-ce à dire, sinon que Montaigne donne le scepticisme pour remède au fanatisme ? pas moins, pas plus. [...] Prêcher la tolérance, c'est fort bien ; insinuer le *Que sais-je ?* est plus sûr. Qui supprime la cause, supprime l'effet. Son scepticisme, c'est le secret de vivre à l'aise au milieu des guerres civiles, et le secret d'éteindre les guerres civiles, qui empêchent de vivre à l'aise. (Lanson, p. 247)

C'est d'ailleurs dans une perspective similaire que les auteurs de manuels s'accordent à présenter Montaigne non seulement comme un philosophe mais surtout comme un sage, prônant une morale humble et lucide :

Si les *Essais* se dérobent à toute analyse suivie, la philosophie générale en est pourtant assez claire. Il se dégage de l'œuvre entière un esprit de sagesse moyenne et pratique, que Montaigne doit en partie aux anciens, mais surtout à ses réflexions et à ses observations personnelles [...]. Cette sagesse prise avant tout la tranquillité de l'âme, la douceur des mœurs, la modération ; elle affranchit l'esprit de tout préjugé, de tout fanatisme, en lui faisant regarder les choses humaines avec impartialité et détachement. (Pellissier, p. 109)

¹⁷ Instructions Officielles de 1890, citées par Martine JEY, *La littérature au lycée, op. cit.*, p. 30.

Cette sagesse « moyenne et pratique » que pratique Montaigne selon Pellissier constitue l'un des traits récurrents du portrait de l'écrivain, et se décline selon les auteurs de manuels d'un scepticisme modéré vers un autre modèle de philosophie et de sagesse : l'épicurisme, entendu comme le goût pour les plaisirs simples et tranquilles de l'existence. Lanson comme Des Granges proposent de considérer Montaigne comme un « épicurien », et d'envisager son œuvre comme une sorte de bréviaire pour couler une vie apaisée :

Cet optimisme épicurien, très décidé et très affirmatif, n'est pas moins le fond et l'âme des *Essais* que le scepticisme. Avec une absolue conviction, Montaigne s'applique à *jouir loyalement de son être*, et son livre n'est que la loyale recherche des moyens d'assurer cette loyale jouissance. (Lanson p. 248)

D'autre part Montaigne est un épicurien ; il a, comme Rabelais, pris parti pour la nature contre toutes les disciplines. [...] Montaigne a ainsi été suspect à Pascal, à Bossuet, à Mallebranche, à tous ceux qui, reconnaissant que l'homme est faible et vicieux, cherchent à le corriger et à le discipliner. (Des Granges, p. 130)

Rapportée à la figure de Rabelais, l'image d'un Montaigne philosophe et sage épicurien en constitue à nouveau le pendant, mais également le complément et pour ainsi dire la liquidation. Si les auteurs d'anthologies rappellent en effet à l'envie les comparaisons qui s'établissent entre les deux auteurs et leurs œuvres, c'est le plus souvent pour démarquer Montaigne de son prédécesseur et souligner ainsi la manière dont l'auteur des *Essais* clôt l'exubérance du XVI^e siècle ouverte par le père de Gargantua et Pantagruel. L'exemple le plus frappant de cette mise en regard des deux figures d'auteurs se trouve chez Lanson, qui place explicitement Montaigne en grand ordonnateur des courants du XVI^e siècle dont il signerait la fin en réalisant la synthèse :

Tandis que Rabelais nous représente le départ enthousiaste de la Renaissance française, ses espoirs illimités et ses 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 [...]. (Lanson, p. 252)

Pellissier suit cette perspective en rappelant que si l'« on compare souvent Montaigne à Rabelais, il y a chez celui-ci une ardeur, un enthousiasme, une foi que ne connaît pas l'autre » (p. 110). Le dernier élément doxique prégnant dans le discours de présentation de l'œuvre montaignienne se révèle ainsi dans la tendance des auteurs scolaires à faire de Montaigne le dernier des auteurs du XVI^e siècle, et peut-être plus profondément, et plus paradoxalement, le premier des auteurs de l'âge classique. Pour Lanson, Montaigne « prépare le XVII^e siècle

classique » (p. 252) et selon lui « et les *Essais* sont comme le grand réservoir dont va couler l'esprit classique ». De manière similaire, tous les auteurs d'anthologies scolaires affirment que ce que réalise Montaigne dans sa recherche d'une voie sage et modérée, d'une pédagogie adaptée aux besoins d'un élève gentilhomme, d'une observation sincère et lucide de la nature humaine, c'est le type de ce que le XVII^e siècle appellera l'honnête homme et que l'auteur des *Essais* incarne déjà :

Montaigne est déjà le type de ce que le XVII^e siècle, non seulement préparé mais, en un certain sens, inauguré par son livre, appellera l'honnête homme. (Pellissier, p. 110)

L'avantage d'une pareille méthode [pédagogique] est de former un homme à l'esprit ouvert, au jugement équitable, à la conversation aisée, à la tenue distinguée, au tempérament robuste sous l'élégance des manières ; bref c'est « l'honnête homme » du XVII^e siècle, défini par La Rochefoucauld. (Des Granges, p. 131)

Voilà la morale de Montaigne, un art de vivre aisément, délicieusement, un épicurisme pratique qui applique où il faut certaines parties de fermeté et d'endurance, de devoir et d'honneur, un égoïsme délicat, qui n'exclut aucune affection, et ne s'oublie pour aucune. Cette morale est l'antithèse de la morale chrétienne : elle exclut l'abnégation totale, les grands sacrifices, les miracles de la charité. C'est, strictement, la morale d'un honnête homme. (Lanson, p. 249)

En ce sens, Montaigne incarne dans les manuels scolaires du début du XX^e siècle la figure de l'écrivain « synthèse », qui tout à la fois emblématise la diversité inouïe des formes et des expérimentations littéraires de la Renaissance et en figure la progressive tempérance qui mènera aux réalisations plus équilibrées de l'âge classique. Ce faisant, sa figure offre un pendant essentiel aux images construites dans le discours scolaire des œuvres de Marot, auteur charnière, de Du Bellay, poète novateur, de Ronsard, poète fondateur, de Rabelais enfin, écrivain emblématique des premiers temps de la Renaissance : placées comme autant de scansions du siècle littéraire, ces cinq figures organisent dans les manuels l'image de la période en autant de moments de découvertes et d'innovations, de styles et de formes inédites qui constituent les origines de la littérature nationale et offrent un socle au déploiement des courants qui viendront par la suite.

Construite à la fois par les mécanismes de sélection des auteurs et des œuvres transmises, qui déterminent la place des classiques maximaux dans le corpus, et par un phénomène d'interdiscours constitutif d'un espace canonique discursif, l'image de la littérature de la Renaissance dans les anthologies scolaires du début du XX^e siècle s'organise autour de la répétition d'éléments doxiques présents dans les discours de présentation des

auteurs. Les images d'auteurs dessinées dans les manuels construisent en retour une image générale de la période, et servent à rythmer le récit de son déroulé historique. Si elles obéissent en très grande partie aux règles et méthodes de l'histoire littéraire, ces représentations transmises d'ouvrages scolaires en ouvrages scolaires sont également tributaires d'impératifs de transmission propres aux finalités de l'institution scolaire. En ce sens, il convient de considérer qu'il s'agit d'images historiquement situées, qui représentent tout autant leur époque d'énonciation que leur objet (les auteurs du XVI^e siècle). La circulation d'éléments doxiques dans l'espace d'interdiscours que constituent les manuels scolaires d'une même période se révèle donc susceptible de modifications en fonction des transformations des impératifs pédagogiques, des programmes ou des finalités politiques dévolus à l'enseignement de la littérature. Afin de mesurer les évolutions qui affectent l'image et le corpus canoniques de la littérature de la Renaissance dans la seconde moitié du XX^e siècle, nous proposons de poursuivre l'analyse en nous intéressant au manuel phare de la période de l'après-guerre : le Lagarde et Michard.

II. Le XVI^e siècle de la littérature française (re)présenté dans le *Lagarde et Michard*

1. Évolutions de l'histoire littéraire dans la seconde moitié du XX^e siècle : entre tendance historique et déshistoricisation des approches

Tandis que la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle sont caractérisées par l'essor d'une nouvelle conception de l'histoire littéraire emblématisée par les travaux de Lanson et ses continuateurs, laquelle se diffuse dans les anthologies contemporaines sous la forme d'un interdiscours composé d'éléments doxiques, la période qui débute au sortir de la Seconde Guerre Mondiale est caractérisée par une scission plus marquée entre d'une part les avancées et les débats universitaires et d'autre part leur traduction dans les manuels scolaires de la même époque. Ainsi, bien que Lanson jette les bases d'une sociologie de la littérature et d'une histoire des mentalités à travers le programme de son histoire littéraire érudite et historicisante, ce projet ambitieux ne sera ni complètement réalisé par le maître ni réellement poursuivi par ses disciples qui réduisent souvent la méthode lansonienne à une succession de fiches. Françoise Dosse montre ainsi dans un article de 1985 paru dans la revue *Le français aujourd'hui*¹⁸, consacrée aux évolutions de l'histoire littéraire tout au long du XX^e siècle, que le programme de Lanson ne sera pas revendiqué à sa suite par les

¹⁸ Françoise DOSSE, « L'histoire littéraire, fille de Cléo », *Le français aujourd'hui – Histoire littéraire 1*, n°72 – décembre 1985, p. 31-40.

littéraires, mais réalisé par l'école des Annales, courant historique fondé par Lucien Febvre et Marc Bloch à la fin des années vingt. Cette école, qui succède à l'« École méthodique de la Revue historique » fondée en 1876 par Gabriel Monod, met en avant une histoire globale, holiste, à la fois dans le temps (longue durée) et dans l'espace (prise en compte des faits de société dans leur ensemble). Caractérisées dès leurs débuts par une volonté de transdisciplinarité au sein des sciences sociales, les Annales renouvellent en profondeur l'historiographie française du XX^e siècle, et vont rapidement s'annexer le domaine de l'histoire des idées et de la sociologie de la consommation littéraire. L'école des Annales reprend ainsi terme à terme les perspectives de recherche de Lanson dans ses conceptions de l'histoire de la littérature. Ce tribut payé à la méthode lansonienne se lit par ailleurs dans les propositions formulées en 1960 par Roland Barthes dans son article « Histoire et littérature : à propos de Racine », publié dans la revue *Annales, économies, sociétés, civilisations*¹⁹, où le critique reprend en large partie le programme de Febvre, dont Lanson lui-même s'était inspiré pour sa méthode d'histoire littéraire. Dans cet article, Barthes affirme la nécessité de s'opposer au discours historien traditionnel pour construire une nouvelle perspective sur la littérature et son histoire, de sorte à ce que l'histoire littéraire se réalise uniquement « si elle se fait sociologique »²⁰.

Cette perspective, qui rejoint et complète celle initiée par Lanson au début du siècle, n'est pourtant pas celle qui s'impose à partir des années soixante. La révolution de la nouvelle critique, qui débute à l'orée de cette décennie et se poursuit dans les années soixante-dix, va en effet complètement abandonner le territoire de l'histoire et la sociologie pour se tourner résolument vers l'étude des formes, des codes rhétoriques, des techniques narratives, des structures poétiques, des systèmes de signes. Le structuralisme se coupe résolument de l'histoire et des projets sociologiques définis par Febvre, Lanson puis l'École des Annales, et qui visaient à intégrer l'histoire de la littérature à une conception plus générale de l'histoire des idées et des mentalités. Gérard Genette affirme ainsi dans son essai *Figures III* qu'« il n'y a de véritable histoire que structurale »²¹ : il reproche au programme de sociologie littéraire de Lanson tout autant qu'à celui d'une histoire des idées et des sensibilités de rester extérieurs à la littérature elle-même, en proposant des raisonnements analogiques faussement explicatifs. Genette propose à l'inverse le repli de la littérature sur elle-même, afin que l'histoire de la littérature soit « prise en elle-même (et non dans ses circonstances extérieures) et pour elle-même (et non comme document historique) »²². Parallèlement à ce revirement de perspective

¹⁹ Roland BARTHES, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales, économies, sociétés, civilisations*, mai-juin 1960, p. 524-537.

²⁰ Roland BARTHES, *ibid.*, cité par Françoise DOSSE (*op. cit.*, p. 32).

²¹ Gérard GENETTE, « Poétique et histoire », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 20.

²² Gérard GENETTE, « Poétique et histoire », *op. cit.*, p. 17.

chez les littéraires, le discours des historiens héritiers de l'école des *Annales* évolue dans une perspective similaire, en abandonnant l'idée de faire l'histoire de la totalité du réel, par l'absorption de toutes les sciences sociales et humaines, pour se pencher sur l'histoire de tel ou tel fragment du réel, à travers l'étude de séries de faits ou d'actes de langage. Ainsi, en 1973, le discours inaugural au collège de France d'Emmanuel Leroy-Ladurie porte le titre évocateur de « L'Histoire immobile », comme une négation de la définition proposée par Bloch de l'histoire comme « science du changement »²³. Ce faisant, l'École des Annales abandonne la perspective d'une histoire totalisante, attentive aux points de bascule dessinant malgré les ruptures une continuité indissoluble entre passé et présent, pour réintroduire l'idée d'une coupure très nette entre passé et présent. Selon Françoise Dosse, « la grande vague structurale a donc emporté tant les littéraires que les historiens sur les rivages qui les ont éloignés de l'historicité »²⁴, sans qu'aient par ailleurs été évités les deux écueils de l'histoire littéraire : la négation de l'historicité d'une part, la négation de la singularité du texte littéraire d'autre part.

Alors que ces débats et mutations épistémologiques agitent le monde universitaire dès les années soixante, l'univers des manuels scolaires demeure pour sa part d'une très grande constance et ne semble pas intégrer les réflexions interrogeant une possible redéfinition de l'histoire littéraire. L'immuabilité du secteur se révèle ainsi tout particulièrement à l'examen de la fortune éditoriale de certaines collections dans l'immédiat après-guerre, notamment celle de l'anthologie d'André Lagarde et Laurent Michard, publiée chez Bordas, découpée en volumes par siècles, dont la parution s'échelonne de 1948, avec un premier tome portant sur le Moyen-Âge, à 1962 avec le dernier volume sur la littérature du XX^e siècle. Le manuel connaît un succès immédiat et le tirage de l'ensemble des volumes de l'anthologie, que l'on nomme maintenant familièrement le *Lagarde et Michard*, constitue l'un des records de l'édition pédagogique française. Des rééditions se succèdent tout au long des décennies suivantes, tant et si bien que les éditions Bordas annoncent dans les années quatre-vingt que le cap des vingt millions d'exemplaires vendus est franchi. Jusqu'en 1992, le manuel demeure largement prescrit en milieu scolaire, à la fois dans les discours officiels de l'institution et par les professeurs qui l'utilisent en classe²⁵. Ainsi, tandis que les tenants du structuralisme combattent l'histoire littéraire héritée de Lanson en la jugeant trop peu littéraire, et que les professeurs de lettres eux-mêmes commencent à regimber devant une conception de plus en

²³ Cité par Françoise DOSSE, *op. cit.*, p. 37.

²⁴ Françoise DOSSE, *op. cit.*, p. 38.

²⁵ A partir des nouveaux programmes de lycée de 1992 (cf partie III de ce chapitre), le *Lagarde et Michard* n'est plus prescrit dans les classes mais demeure un usuel de référence largement fréquenté, notamment par les étudiants en licence ou master de Lettres Modernes, ou par ceux qui préparent les concours de l'enseignement secondaire. Depuis 2003, la collection est publiée sous la forme d'un coffret en quatre volumes, accompagnée d'un CD-Rom, et fait l'objet de retirages réguliers. L'édition la plus récente que nous avons pu consulter, dans la collection en magasin de la BnF, date de 2008.

plus souvent jugée passéiste de l'enseignement de la littérature²⁶, la fortune éditoriale du *Lagarde et Michard* durant près de quarante années semble affirmer à l'inverse la suprématie immuable d'une perspective de transmission de la littérature qui s'ordonne par siècles, privilégie la présentation chronologique des auteurs et organise l'image des différentes périodes autour de noms d'auteurs mis en exergue dans des chapitres qui leur sont consacrés. À ce titre, l'anthologie de Lagarde et Michard s'inscrit dans la droite ligne des histoires littéraires qui structuraient l'espace discursif du corpus canonique de la littérature nationale durant la première moitié du XX^e siècle. C'est pourquoi, au regard de l'immense succès de ce titre et de son quasi-monopole dans le champ des manuels d'après-guerre, il est nécessaire pour notre étude d'examiner l'image de la littérature du XVI^e siècle qui est construite dans ses pages, afin de déterminer quelles représentations de la période sont transmises à travers le discours scolaire des années cinquante jusque dans les années quatre-vingts.

2. Le XVI^e siècle de la littérature française dans le *Lagarde et Michard* : l'héritage de l'histoire littéraire pour un corpus canonique réduit

a. La présentation du siècle

Considéré comme le « classique » des anthologies de littérature française jusque dans les années quatre-vingt-dix, le *Lagarde et Michard* reprend l'organisation séculaire mise en place dès les dernières décennies du XIX^e siècle dans le modèle des histoires littéraires en séquençant l'histoire de la littérature en tomes dédiés chacun à un siècle particulier. Nous avons choisi d'étudier ici une édition parue en 1968 du tome consacré à la littérature du XVI^e siècle, soit à peu près à la moitié de la période de diffusion maximale de l'anthologie²⁷. L'examen de la table des matières du manuel révèle une organisation similaire à celle observée dans les anthologies du début du siècle : une introduction générale (p. 7-13) sert dans un premier temps à broser un tableau historique, culturel et social de la période (« Histoire et civilisation », p. 7-11), en divisant le siècle en deux temps forts, « la Renaissance des lettres et des arts » (p. 7-10) d'une part, « la Réforme et les guerres de religion » (p. 10-11) d'autre part ; une deuxième partie de l'introduction, intitulée « La

²⁶ Nous montrerons en détail dans la partie suivante de ce chapitre en quelles mesures les mutations institutionnelles et sociales qui affectent l'enseignement secondaire dès les années soixante-dix aboutiront à une profonde refonte des perspectives et des finalités de la transmission de la littérature.

²⁷ Ce choix a été déterminé par une réalité matérielle simple, car nous avons à disposition cette édition, obtenue par legs familial ; l'année d'édition importe en réalité peu pour l'étude de ce manuel, car de 1947 à 1985 aucune modification n'a été apportée dans les biographies et les notices présentées et, comme le note Alain Boissinot et Michel Mougenot, « pendant trente-sept ans ces notices ont été « scrupuleusement reproduites semblables à elles-mêmes » (Alain BOISSINOT et Michel MOUGENOT, « L'histoire littéraire n'est plus ce qu'elle était », *Le français aujourd'hui – Histoire littéraire 1*, n°72 – décembre 1985, p. 6).

littérature du XVI^e siècle » (p. 11-13), rend compte des diverses tendances des productions littéraires du siècle et fait l'histoire des « étapes de la Renaissance des lettres » (p. 12). Dès les premières lignes de cette introduction, l'idée selon laquelle la littérature du XVI^e siècle constitue un moment charnière dans l'histoire de la littérature française est reprise par Lagarde et Michard, qui s'inscrivent ainsi en droite ligne dans les perspectives développées par Lanson (*cf chapitre II*) et largement reformulées à sa suite par ses contemporains :

Le XVI^e siècle français est le siècle de la Renaissance, de la Réforme, et des guerres de religion, période de vie débordante, d'activité intense dans les domaines de la pensée et de l'action, qui conduit notre art, notre littérature et notre langue du Moyen-Âge au Classicisme. (p. 7)

A la différence cependant des analyses dominantes de la fin du XIX^e siècle, Lagarde et Michard soulignent que le passage du Moyen-Âge au Classicisme ne se fait pas de manière brusque, comme si le XVI^e siècle faisait soudainement table rase d'un héritage médiéval réduit à une « inerte masse de débris du passé » où ne se serait développée qu'une « littérature pauvre d'idées [...], vide, de forme compliquée » (Lanson, p. 168). Les anthologistes s'attachent à rappeler que la Renaissance est préparée et annoncée par des mouvements repérables tout au long du Moyen-Âge, et qu'en ce sens le XVI^e siècle est à proprement parler une époque de transformations essentielles dans le cours de la littérature française :

Du Moyen-Âge à la Renaissance, le passage ne s'est pas fait brusquement. On se plaît aujourd'hui à reconnaître, tout au long du Moyen-Âge, des renaissances successives, après des périodes de décadence et d'assoupissement : ces mouvements annoncent et préparent la Renaissance proprement dite. Le XVI^e siècle apparaît à bien des égards comme une époque de transition. (p. 7)

Une telle précision, qui tend à réinscrire le XVI^e siècle dans une continuité historique plus large, ne constitue pas pour autant une originalité du *Lagarde et Michard* dans la présentation de la période, puisque certaines histoires littéraires du début du XX^e siècle faisaient déjà mention des liens étroits entre littérature du XVI^e siècle et littérature médiévale. Ainsi Charles-Marc Des Granges indique dès le début de sa présentation de la période que si le mot de Renaissance exprime le « renouveau des arts et des lettres au début du XVI^e siècle [...], déjà le neuvième siècle (Charlemagne) et le treizième siècle (saint Louis) avaient été des renaissances » (Des Granges, 1910, p. 161).

La filiation du manuel avec les anthologies qui l'ont précédé se fait clairement jour dans la suite de l'introduction, où sont abordés successivement les différentes réalités socio-historiques de la Renaissance : les découvertes techniques et les voyages (sous le titre « les découvertes » p.7), l'influence du modèle italien (« l'exemple italien » p. 8), la substitution des humanités à l'enseignement universitaire (« l'humanisme » p. 8), la redécouverte de l'antiquité (« les érudits » p. 8), l'influence du roi (« le rôle de François I^{er} » p. 9), la floraison

des arts picturaux puis littéraires sous l'influence d'artistes résidants à la cour du roi (« les arts » p. 9). Le tableau de la période correspond ici parfaitement à la tradition et à la méthode de l'histoire littéraire depuis Lanson, par un travail de mise en contexte historique, politique, culturel, qui permet d'envisager les enjeux de la littérature ressaisie dans son époque. La même perspective est adoptée dans le deuxième temps de cette première partie de l'introduction qui porte sur la Réforme et les guerres de religion. Afin de permettre aux lecteurs de saisir les enjeux historiques et politiques des questions religieuses au XVI^e siècle, Lagarde et Michard marquent l'origine commune de l'humanisme et de la Réforme qui ont pour fondement une volonté de « retour aux textes et [de] réflexion critique » (p. 10). Ils présentent ensuite le rôle de Luther et de Calvin (p. 10), expliquent le développement du mouvement évangélique (« L'évangélisme » p. 10), puis en viennent aux guerres de religion (p. 11) et à leurs « répercussions littéraires » (p. 11).

Tout comme Lanson et les manuelistes du début du XX^e siècle, Lagarde et Michard ont à cœur de proposer une vue d'ensemble du siècle avant d'en venir à l'examen particulier des auteurs et de leurs œuvres. La mise en contexte sociale, politique, historique, est suivie dans le manuel d'une rapide présentation plus proprement littéraire, dans une seconde partie de l'introduction intitulée « La littérature du XVI^e siècle ». Présentant la littérature du XVI^e siècle comme le moment « d'un prodigieux foisonnement, d'une richesse et d'une variété étonnantes : la richesse et la variété de la vie qui n'est jamais identique à elle-même » (p. 11), Lagarde et Michard reprennent presque terme à terme les analyses développés dans le discours scolaire lansonien, et reconduisent une représentation de la période comme un siècle qui, s'il annonce le classicisme, n'en a pas encore la perfection :

Ce torrent a tant de force que son cours n'est pas toujours limpide : les qualités grecques de mesure et d'harmonie font parfois défaut aux œuvres les plus représentatives. Écrivains et poètes sont en général des tempéraments puissants qui se livrent à leur verve, et Ronsard divinise l'inspiration. Le XVI^e siècle ressemble un peu à une forêt vierge, si on le compare au jardin à la française qu'est le XVII^e siècle. (p. 11)

La métaphore du « torrent », d'autant plus frappante qu'elle amplifie celle de la « sève débordante » (p. 11) présente dans les lignes précédentes, fait signe vers les métaphores germinatives qui traversent le discours scolaire lansonien (*cf chapitre II*), ainsi que la grande majorité des discours des manuels du début du XX^e siècle. L'image de la « forêt vierge » opposée au « jardin à la française » siècle rejoue par ailleurs la perspective classico-centrée traditionnelle, qui tend à faire de la littérature du XVI^e siècle une littérature moins *classique* que celle du XVII^e siècle en raison d'un manque de contrôle (« des tempéraments puissants qui se livrent à leur verve ») et de défauts de « mesure et d'harmonie », qualités toutes classiques. Pour autant, comme chez Lanson et ses contemporains, la littérature du XVI^e

siècle occupe chez Lagarde et Michard une place essentielle dans l'histoire de la littérature française parce qu'elle permet le renouvellement des genres et l'émergence des formes qui vont par la suite constituer l'essence même de la littérature nationale :

La Renaissance marque définitivement notre littérature en l'orientant dans le sens des humanités gréco-latines : le romantisme lui-même sera soumis à l'influence de Virgile et d'Homère. Presque tous les genres qui ont caractérisé jusqu'à nos jours les lettres françaises sont instaurés au XVI^e siècle. Et ce choix n'est pas arbitraire, c'est plutôt une vocation correspondant à l'origine historique de notre langue. (p. 11)

Période charnière, le XVI^e siècle est donc bien encore dans le *Lagarde et Michard* présenté comme un siècle *originel* à partir duquel s'organise le reste de la littérature nationale, selon une perspective qui reprend largement la conception téléologique traditionnelle de l'histoire littéraire. De même que les métaphores du « torrent », de la « forêt vierge », du « chaos » (p. 12), la représentation faisant de la littérature du XVI^e siècle le moment de la fondation de la littérature nationale apparaissent comme des éléments doxiques repris au sein de l'espace discursif des manuels de décennies en décennies, et constituent en ce sens de véritables *topoi* de l'image de la période²⁸.

Concluant la présentation en brossant à grands traits les « étapes de la Renaissance des lettres » (p. 12), la seconde partie de l'introduction du *Lagarde et Michard* sert visiblement à poser des jalons de la période afin de faciliter le travail d'apprentissage des lecteurs-élèves : elle reprend assez fidèlement le découpage par « générations » discernable dans le discours scolaire lansonien, et propose de distinguer une première Renaissance marquée par « l'enthousiasme débordant » de Marot et Rabelais (p. 12), puis une deuxième caractérisée par le retour à l'antiquité et placée « sous le signe de l'art » (p. 12) par la Pléiade, et enfin une dernière période, « la plus complexe » (p.12), où l'optimisme du début du siècle et les renouvellements poétiques proposés par Ronsard et ses disciples laissent place à des « courants parfois contradictoires » (p. 12), incarnés par la poésie de d'Aubigné d'une part et les *Essais* d'autre part. Une fois ce premier découpage posé, le manuel peut ensuite organiser la matière du siècle en chapitres consacrés aux auteurs et/ou aux mouvements déterminés pour chacune des trois périodes.

b. Le découpage du siècle par auteurs et par catégories génériques : stabilité et réduction du corpus canonique

À l'image des histoires de la littérature française de Lanson et de Des Granges, le *Lagarde et Michard* se déploie selon une succession de chapitres utilisant des noms d'auteurs

²⁸ Nous étudierons les enjeux de cette représentation de la littérature du XVI^e siècle comme matricielle dans l'histoire de la littérature nationale dans la partie III de notre travail.

comme grands jalons du siècle, tandis que d'autres se structurent en fonction d'une catégorisation générique et présentent une série d'auteurs représentatifs du genre mis en exergue par le titre. La table des matières offre le découpage suivant :

Titre de chapitre	Auteurs présentés dans le chapitre ²⁹
Clément Marot	
La poésie de Marot à Ronsard	Mellin de Saint-Gelais, Héroët, Scève, Louise Labé
Calvin	
Rabelais	
La Pléiade	Ronsard, Du Bellay, Baïf
Du Bellay	
Ronsard	
Le théâtre	Jodelle, Garnier, Montchrestien, Larivey
La littérature engagée	D'Aubigné, Monluc, la Satire Ménippée
Montaigne	

Tableau 8. Table des matières Lagarde et Michard - 1968

La comparaison de cette table des matières avec celle des manuels de Des Granges (*cf supra tableau 5*) et de Lanson (*cf supra tableau 6*)³⁰ fait apparaître une forte stabilité du corpus canonique, au sein duquel les classiques maximaux Marot, Rabelais, Du Bellay, Ronsard, Montaigne occupent une place à part signifiée par leur inscription en tête de chapitre. Le cas de Calvin semble devoir être traité à part, car bien que l'auteur de *L'institution chrétienne* se voie lui aussi accorder un chapitre à part entière chez Lanson et dans le *Lagarde et Michard*, il s'agit dans ces deux ouvrages de chapitres beaucoup plus réduits que pour les cinq auteurs cités précédemment³¹ ; Des Granges quant à lui ne mentionne Calvin que dans son chapitre VIII consacré aux « théologiens, historiens, politiques ». Les chapitres « Théâtre » et « Littérature engagée » reprennent également des scansionnements proposés par les deux historiens de la littérature dans leurs ouvrages scolaires, et permettent d'organiser la présentation d'auteurs dont l'importance dans le siècle paraît moins grande que celle des jalons proposés en tête de chapitre. De même que Lanson, Lagarde et Michard distinguent la présentation de la Pléiade des réalisations de ses deux plus illustres représentants, Du Bellay et Ronsard, en insistant dans le chapitre consacré au mouvement sur sa doctrine, illustrée par *La Défense et Illustration de la langue française*, ainsi sur les conceptions du « métier poétique » (p. 94)

²⁹ Lorsque le titre du chapitre est un titre générique et non un nom d'auteur.

³⁰ Nous proposons de mettre en perspective les choix éditoriaux de Lagarde et Michard avec ceux de ces deux auteurs d'histoires littéraires en raison de la cohérence formelle des trois anthologies : contrairement aux manuels organisés par listes d'auteurs, ces ouvrages offrent à l'étude un découpage du siècle qui permet de cerner les mécanismes de sélection et de modélisation à l'œuvre dans le processus de diffusion du corpus canonique. Nous renvoyons pour la comparaison aux tableaux 5 et 6 présentés dans la deuxième sous-partie de la première partie de ce chapitre (p. 7 et 8).

³¹ Le chapitre consacré à Calvin s'étend des pages 199 à 203 dans *l'Histoire de la littérature française* de Lanson (*op. cit.*), des pages 33 à 35 dans le tome « XVI^e siècle » du Lagarde et Michard (*op. cit.*).

défendues par Ronsard et les innovations formelles et rimiques apportées par le travail des poètes à partir des genres et des vers antiques.

La réelle nouveauté proposée par cette organisation se trouve dans la présentation de la période qui s'étend de « Marot à Ronsard » et qui était traitée chez Lanson comme chez Des Granges de manière un peu confuse. Lanson présentait en effet la poésie de Mellin de Saint-Gelais et de Marguerite de Navarre dans le chapitre consacré à Marot (Livre I – Chapitre II), et les réalisations de l'école lyonnaise dans le chapitre dédié aux « théories de la Pléiade » (Livre III – chapitre I). Des Granges quant à lui faisait entrer la présentation des contemporains de Marot ainsi que des poètes de l'école lyonnaise dans son chapitre sur Marot (chapitre II). Lagarde et Michard décident d'une nouvelle scansion permettant de distinguer clairement entre la poésie de Marot et celle de la Pléiade, et proposant ainsi trois temps dans l'évolution de la poésie au XVI^e siècle : Marot, puis Mellin de Saint-Gelais à qui succèdent Scève et Héroët (et Louise Labé, citée en passant³²), et finalement la Pléiade.

Si l'organisation générale de l'anthologie reprend largement le modèle des histoires littéraires du début du XX^e siècle et témoigne du mécanisme général de stabilisation et de pérennisation du corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle, l'examen des chapitres fait cependant apparaître un phénomène notable de resserrement de ce canon. Le maintien des auteurs maximaux de la période ne doit pas occulter le fait qu'au sein des chapitres « génériques » le nombre d'auteurs présentés diminue par rapport aux ouvrages du début du siècle. L'examen des chapitres « Théâtre » et « Littérature engagée » fait ainsi apparaître une réduction du nombre d'auteurs proposés à la lecture : quatre auteurs pour le théâtre, contre sept chez Des Granges et cinq chez Lanson ; trois écrivains sont cités comme représentants de la « littérature engagée », contre six chez Lanson et cinq chez Des Granges. Dans le chapitre consacré à la Pléiade, les autres membres du groupe sont très rapidement évoqués, et sont uniquement désignés par la formule générique de « jeunes poètes du Collège de Coqueret » (p. 91) ; le seul à être nommé est Baïf (« [...] groupés autour de Ronsard, Du Bellay et Baïf » p. 91) mais pour autant il ne bénéficie pas d'une présentation détaillée. Quant au chapitre dédié à la « poésie de Marot à Ronsard », il élude largement les poètes contemporains de Marot que présentait Des Granges, et qu'évoquait rapidement Lanson. Ces quatre chapitres présentent donc une sélection plus drastique que celles proposées par les prédécesseurs de Lagarde et Michard.

Plus encore, la table des matières de ce manuel révèle que des coupes majeures sont opérées dans le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle par rapport à celui qui est diffusé au début du siècle dans les anthologies. La comparaison avec les ouvrages de Lanson

³² « Outre Pernette du Guillet, il faut citer dans le groupe lyonnais une autre poétesse, Louise Labé, la « belle cordière » (son mari était cordier), dont les sonnets sont remarquables par la sincérité des sentiments » (p. 32).

et Des Granges révèle que disparaissent du corpus canonique de la période dans le *Lagarde et Michard* la quasi-totalité des poètes contemporains de Marot (Chastelain, Molinet, Meschinot, Guillaume Crétin, Jean Le Maire de Belges, Marguerite de Navarre), toute la prose narrative en dehors de Rabelais (Bonaventure des Périers, Marguerite de Navarre), ainsi que le groupe des « traducteurs » distingué par Lanson (Livre II – chapitre III : La Boétie, Amyot) et dédoublé chez Des Granges en « Traducteurs et érudits » (chapitre V : Amyot, Henri Estienne, Étienne Pasquier, Claude Fauchet, Bernard Palissy, Ambroise Paré, Olivier de Serres). Une autre catégorie générique à disparaître dans l'organisation proposée par Lagarde et Michard est celle des écrivains que Des Granges regroupait sous le titre de « Théologiens, historiens, politiques » (chapitre VIII) et dont Lanson traitait dans les chapitres « Les mémoires » (Livre IV – chapitre I), « La littérature militante (Livre IV – chapitre II) et « La littérature sous Henri IV » (Livre V – chapitre I), au nombre desquels figuraient dans les deux ouvrages : Théodore de Bèze, Duplessis-Mornay, Saint François de Sales, François de la Noue, La Boétie, Michel de l'Hospital, Jean Bodin, De Serres, Du Vair, Bertaut, Vauquelin de la Fresnaye, Régnier, Ramus, Estienne, Pasquier, Paré, Palissy, Brantôme. La catégorie des historiens et des mémorialistes est remplacée par celle plus générale de la « Littérature militante », qui réduit considérablement le nombre d'auteurs présentés et met surtout en avant les dimensions polémiques ou satiriques des œuvres proposées à la lecture. D'Aubigné est ainsi loué pour sa « verve satirique » (p. 175) et la Satire Ménippée, présenté comme un auteur, pour son « ironie pleine de bonne humeur » (p. 189) ; une résurgence de la présentation traditionnelle d'auteurs classés comme historiens se lit dans la notice consacrée à Monluc, dont Lagarde et Michard indiquent que les *Commentaires* sont « un document précieux pour les historiens » (p. 188), mais seule une page est consacrée à cet auteur.

Le corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle s'avère donc à la fois stabilisé et pérennisé dans le *Lagarde et Michard* au regard des anthologies de littérature française du début du XX^e siècle, et se structure selon des jalons déjà déterminés par la tradition de l'histoire littéraire. Pour autant, ce corpus apparaît moins étendu et tend à occulter toute une constellation d'auteurs que les ouvrages scolaires du début du siècle s'attachaient à présenter, même rapidement, ainsi que des genres propres à la production du XVI^e siècle comme les mémoires à dimension historique ou les ouvrages d'érudits. A l'inverse, les deux auteurs du manuel le plus diffusé dans la seconde moitié du XX^e siècle proposent une sélection d'extraits d'œuvres et d'extraits bien plus importante que les anthologies dont ils sont les continuateurs : le corpus canonique de la littérature de la Renaissance se dessine ainsi largement dans le *Lagarde et Michard* à travers les textes sélectionnés et les discours de présentation qui les accompagnent.

III. Le XVI^e siècle de la littérature française (re)présenté dans le *Lagarde et Michard* : morceaux choisis et images d'auteurs

Ainsi que le dévoile la table des matières, le *Lagarde et Michard* organise la représentation de la littérature du XVI^e siècle principalement autour de cinq noms d'auteurs, pour qui sont présentés une série de textes, parfois intégraux, parfois par extraits, permettant aux lecteurs-élèves d'appréhender la production de chacun d'entre eux. À travers ces choix d'extraits se fait jour un nouvel aspect du mécanisme de sélection à l'œuvre tout au long du processus de classicisation, car il s'agit de découper à l'intérieur du corpus déterminé de l'œuvre d'un écrivain des « morceaux » qui doivent servir à résumer et emblématiser l'ensemble de sa production³³. Les extraits sélectionnés et présentés dans le manuel fonctionnent donc selon un principe métonymique qui les transforme en unités de sens au périmètre clos, chargées de rendre compte de la pensée d'un auteur, de sa recherche formelle, de l'évolution de son art. Ce découpage en extraits de taille variable, mais dépassant rarement les deux pages, trouve son origine dans l'évolution des pratiques pédagogiques tout au long du siècle : à partir du début du XX^e siècle, l'explication de textes et les sujets littéraires de dissertation s'imposent majoritairement dans les classes, réalisant ainsi le programme de l'histoire littéraire porté au début du siècle par Lanson. L'usage scolaire amène ainsi à l'isolement de fragments d'œuvres, désignés comme des *textes*, constitués par le « découpage d'un ensemble graphique ou sémantique »³⁴ à l'intérieur de l'unité organique de l'œuvre. Le découpage de ces ensembles ne se fait pas de manière aléatoire, mais obéit à des principes rhétoriques, puis esthétiques, voire éthiques. La tradition des morceaux choisis, déjà largement en vogue au XIX^e siècle dans les manuels du même nom, ressortit en effet à la conception patrimoniale de l'enseignement de la littérature, transmise à travers l'étude des « grands textes », censés incarner tout à la fois l'œuvre d'un auteur et les valeurs (esthétiques, morales et politiques) dévolues à l'enseignement de la littérature dans l'École de la République. La conception d'une littérature nationale organisée autour d'un ensemble de « grands textes », dont la diffusion à travers le corpus canonique scolaire assure la pérennisation et la sérialité, est soutenue à la fin des années cinquante par des inspecteurs généraux comme Pierre Clarac³⁵. Dans cette perspective, l'étude des extraits sélectionnés

³³ Pour rappel, les anthologies du début du XX^e siècle proposent peu d'extraits de textes, à moins qu'il s'agisse explicitement d'anthologies organisées sur le modèle des morceaux choisis.

³⁴ Patrick DEMOUGIN, « Texte / littéraire : chronique d'un divorce annoncé », in Marie-José FORTANIER et Gérard LANGLADE (coord.), *Savoir et Faire en Français – Enseigner la littérature*, Actes du Colloque « Enjeux didactiques des théories du texte dans l'enseignement du français », IUFM Midi Pyrénées, Paris, Delagrave, 2000, p. 216.

³⁵ Inspecteur de l'académie de Paris en 1940, Pierre CLARAC est nommé inspecteur général de l'Instruction publique en 1942 et, à partir de 1956, doyen de l'inspection général des lettres. Il est dès 1952 membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique. Il publie des ouvrages à vocation pédagogique (*L'explication*

dans le *Lagarde et Michard*, des discours de présentation qui leur servent d'introduction, ainsi que des notices dédiés aux auteurs permet de rendre compte de l'organisation du corpus canonique de la littérature du XVI^e siècle dans l'anthologie, et de cerner les représentations de la période qui s'y dessinent.

1. La hiérarchisation du corpus canonique : auteurs maximaux, auteurs périphériques

Au sein du *Lagarde et Michard*, un premier effet de ce mécanisme de sélection tendant à privilégier les « grands textes » se lit dans la distribution des extraits proposés à la lecture au cours des chapitres. À l'échelle de l'anthologie, le nombre d'extraits présentés par auteur est le suivant :

Auteur	Nombre d'extraits
Ronsard	39
Montaigne	30
Rabelais	21
Du Bellay	20
Marot	14
D'Aubigné	8
Scève	4
La Satire Ménippée	3
Garnier	2

Tableau 9. Nombre d'extraits par auteurs – *Lagarde et Michard*

La hiérarchisation opérée entre auteurs maximaux et auteurs périphériques³⁶ est remarquable dans ce décompte qui, en termes purement quantitatifs, ordonne le corpus canonique de la période en plaçant au premier rang Ronsard et Montaigne, dont trente à quarante extraits sont proposés, puis Du Bellay et Rabelais pour qui une vingtaine de textes sont sélectionnés, suivis de Marot dont l'œuvre est citée moitié moins que celles de Ronsard et Montaigne (moins de quinze fois). L'œuvre de d'Aubigné n'est quant à elle représentée que par huit extraits (presque moitié moins que Marot), tandis que sont sélectionnés par ailleurs quatre dizains

française, Paris, Sudel, 1955 ; *L'enseignement du français*, Paris, Presses universitaires de France, 1963) dans lesquels il justifie sa théorie des « grands textes » en affirmant la nécessité de faire étudier aux élèves des « pages immortelles » qui constitueront le socle commun de connaissances de toute la nation.

³⁶ Nous empruntons la notion de périphérie aux théories des formalistes russes, notamment à la théorie du polysystème développée dans les années quatre-vingt-dix par Itamar Even-Zohar, dans la continuité des travaux de Tzvetan Todorov. Pour Even-Zohar, le système de la littérature est défini comme un réseau de relation dont découlent les activités désignées comme littéraires. Dans ce système, tout changement tient à l'évolution du rapport centre/périphérie et aussi aux transformations des principes de hiérarchisation, au moyen du processus de canonisation : pour Even-Zohar, la canonisation déplace certains éléments de la périphérie vers le centre, ou inversement. Par extension, à l'intérieur même du processus de canonisation, les éléments s'organisent selon une logique du rapport entre centre et périphérie, rapport qui est dynamique et peut évoluer en fonction des époques et des besoins des sociétés construisant leur canon. Voir l'article de Itamar EVEN-ZOHAR, « Polysystem studies », *Poetics today*, vol. 11, n°1.

tirés de *La Délie* de Scève, trois extraits de *La Satire Ménippée*³⁷ et deux des *Juives* de Garnier. Ce décompte souligne que sont privilégiés les auteurs et les œuvres qui constituaient déjà dans les anthologies d'histoire littéraire du début du siècle les « grands noms » de la période, et indique un phénomène corollaire à la partition du *Lagarde et Michard* entre chapitres à titres patronymiques et chapitres à titres génériques.

En effet, si les œuvres des auteurs « têtes de chapitres » (Marot, Rabelais, Ronsard, Du Bellay, Montaigne) sont quantitativement bien représentées, seuls quatre autres auteurs de la période bénéficient d'une représentation textuelle, laquelle s'avère par ailleurs très schématique (moins de cinq extraits par auteur). L'œuvre de Scève, réduite aux dizains 221, 396, 141 et 309 (p. 32), sert ainsi à emblématiser la « poésie de Marot à Ronsard », tandis qu'un extrait de l'acte V des *Juives* (p. 169) et d'un des chœurs (p. 171) représentent l'intégralité du théâtre du XVI^e siècle. D'Aubigné s'en tire à meilleur compte avec huit extraits des *Tragiques* (p. 176-187) proposés à la lecture par Lagarde et Michard ; complétés par trois textes tirés de *La Satire Ménippée* (p. 190-192), ces extraits constituent l'image de la « littérature engagée » au sein du corpus canonique de la Renaissance déterminé dans l'espace de l'anthologie. Les découpes opérées dans les œuvres sélectionnées, à l'exception des dizains de Scève reproduits en intégralité, sont les suivantes :

<i>Les Juives</i>	Acte IV « Le Dieu que nous servons est le seul Dieu ... et de regarder »
	Chœur « Pauvres filles de Sion ... Nous finirons notre vie »
<i>Les Tragiques</i>	Livre I, <i>Misères</i> « Je veux peindre la France ... pour votre nourriture »
	Livre I, <i>Misères</i> « Ce ne sont pas les grands, mais les simples paysans ... de leurs tables »
	Livre II, <i>Princes</i> « Un père deux fois père ... mignons du roi »
	Livre II, <i>Princes</i> « Que je vous plains ... avoir part au danger »
	Livre VI, <i>Vengeance</i> « Ainsi Abel offrait en pure conscience ... en le tuant »
	Livre VII, <i>Jugement</i> , « Mais quoi ! c'est trop chanté ... d'une agréable audace »
	Livre VII, <i>Jugement</i> , « Les criminels adonc ... épouvantement »
	Livre VII, <i>Jugement</i> , « Ô enfants du siècle ... au giron de son Dieu »
<i>La Satire Ménippée</i>	« Des tapisseries parlantes » : « En la cinquième se voyait ... et Saint-Germain »
	« Ô Paris, qui n'es plus Paris ... déjà expérimenté »

³⁷ Ce texte occupe une place particulière dans les anthologies, depuis Lanson jusqu'au *Lagarde et Michard* : bien qu'il s'agisse d'une œuvre et non d'un auteur, la dimension anonyme et collective de la réalisation semble inciter les manuelistes à considérer que le titre de l'œuvre peut se substituer à un nom d'auteur et ainsi occuper le même statut qu'un auteur de la période. Par souci de cohérence, nous suivons cette logique.

	« Nous aurons un Roi qui donnera ordre à tout ... et nous donner la paix »
--	--

Tableau 10. Extraits des œuvres de Garnier, d'Aubigné, *La Satire Ménippée* – Lagarde et Michard

Dans le groupe de ces auteurs périphériques cités dans les chapitres génériques, d'Aubigné apparaît comme la figure la plus remarquable, à la fois par le nombre d'extraits cités mais également par la longueur de ces extraits. Les huit textes sélectionnés occupent en effet onze pages dans l'anthologie, et sont peu découpés. Cette place à part dans le corpus canonique, largement en-dessous des auteurs maximaux (la présence de son œuvre dans le manuel est bien inférieure à celle de Ronsard qui cumule presque quarante extraits), mais pour autant détachée des auteurs périphériques par un nombre d'extraits cités plus de deux fois supérieur, se lit également dans les discours de présentation de l'auteur et des extraits. Ainsi, bien que placées dans la section « littérature engagée », *Les Tragiques* ne sont pas réduites par Lagarde et Michard à une simple « satire ou un pamphlet » (p. 175) mais sont présentées comme « une véritable épopée, digne parfois de rivaliser avec la *Divine comédie* de Dante ou *Le paradis perdu* de Milton » (p. 175). À propos de l'extrait du livre VIII débutant par le vers « Mais quoi ! c'est trop chanté ... », les manuelistes indiquent qu'il s'agit de « l'un des plus beaux passages, l'un des plus saisissants de notre littérature » (p. 185) et que, suivant le texte de la *Genèse*, d'Aubigné « l'amplifie et le transfigure par la création d'un véritable mythe » (p. 183). Placé entre les classiques maximaux de la période et les auteurs de rang inférieur, d'Aubigné occupe dans le *Lagarde et Michard* une place à part, celle d'un « satellite », qui correspond en réalité à la forme du corpus canonique de la littérature de la Renaissance héritée des manuels d'histoire littéraire du début du siècle, où les *Tragiques* apparaissaient représentées dans des proportions équivalentes (cf tableau 7).

A l'inverse d'une telle position excentrée dans le corpus canonique, les auteurs maximaux apparaissent au cœur des représentations de la période : les discours de présentation qui accompagnent les morceaux choisis de leurs œuvres s'avèrent ainsi marqués par un ensemble d'éléments doxiques qui viennent dessiner des images singulières et clairement identifiables.

2. Marot, le charmant poète badin

Premier auteur à être présenté dans l'anthologie, Marot voit quatorze extraits de son œuvre sélectionnés dans le *Lagarde et Michard* (p. 15-30). Les textes proposés à la lecture sont les suivants :

Œuvre	Extrait
<i>Épîtres</i>	« Petite épître au roi »
<i>Ballades</i>	« À Madame d'Alençon »

	« Chant de Mai et de Vertu »
<i>Rondeaux et épigrammes</i>	« Rondeau du Bon vieux Temps »
	« Sur Samblançay »
	« Dedans Paris » « Le dizain de neige » « Du partement d'Anne »
<i>Épître à Lion Jamet</i>	« Je te veux dire une belle fable ... Qu'au grand lion, ce qu'il ne veuille faire »
<i>Épître au Roi, pour le délivrer de prison</i>	« Roi des Français, plein de toutes bontés ... M'y reverront, si on ne m'y ramène »
<i>Épître au Roi, pour avoir été dérobé</i>	« J'avais un jour valet de Gascogne ... Quand votre los et renom cessera. »
<i>Épître au Roi, du temps de son exil à Ferrare</i>	« Eux et leur cour, en absence et en face ... Pardonne-moi, car ailleurs je pensais »
<i>Églogue au Roi sous les noms de Pan et Robin</i>	« Sur le printemps de ma jeunesse folle ... Plus haut et clair que ne fis onc l'été »
<i>Psaumes</i>	Psaume XXXIII « Réveillez-vous, chacun fidèle ... A fiance est fait »

Tableau 11. Extraits de l'œuvre de Marot – Lagarde et Michard

Cinq extraits d'épîtres complètent six pièces tirées des *Ballades* et des *Rondeaux et épigrammes*, et un extrait du livre des *Psaumes* vient compléter l'image de la production de l'auteur. La sélection opérée par Lagarde et Michard offre ainsi une vision de l'œuvre de Marot organisée entre les pièces de tradition médiévale que sont les rondeaux et les ballades, le genre antique de l'épigramme remis au goût du jour au XVI^e siècle, ainsi que celui de l'églogue, et enfin les nombreuses épîtres dont Marot « se montre déjà le maître incontesté » (p. 19). Dans ce corpus canonique manquent cependant les *Chansons*, très présentes dans l'œuvre de Marot, et absentes des extraits proposés dans l'anthologie. Ces choix indiquent la volonté de présenter à la fois les formes par lesquelles l'œuvre de Marot se rattache aux réalisations des grands rhétoriciens dont il est l'héritier³⁸, tout en mettant en exergue les pièces dans lesquelles s'exprime son « vrai génie » (p. 15).

Le premier texte sélectionné, la « Petite épître au roi », permet ainsi à Lagarde et Michard de présenter l'originalité de l'œuvre de Marot, en la distinguant de ses prédécesseurs et en indiquant en quoi elle appartient en plein aux grands textes de la littérature nationale, ces pages immortelles que les élèves doivent connaître³⁹ :

Dans cette *Épître* qui attira sur lui l'attention de François I^{er}, le jeune Marot n'est pas qu'un disciple adroit des « grands rhétoriciens ». [...] L'éternel Marot se révèle déjà dans cet art de quémander avec grâce, d'évoquer sa pauvreté avec bonne humeur et de flatter le roi dans son faible pour la poésie. (p. 15)

³⁸ « À l'exemple de son père, Clément Marot a d'abord cultivé cette poésie « savante » et artificielle, l'allégorie, les petits genres traditionnels : ballades, rondeaux, épigrammes et chansons. » (p. 15).

³⁹ A l'époque de Lagarde et Michard, les formules des Instructions Officielles de 1890 demeurent encore largement applicables, et la conception de l'enseignement de la littérature ne s'est pas réellement éloignée de l'idée selon laquelle il faut faire lire les « grands auteurs » dans une perspective d'unité nationale (*cf* chapitre I).

L'ensemble des discours de présentation de l'auteur et de son œuvre s'inscrit dans une perspective similaire, qui tend à détacher fortement Marot de l'époque médiévale pour mieux insister sur les caractéristiques propres de son œuvre. Ainsi, à propos de la ballade « Chant de Mai et de Vertu », Lagarde et Michard rappellent tout d'abord que la forme de la ballade est un « écho attardé du lyrisme médiéval, [une] poésie artificielle de la nature » où est exprimé la « banalité des thèmes moraux (fragilité du corps, éternité de la vertu) » (p. 16). Pourtant, la pièce présentée aux lecteurs n'est pas rangée dans cette catégorie, puisque les manuelistes insistent sur « l'originalité » de Marot, qui « égare le lecteur, en usant habilement du refrain et surtout de l'envoi » (p. 16). Tout comme Marot se « révèle » dans son épître au Roi, sa ballade est valorisée dans le *Lagarde et Michard* par sa dimension originale, par la « sincérité » (p. 14) qui se dégage de la forme et permet de révéler les traits personnels de l'œuvre et de l'auteur. Contre l'héritage pesant de formes médiévales dépassées, Lagarde et Michard affirment la supériorité d'un poète qui sait reprendre des genres anciens pour les tourner selon son humeur et ainsi donner une image juste de lui-même. Ce faisant, le poète apparaît tout à fait distincts de ses prédécesseurs, et peut être présenté comme un grand nom du genre qui vient emblématiser son œuvre :

Nous voilà bien loin des laborieux calembours des rhétoriciens : par sa verve pittoresque, par sa grâce, par sa bonne humeur, Marot se montre déjà le maître incontesté de l'Épître. (p. 19)

Une fois posée la maîtrise du poète dans le genre de l'épître, le choix de présenter plusieurs extraits tirés de ce genre fait sens : à travers ces lettres en vers adressées au Roi ou à son ami Jamet, Marot propose selon Lagarde et Michard une poésie familière, où s'expriment sous une forme légère des sentiments qui ressortissent à une expérience intime. La « bonne humeur » de Marot, amplifiée par la mention de son « apparente bonhommie » (p. 23), de sa « verve irrésistible » (p. 23) et de son « humour » (p. 21), apparaît comme un trait caractéristique du caractère du poète que reflète l'œuvre, tout particulièrement dans les épîtres où se déploie selon le mot de Boileau un « élégant badinage » (p. 21). Ce badinage vient progressivement constituer l'essence même des pièces en devenant au fil des présentations le « badinage marotique » (p. 23), décliné en « badinage précieux » (p. 18) lorsqu'il est question des poèmes à thème amoureux comme le « Dizain de neige » et « Le partement d'Anne ». La reprise de cette notion éclaire en réalité les critères de valorisation à l'œuvre dans l'anthologie, car en faisant la part belle aux pièces qui permettent de saisir au plus près le caractère de l'auteur, Lagarde et Michard construisent une image du poète où s'établit un double rapport d'immédiateté, le texte devenant le miroir de l'auteur dont le lecteur peut saisir la personnalité. Ce mécanisme de sélection rejoint en partie le critère du *naturel* qui présidait chez Lanson à la légitimation des auteurs et de leurs œuvres, car l'œuvre est valorisée pour sa

sincérité, le rejet du formalisme ou encore sa simplicité. En outre, ces discours de présentation s'inscrivent également dans une logique qui fait la part belle à la notion d'*originalité*, reprenant par là les critères traditionnels de l'histoire littéraire qui cherche à déterminer les évolutions et les ruptures dans l'histoire des formes et des mouvements, et distingue les prédécesseurs, les continuateurs et les innovateurs.

Dans le cas de Marot, l'image qui est construite dans le *Lagarde et Michard* révèle une évolution de la figure du poète, qui n'est plus présenté comme un poète de transition entre le Moyen-Âge et le renouvellement poétique proposé par la Pléiade. Considéré comme un poète ayant su gagner les faveurs de la Cour⁴⁰, Marot occupe dans l'espace discursif du canon construit par Lagarde et Michard la place de premier poète du XVI^e siècle, maître de l'épître et du badinage.

3. Rabelais, l'incarnation de l'idéal humaniste

À la suite de Marot, Rabelais apparaît dans le *Lagarde et Michard* comme le premier représentant de l'esprit humaniste caractéristique de la Renaissance. En effet, bien que les manuelistes rappellent l'origine médiévale de l'œuvre rabelaisienne, les *Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua*, ils soulignent dès les premières lignes de la notice concernant Rabelais que celui-ci fait preuve dans son *Pantagruel* d'une « supériorité éclatante » (p. 37) qui place le roman « nettement au-dessus de l'esprit populaire » et « exprim[e] l'idéal humaniste » (p. 37). Quant à *Gargantua*, s'il y reprend le sujet des *Chroniques*, Rabelais le fait avec une « maîtrise qui [fait] de son livre une œuvre originale » (p. 37) : comme pour Marot, Lagarde et Michard insistent sur les caractéristiques qui distinguent l'œuvre de ses modèles médiévaux, ce qui contribue à détacher fortement Rabelais de ses prédécesseurs et à faire de lui le premier grand auteur en prose du XVI^e siècle. Ce faisant, les manuelistes proposent un discours qui s'éloigne des éléments doxiques présents dans les anthologies du début du siècle, en plaçant explicitement Rabelais dans l'espace de la Renaissance et non plus comme un auteur charnière en qui se lisaient les influences conjointes du Moyen-Âge et des découvertes des humanistes. La sélection des extraits tirés des romans rabelaisiens dessine alors une image cohérente de l'œuvre, qui emblématise dans l'anthologie les enjeux du mouvement humaniste à travers la figure de cet écrivain « interprète de l'esprit de la Renaissance » (p. 78). La composition du corpus rabelaisien répond en effet dans le *Lagarde et Michard* à la distribution suivante :

⁴⁰ « Pendant quelques années, Marot, gentil poète et galant cavalier, accompagne ses protecteurs, écrit des pièces de circonstances, chante ses amours et celles des autres. » (p. 13) ; « L'*Épître au Roi* n'était qu'une apologie de Marot pour préparer son retour. Le mois suivant, l'habile courtisan adresse une *Épître au Dauphin* [...] » (p. 27)

<i>Gargantua</i>	Prologue « Buveurs très illustres ... l'état politique et vie économique. »
	Chapitre XXI « Ponocrates, pour le commencement ... enflait en hault d'un demy pied. »
	Chapitre XXIII « Après, en tel train d'étude le mit ... de la viole et de la sacquebutte. »
	Chapitre XXIII « Cette heure ainsi employée ... de pied en cap »
	Chapitre XIV « Le temps ainsi employé ... des prêcheurs évangéliques »
	Chapitre XXV « En cestui temps ... si bien qu'il fut tantôt guéri. »
	Chapitre XXVI « Les fouaciers retournés à Lerné ... manger de la fouace. »
	Chapitre XXVII « Tant firent et tracassèrent ... avec le bâton de la croix. »
	Chapitre XXVIII « Cependant que le moine ... et commanda qu'ainsi fût fait. »
	Chapitre XXXIII « Les fouaces détroussées ... et qui m'aime si me suive. »
	Chapitre XLVI « Touquedillon fut présenté à Grandgousier ... qui m'aurent bien servi. »
	Chapitre LVII « Gargantua, rapidement les remerciant ... sus les murailles de la vallée. »
	Chapitre LVIII « toute leur vie était employée ... comme le premier de leurs noces. »
<i>Pantagruel</i>	Chapitre VIII « Encore que feu mon père ... » (jusqu'à la fin de la lettre)
	Chapitre III « Quand Pantagruel fut né ... d'en trouver une autre. »
	Chapitre XVI « Panurge était de stature moyenne ... n'en eût senti que le vent. »
<i>Tiers-Livre</i>	Extraits combinés des chapitres XXXIX et XLII
	Chapitre LI « Je laisse à vous dire comment ... et au conseil. »
<i>Quart-Livre</i>	Chapitre VI « Panurge dit secrètement ... nouveaux Henricus. »
	Chapitre VII et VIII « Mon ami, répondit le marchand ... à l'exemple de Jonas »
<i>Cinquième Livre</i>	Extraits combinés des chapitres II, V, VI et VIII

Tableau 12. Extraits de l'œuvre de Rabelais – Lagarde et Michard

Au sein de cette sélection, les extraits apparaissent principalement tirés de *Gargantua* avec treize textes sur un total de vingt-et-un. *Pantagruel* n'est représenté que par trois extraits, le *Tiers-Livre* et le *Quart-Livre* par deux extraits chacun, et le Cinquième Livre (dont l'authenticité est largement discutée par les manuelistes) n'est cité qu'au moyen de la combinaison de trois chapitres découpés et juxtaposés. Cette répartition laisse entendre que le deuxième des romans rabelaisiens est aussi celui qui représente le mieux les idées de son créateur. Lagarde et Michard affirment ainsi que *Gargantua* permet à Rabelais de proposer une satire allègre des dérives de l'éducation scolastique et de promouvoir un idéal humaniste de formation hérité des modèles antiques. L'introduction à l'extrait du chapitre XXI de *Gargantua* souligne que

Rabelais saisit l'occasion de railler les méthodes d'éducation du Moyen-Âge auxquelles l'humanisme est en train de porter un coup fatal. [...] L'idéal de Rabelais [...] s'oppose en tous points aux conceptions médiévales : c'est en somme l'idéal antique d'une formation harmonieuse de l'esprit et du corps. (p. 43 et 45)

Dans leur introduction à la lettre de Gargantua à Pantagruel (*Pantagruel*, chapitre VIII), la même idée est reprise par les manuelistes qui soulignent la continuité entre les deux romans et l'importance du thème pédagogique et humaniste dans l'œuvre de Rabelais, ainsi que son affinité avec la pensée évangéliste :

Publiée dans *Pantagruel*, cette admirable lettre est antérieure aux textes qui précèdent mais animée du même esprit. Elle traduit d'abord, avec lyrisme, l'enthousiasme des humanistes pour la culture et la sagesse antique. Au point de vue pédagogique, on y trouve déjà le rêve d'une connaissance universelle et totale ; l'accent est mis sur un aspect de l'éducation un peu oublié dans *Gargantua*, la formation morale, que Rabelais fait reposer sur la foi religieuse. On remarquera enfin le ton évangélique et l'émouvante ferveur du dernier paragraphe. (p. 49)

Emblèmes de la pensée humaniste, les géants Gargantua et Pantagruel sont également présentés comme des miroirs fidèles des aspirations intimes de leur créateur, « travailleur infatigable, d'une curiosité universelle » (p. 38), qui entend faire de ses personnages « un "abîme de sciences", [car] il le[s] veut à son image » (p. 38).

Reprenant les analyses développées par Lanson sur la place de la nature et du corps dans l'œuvre de Rabelais (*cf chapitre II*), Lagarde et Michard soulignent par ailleurs que l'intérêt de l'auteur pour les fonctions naturelles et corporelles n'est pas le signe d'une bassesse de son œuvre, mais plutôt d'un amour très sincère pour la vie, à travers son intérêt pour le naturalisme antique qui s'exprime dans son programme éducatif et dans son idéal de vie :

Au naturalisme antique il emprunte l'idéal de l'épanouissement physique et moral de l'être humain. Il réhabilite le corps, injustement méprisé par le Moyen-Âge : la vie physique, la nourriture, les fonctions naturelles occupent une part importante de son œuvre. Il admire le mécanisme du corps humain comme il admire le mécanisme de l'univers [...]. Ce culte de la nature s'étend même à la vie morale : Rabelais considère que la nature humaine est bonne. [...] L'idéal de Rabelais, incarné dans son héros Pantagruel, est donc fait de science et de cette sagesse qui consiste à savoir mener une vie saine selon la nature. (p. 38)

En insistant sur ce que l'œuvre de Rabelais a de moral et de profondément sain, Lagarde et Michard viennent en réalité invalider les précautions prises au début du siècle par les auteurs d'anthologie, dont les discours portaient encore les traces d'une réticence face aux « obscénités » ou au caractère « ignoble » des romans. Ce faisant, les éléments discursifs, en

se démarquant des discours antérieurs, indiquent une évolution du regard porté sur l'œuvre ainsi qu'une recomposition de la figure de l'auteur, qui s'avère désormais entièrement positive et incarnant la sagesse humaniste. La sélection des extraits au sein de l'anthologie redouble donc logiquement la perspective du discours de présentation, qui construit l'image de Rabelais comme auteur incarnant un idéal humaniste lisible dans les visées élevées de ses romans. Les textes choisis s'organisent ainsi autour de thématiques développées dans la notice de présentation de Rabelais et présentées comme ses thèmes de prédilection : la critique des méthodes médiévales de formation, la présentation d'un idéal éducatif, la dénonciation des guerres iniques, l'appétence pour les idéaux évangélistes de foi chrétienne conciliée aux enseignements des textes antiques, la confiance et l'optimisme dans une nature humaine perfectible par la culture.

L'importance quantitative des extraits tirés de *Gargantua* dans l'organisation du corpus canonique de l'œuvre rabelaisienne va également de pair avec un discours mélioratif qui non seulement détache le roman de son inspiration médiévale mais contredit également le discours traditionnel de l'histoire littéraire qui tendait à présenter l'œuvre comme une fantaisie dérégulée, à l'organisation chaotique⁴¹. Reprenant et inversant une série d'éléments qui traversaient les anthologies du début du XX^e siècle, Lagarde et Michard affirment dès les premières lignes que « le plan de *Gargantua* est parfaitement net » (p. 37), et que loin d'être une « épopée bouffonne », ainsi que l'indiquait Marcou dans son anthologie en 1880⁴², l'œuvre rabelaisienne est remarquable par l'équilibre qu'elle parvient à trouver entre le « merveilleux gigantesque » et « le réalisme des mœurs » (Lagarde et Michard, p. 37). *Gargantua*, complétant le programme humaniste ébauché dans *Pantagruel*, exprime selon Lagarde et Michard la synthèse réalisée par Rabelais entre le comique hérité des *Grands chroniques* et les sujets sérieux qui irriguent l'œuvre :

[Dans *Gargantua*] Rabelais exprime son avis sur diverses questions sérieuses. Il revient sur le problème de l'éducation, flétrit la guerre et les conquérants, attaque les théologiens de la Sorbonne, la paresse des moines et les superstitions religieuses. Il se prononce cette fois encore en faveur du retour à la pure doctrine évangélique. (p. 37)

Plus loin, les manuelistes soulignent l'importance des épisodes de la guerre picrocholine en notant que dans ces chapitres Rabelais réalise « le plus heureusement [...] la fusion des idées sérieuses, de l'observation réaliste des mœurs et de l'art de conter » (p. 51). L'aspect mêlé de l'œuvre, qui oscille sans cesse entre le bouffon et le sérieux, ne pose pas problème dans le

⁴¹ Ainsi Des Granges affirmait dans son *Histoire de la littérature* en 1910 que l'œuvre rabelaisienne devait être considérée comme « plutôt successive que composée » (*op. cit.*, p. 115), tandis que Pellissier rappelle à plusieurs reprises que *Pantagruel* est le lieu d'une « débauche de verve bouffonne et de fantaisie extravagante » (*op. cit.*, p. 83).

⁴² *Op. cit.*, p. 13.

discours de présentation, et est même présenté comme l'une des caractéristiques qui fait le charme des romans rabelaisiens⁴³ :

[...] cette fusion du réalisme et de la fantaisie fait le charme de son récit [...]. La fantaisie rabelaisienne s'amuse encore à nous présenter, avec le plus grand sérieux, des invraisemblances, des raisonnements paradoxaux, des argumentations ingénieuses mais sans fondements. Parfois au contraire ce sont des idées sérieuses qui s'expriment sous une forme bouffonne. L'imagination et la fantaisie étourdissante de Rabelais sont d'une étrange séduction poétique. (p. 39)

Loin des discours scolaires du début du siècle qui insistaient sur l'aspect « étrange » (Pellissier) de l'œuvre rabelaisienne, Lagarde et Michard font du caractère double de l'œuvre le critère de sa valeur et la marque de son appartenance au corpus canonique de la littérature nationale.

Lorsqu'ils présentent le style de l'auteur, les manuelistes en outre soulignent que « son style est infiniment souple et plastique » (p. 39), passant d'une expression « familièr[e] et populaire » à une écriture « ample et cicéronien[ne] », allant parfois « jusqu'à la ferveur lyrique et à la verve la plus étincelante » (p. 39), et faisant toujours montre d'une « richesse prodigieuse de vocabulaire » (p. 39). La diversité de tons, de style, de genres qui émaille l'œuvre rabelaisienne amène finalement les auteurs de l'anthologie à rappeler, comme pour mieux affirmer que ces conceptions sont désormais dépassées, que « [l']on ne s'étonnera pas que, du XVI^e siècle au XX^e siècle, les jugements les plus opposés aient été portés sur cette œuvre si complexe, si riche en contrastes de toute sorte » (p. 39). Loin de l'image d'un Rabelais bouffon, déjà en partie invalidée dans les discours scolaires du début du XX^e siècle, le *Lagarde et Michard* construit la figure d'un auteur sage, partisan de conceptions élevées de la vie humaine, et désireux de tracer le programme d'une existence où se déploie « une morale plus conforme aux exigences de la vie et de la Nature » (p. 87).

4. Du Bellay, la sincérité de l'émotion

Avant d'en venir aux deux chapitres consacrés aux œuvres de Du Bellay et de Ronsard, Lagarde et Michard proposent un premier chapitre de présentation des théories et des réalisations de la Pléiade. Après avoir rappelé que les membres du groupe se sont rencontrés au collège de Coqueret et ont débuté leurs carrières sous l'égide de Dorat, les manuelistes soulignent l'importance de Du Bellay dans le développement d'une doctrine de

⁴³ Malgré ce discours, il faut noter que la sélection des extraits ne laisse guère de place à la dimension bouffonne de l'œuvre, moins encore à ses supposées obscénités. En ce sens, Lagarde et Michard proposent une image de l'œuvre rabelaisienne qui ne va pas sans un certain « rééquilibrage » de ses visées et de sa réalité textuelle.

ce qui n'est pas encore une école mais le devient par la parution d'un « manifeste » rédigé par le jeune poète :

En juillet 1548 parut l'*Art poétique* de Thomas Sibilet. Cet écrivain développait quelques idées chères à la Brigade [...] mais il proposait comme modèles les modernes, Marot, Saint Gelais, Héroët, Scève, les mettant sur le même plan que les anciens. La nouvelle école décida de répliquer et confia à Du Bellay le soin de rédiger le manifeste issu des études et des discussions du groupe tout entier : *La Défense et Illustration de la langue française*. (p. 91)

Dans ce chapitre liminaire, Du Bellay est donc d'abord présenté comme le théoricien de la Pléiade, celui qui établit les règles et les normes de la poésie du XVI^e siècle, reprises des auteurs antiques :

Du Bellay condamne la traduction pratiquée par les disciples de Marot et recommandée par Sibilet. [...] Reprenant presque littéralement les préceptes de l'écrivain latin Quintilien, Du Bellay vante les mérites de l'imitation. [...] Cette doctrine invitant au « pillage » des œuvres antiques n'établit pas une distinction assez nette entre imitation et traduction : certaines œuvres de La Pléiade ne sont en somme que des traductions géniales. [...] Dans la seconde préface de l'*Olive*, Du Bellay a précisé sa conception de l'imitation sous la forme plus raisonnable que Faguet a appelée *l'innutrition* [...] Ainsi le poète, nourri des œuvres antiques, les a si bien faites siennes que les pensées, les sentiments, les moyens d'expression dont il est imprégné viennent spontanément sous sa plume, dans le feu de sa propre inspiration. (p. 95)

Contrairement à Lanson qui voyait dans le « pillage » des œuvres antiques une pratique dérégulée permettant de ne produire guère mieux que des imitations peu adaptées au siècle de Du Bellay et Ronsard (*cf chapitre II*), Lagarde et Michard proposent une vision plus moderne des méthodes préconisées par Du Bellay en rappelant le principe de l'innutrition et en soulignant que, bien que certaines œuvres de la Pléiade puissent être considérées comme des imitations, elles constituent néanmoins d'excellentes imitations qu'il convient de considérer comme appartenant à la littérature nationale. Plus encore, les deux auteurs affirment que l'école de Du Bellay et Ronsard inaugure un rapport à la littérature antique qui se place moins dans une logique d'imitation servile que dans la perspective d'une relation hiérarchique maître-élève qui est appelée à être dépassée. Ce faisant, Du Bellay inscrit la poésie française moins dans un rapport de subordination que d'échange avec la poésie antique, et fonde ainsi selon Lagarde et Michard la valeur spécifique de la littérature nationale, placée dans le sillage des anciens mais non pas dépendante d'eux :

On verra dans nos extraits les chefs-d'œuvre réalisés grâce à cette imitation originale qui fait des écrivains anciens des maîtres dont on suit les leçons plutôt que des modèles qu'on imite servilement. Par cette doctrine, la Pléiade a décidé de l'orientation de notre littérature pour plus de deux siècles. (p. 95)

Dans cette perspective, Du Bellay incarne ainsi en quelque sorte le fondateur de toute la poésie française : la présentation de la « doctrine » de la Pléiade et de son influence dans le cours de la littérature nationale souligne ici la persistance de la perspective téléologique à l'œuvre dans le discours de l'histoire littéraire, plus d'un demi-siècle après l'*Histoire de la littérature française* de Lanson. L'importance accordée aux théories de Du Bellay, la place qui lui est octroyée dans l'histoire de la littérature française, constituent des éléments de présentation inédits, qui ne figuraient pas dans les discours des manuels du début du siècle. Ces éléments sont pourtant en partie démarqués du discours scolaire lansonien : à ce titre, le *Lagarde et Michard* propose à la fois une reprise de l'héritage de l'histoire littéraire de Lanson et sa réactualisation par la modification d'un élément doxique de discours, tout en maintenant la perspective téléologique.

Une fois présentés la doctrine de l'école et le rôle du poète dans l'établissement de celle-ci, Lagarde et Michard consacrent un chapitre entier à Du Bellay, dont ils sélectionnent les pièces suivantes au sein de ses différents recueils :

<i>L'Olive</i>	Sonnet 10 « Ces cheveux d'or ... »
	Sonnet 83 « Déjà la nuit en son parc ... »
	Sonnet 113 « Si notre vie est moins qu'une journée ... »
<i>Contre les pétrarquistes</i>	« J'ai oublié l'art de pétrarquiser ... »
<i>Les Antiquités de Rome</i>	Sonnet VI « Telle que dans son char ... »
	Sonnet XIV « Comme on passe en été ... »
	Sonnet XV « Pâles Esprits ... »
	Sonnet XXVIII « Qui a vu quelquefois un grand chêne ... »
	Sonnet XXX « Comme le champ semé ... »
	Vision, VI « Une louve je vis ... »
<i>Jeux rustiques</i>	« Chanson du vanneur »
<i>Les Regrets</i>	Sonnet VI « Las ! où est maintenant ... »
	Sonnet IX « France, mère des arts ... »
	Sonnet XVI « Cependant que Magny ... »
	Sonnet XXXI « Heureux qui comme Ulysse ... »
	Sonnet XXXII « Je me ferai savant ... »
	Sonnet LXXXVI « Marcher d'un grave pas ... »
	Sonnet CXXX « Et je pensais aussi ce que pensait Ulysse ... »
	Sonnet CL « Seigneur, je ne saurais regarder d'un bon œil ... »
<i>Le Poète courtisan</i>	v. 21-58 « Je ne veux que longtemps à l'étude ... des bons esprits la mère »

Tableau 13. Extraits de l'œuvre de Du Bellay – Lagarde et Michard

La répartition des extraits fait apparaître une distinction entre les œuvres majeures, les *Antiquités de Rome* et les *Regrets*, pour lesquelles sont présentées respectivement six et huit pièces, et les recueils secondaires, *L'Olive*, les *Jeux rustiques* et *Le Poète courtisan*. Occupant les premiers paragraphes consacrés à l'œuvre de Du Bellay, *L'Olive* est présenté comme un recueil de jeunesse, mettant en scène « une passion toute littéraire où la sincérité des sentiments tient peu de place » (p. 98) où Du Bellay, séduit par la mode italienne,

« s'inspir[e], jusqu'à les traduire presque littéralement, de Pétrarque et des poètes de son école » (p. 98). Cette imitation de l'école italienne ne trouve pas grâce aux yeux de Lagarde et Michard qui, lorsqu'ils présentent le sonnet 10 du recueil (« Ces cheveux d'or ») affirment que ce sonnet est représentatif de la « préciosité pétrarquiste » où se déploie un grand « artifice [...], au mépris de toute cohérence, avec un raffinement très italien » (p. 99). La dureté de ce jugement est directement appuyée par la mention de la condamnation prononcée par Du Bellay lui-même sur le recueil :

Dans ces 115 sonnets c'est un défilé vite fastidieux de figure de rhétorique : la meilleure critique de cette poésie conventionnelle a été faite par Du Bellay lui-même dans son joli poème satirique *Contre les Pétrarquistes*. (p. 98)

Lagarde et Michard concluent ainsi la présentation du recueil en citant un extrait de *Contre les pétrarquistes* (« J'ai oublié l'art de pétrarquiser... ») où Du Bellay fait la satire de la mode pétrarquiste, ce qui contribue à valider la relégation de ces pièces trop artificielles au rang d'œuvres secondaires et à préparer par contraste le discours de valorisation des *Antiquités* présentées à la suite. Face aux ruines de Rome, Du Bellay endosse pour Lagarde et Michard le costume du poète humaniste, bercé par les textes antiques et sensible à leur puissance :

Il s'émeut, en humaniste, devant la puissance encore sensible de ce peuple de « géants ». [...] Fervent humaniste, Du Bellay ne peut s'empêcher d'imiter Virgile, Horace ou les Italiens [...] mais on verra avec quel rare bonheur il a su tirer parti de ces modèles. (p. 102)

Loin de l'affectation du pétrarquisme, qui ne produisait que des pièces artificielles, les modèles antiques permettent à Du Bellay d'exprimer la pleine capacité de son art et de hisser ainsi au niveau de ces maîtres. A propos du sonnet XXVIII des *Antiquités* (« Qui a vu quelquefois un grand chêne ... »), Lagarde et Michard soulignent la perfection d'exécution de la pièce et, ce faisant, l'élévation de la poésie française tout entière:

Avec quelle maîtrise Du Bellay a su adapter cette comparaison tirée de Lucain, [...] ajoutant des détails pittoresques et trouvant, lorsqu'il traduit littéralement, des équivalents français aux beautés de son modèle latin ! (p. 106)

Par la pratique d'une imitation non pas servile mais personnelle, Du Bellay trouve les moyens de hausser sa pratique poétique, et par là même la poésie nationale, réalisant ainsi le programme de la *Défense*. Le contraste est saisissant, dans le discours de présentation, entre les éléments associés à *L'Olive* et ceux associés aux *Antiquités* : condamnation de l'artificialité d'une part, valorisation d'une pratique originale de l'autre ; rejet de la soumission au modèle italien dans la présentation de *L'Olive*, insistance sur la transformation des éléments hérités des modèles antiques pour les *Antiquités*. Ce faisant, le discours de Lagarde et Michard déploie un mécanisme de distinction déjà repéré dans les discours de

présentation des œuvres de Marot et Rabelais : tout comme Marot est placé en dehors – et au-dessus – de la poésie médiévale et Rabelais éloigné des influences des *Grandes Chroniques*, Du Bellay est détaché par Lagarde et Michard de l'imitation servile du modèle pétrarquiste pour être présenté comme un continuateur de la poésie antique. Un double mécanisme est ici à l'œuvre, puisqu'il s'agit tout à la fois de distinguer l'auteur de ses influences extérieures (non nationales) et/ou antérieures, tout en affirmant qu'il n'atteint à la parfaite maîtrise de son art qu'en réalisant une œuvre qui s'inscrit dans l'héritage de formes ou de thèmes antérieures et les dépasse. Le moment où un auteur se déprend de ses modèles serait alors, dans le discours doxique de l'anthologie, celui où s'effectue la transmutation d'une imitation nécessairement artificielle, réalisant une forme fondamentalement extérieure au poète, à l'expression d'un art personnel, qui donne la mesure de la puissance de l'auteur.

Ce faisant, le discours doxique inscrit les représentations des auteurs dans la perspective de l'exaltation du *génie*, essentielle dans le développement de la logique des « grands textes ». La référence à la figure du génie, qui peut être implicite ou explicite selon l'organisation du discours⁴⁴, est ramenée dans les différentes présentations étudiées à la notion d'*originalité* qui, si elle n'est pas toujours explicitement nommée, traverse les différentes notices étudiées jusqu'ici sous la forme de la valorisation d'une imitation personnelle, d'une recreation à partir des modèles et non pas de leur simple reprise. La présence de ce critère dans le discours de l'anthologie tend à dessiner un pont avec le discours scolaire lansonien, au sein duquel l'originalité d'une œuvre ou d'un auteur était explicitement considérée comme un élément de distinction permettant de hiérarchiser les productions à l'intérieur d'une période, et au-delà à l'intérieur de l'histoire de la littérature française. Dans le cadre du récit de l'histoire littéraire d'un siècle, comme pour Lagarde et Michard, ce critère sert à la fois à montrer quels sont les influences, les thèmes, les héritages dont sont dépendants les auteurs, et dans le même temps d'affirmer leur supériorité en démontrant par quelles réalisations ils s'en déprennent : dans ce double mouvement, s'affirment à la fois la valeur d'une œuvre et sa dimension nationale, ce qui contribue à construire à travers le discours sur une période le récit général de l'histoire de la littérature nationale, en légitimant la place des œuvres et des auteurs à l'intérieur de l'espace discursif du canon.

La notion discriminante de l'originalité a en outre partie liée, dans le discours de *Lagarde et Michard*, avec la mention récurrente du critère de la *sincérité*, qui en constitue la forme la plus visible dans l'anthologie, notamment lorsqu'il s'agit de présenter des œuvres poétiques. S'il ne s'agit plus, comme au début du siècle, de prouver la *classicité* des auteurs sélectionnés pour représenter le XVI^e siècle, puisque la pérennité du corpus canonique réalise

⁴⁴ On peut noter que dans les présentations de Rabelais et Marot il était question de leur « génie » propre, tandis que dans la notice consacrée à Du Bellay la notion affleure sans jamais être explicitement mentionnée.

à elle seule cette preuve, les auteurs de l'anthologie inscrivent cependant toujours leur discours dans la perspective de la légitimation, qui affirme la valeur des œuvres par la mise en exergue de certaines catégories critiques censées signaler la légitimité de leur inscription dans l'espace doxique canonique. Si le discours scolaire de Lanson tendait à faire passer au premier plan les notions d'art et de nature, et à organiser le corpus canonique du XVI^e siècle autour de ces critères d'évaluation, la notion de sincérité apparaît plus récente et plus caractéristique du discours du *Lagarde et Michard*. Déjà aperçue dans le chapitre consacré à Marot, présente en filigrane dans la notice dédiée à Rabelais, la notion de sincérité constitue en effet le critère phare du mécanisme de légitimation à l'œuvre dans l'anthologie, et se double directement dans la notice consacrée à Du Bellay de la mention de la puissance évocatrice des poèmes. À propos de la perspective générale des *Antiquités*, Lagarde et Michard affirment ainsi que ce recueil est marqué par « la sincérité et la profondeur de l'émotion » (p. 102). Dans le chapeau introducteur au sonnet XIV (« Comme on passe en été ... »), les auteurs soulignent que Du Bellay dans cette pièce « exprime ses sentiments par trois comparaisons, trois tableaux admirables de variété et de précision évocatrice » (p. 104), de même que dans le sonnet XV (« Pâles Esprits ... ») où le choix des rimes et des rythmes « contribue à nous faire partager l'invincible mélancolie qui s'est emparée de l'âme du poète » (p. 105). Pour présenter le sonnet XXX (« Comme le champ semé ... »), Lagarde et Michard insistent sur l'immédiateté de l'émotion transmise par le poème en affirmant qu'« une harmonie profonde s'établit entre nos sentiments et l'émotion, à peine suggérée, de l'artiste » (p. 107). Pour trois des six sonnets présentés comme représentatifs du recueil, il est question dans le discours de l'émotion transmise et de l'effet produit sur le lecteur : ce partage de l'émotion personnelle à travers la forme poétique participerait ainsi à la construction de la sincérité du recueil, c'est-à-dire à sa valeur dans le corpus canonique.

Plus encore que les *Antiquités*, les *Regrets* sont présentés dans le *Lagarde et Michard* comme le recueil de l'émotion enserrée et transmise par la forme délicate du sonnet. Dans la notice de présentation, le terme *sincérité* est ainsi répété quatre fois en moins d'un paragraphe :

Les *Regrets* sont le journal de voyage d'une âme douloureuse et sincère, tout à tour élégiaque et satirique. La sincérité de cette confidence fait de Du Bellay le plus moderne des poètes de la Pléiade. [...] Le poète se souvient des exilés qui ont chanté leur détresse mais il sait rester original car il est toujours sincère. [...] [La] simplicité [de ses sonnets], en accord avec la sincérité de son inspiration, est le fruit d'un art très conscient. (p. 109)

Le terme est ici explicitement rapproché de la notion d'originalité, liée à la question du modèle dont Du Bellay se démarque, et couplé en outre à la notion de modernité, qui renforce le critère de l'originalité. La question de « l'art très conscient » est par ailleurs essentielle ici,

car elle fonde la représentation d'un auteur détenteur d'un don poétique, ce qui rejoint directement la notion de l'originalité et s'inscrit dans la perspective du génie. C'est ce que déploie implicitement le discours lorsqu'il est question, dans la présentation des *Regrets*, de la dimension profondément singulière de l'œuvre de Du Bellay :

Il y a dans le ton de ses poèmes une détresse contenue et poignante qui n'appartient qu'à lui. [...]. Cette union du lyrisme et de la satire dans le cadre du sonnet – jusque là consacré à l'amour – constitue la plus grande originalité de Du Bellay. (p. 109)

Derrière les critères explicites d'originalité et de sincérité se découvre donc en troisième lieu la notion de singularité qui permet de développer plus essentiellement la figure du génie. Or, ici comme dans le discours scolaire lansonien, et dans ceux de ses contemporains du début du XX^e siècle, les critères mis en œuvre pour juger de la valeur des productions de la période ne sont pas celles qui prévalaient au XVI^e siècle : ainsi que l'indique Yvonne Bellenger dans son ouvrage sur la Pléiade, la notion d'originalité n'est pas pertinente pour évaluer les poèmes de Du Bellay ou Ronsard⁴⁵, et ne peut être mobilisée dans les histoires littéraires qu'au détriment d'une conception juste des enjeux de la poésie de la période.

La combinaison des critères d'originalité, de sincérité et de singularité, outre qu'elle constitue le fondement d'un discours de la valeur dans le *Lagarde et Michard*, fait ainsi également signe vers une conception du poète (et de l'écrivain au sens général) tout entière marquée par les visions modernes, notamment romantiques, fort éloignées des représentations du XVI^e siècle. Dès la présentation des *Antiquités*, Lagarde et Michard inscrivent en effet l'œuvre de Du Bellay dans une perspective téléologique non plus orientée vers le classicisme mais vers la période romantique, en soulignant la « mélancolie poignante » (p. 102) du recueil, en en faisant le lieu où « le thème des ruines prélude dans notre littérature » (p. 102), enfin en constituant explicitement les *Antiquités* comme origine de la production poétique du XIX^e siècle par une formule sans équivoque : « Par la sincérité et la profondeur de l'émotion, les Antiquités annoncent déjà le lyrisme romantique » (p. 102). Plus loin, la présentation des *Regrets* suit la même perspective en ramenant le recueil au « journal de voyage d'une âme douloureuse et sincère, tout à tour élégiaque et satirique » (p. 109). L'articulation entre la mention de la « mélancolie » de Du Bellay et son émotion face au « spectacle des ruines » (p. 103) inscrit directement le portrait de l'auteur dans un cadre romantique, et cette première ébauche est appuyée dans la suite du discours par une série de notations qui tracent plus précisément les contours d'une figure romantique :

Dans ce sonnet (*L'Olive*, Sonnet 113) Du Bellay respecte jusque dans le détail la doctrine platonicienne. Il y mêle une impatience d'échapper à la prison de la terre,

⁴⁵ Yvonne BELLENGER, *La Pléiade*, « Que sais-je ? » n° 1745, Paris, PUF, 1978. Voir les analyses déjà développées à ce propos dans le chapitre II.

une aspiration vers la perfection et l'absolu qui annoncent les plus beaux élans de la poésie romantique. (p. 100)

La souplesse évocatrice et nuancée des sons fait la valeur de ces poèmes : aux accords triomphants des *Antiquités* succèdent les musiques des *Regrets*, parfois incisives, le plus souvent douloureuses ou désabusées. C'est toute l'âme mélancolique, tout l'esprit railleur de Du Bellay qui s'expriment par le mystère de ces harmonies. (p. 109)

Dans ce sonnet (*Les Regrets*, Sonnet XXXI), en exprimant sa propre nostalgie, Du Bellay traduit un sentiment éprouvé par la plupart des hommes au cours de leur existence. (p. 113)

Au début de ce sonnet mélancolique (*Les Regrets*, Sonnet XXXII), c'est tout un rêve d'humaniste qui s'épanche dans une belle envolée lyrique. (p. 114)

Dans l'ensemble du discours de présentation de Du Bellay se révèle une mise en exergue constante des caractéristiques romantiques de son œuvre, au point que la figure du poète romantique vient en quelque sorte se superposer à l'image du poète de la Renaissance et s'y sur-impressionne jusqu'à s'y substituer. En ce sens, le sonnet VI des *Regrets* est d'ailleurs présenté par Lagarde et Michard comme une pièce où s'exprime une « confiance à l'accent si moderne, où Du Bellay exilé, accablé par la fortune, en vient à douter de son propre génie » (p. 110). Cette formule synthétise les enjeux du discours, car il s'agit de pointer, à travers l'emploi des critères de valorisation postérieurs à l'époque, le caractère moderne de l'œuvre, c'est-à-dire en réalité sa dimension atemporelle. En ce sens, la répétition d'éléments inscrivant l'œuvre bellaienne dans une perspective romantique, déjà présente dans les anthologies du début du siècle, mais largement multipliée dans le *Lagarde et Michard*, constitue un mécanisme propre à l'histoire littéraire qui cherche à rendre sensibles les caractéristiques qui font d'une œuvre une réalisation immortelle.

La conception de l'histoire littéraire orientée par la célébration des « grands textes » tend ainsi à organiser le discours autour de critères qui distinguent la modernité des textes, c'est-à-dire en réalité la permanence de leur puissance d'affects. Dans le cas de Du Bellay, le mécanisme de légitimation consistant à ramener son œuvre à celle d'un poète romantique permet de souligner la capacité du poète à s'extraire de son siècle : son statut de classique, de grand auteur, voire de génie, tient dès lors dans cette sortie hors de son époque, dans un saut au-dessus des siècles l'amenant vers ce que la poésie française a de plus immédiatement perceptible pour des lecteurs du milieu du XX^e siècle. À travers le discours du *Lagarde et Michard* sur l'œuvre de Du Bellay se fait ainsi jour l'un des critères de la classicité traversant le discours scolaire doxique, le fait pour un auteur de dépasser son époque et son expérience personnelle pour atteindre à une forme universelle et atemporelle, immédiatement sensible par

les lecteurs modernes malgré la distance temporelle. Ce faisant, l'histoire littéraire telle que la pratiquent Lagarde et Michard apparaît moins orientée que celle de Lanson par une perspective téléologique classico-centrée, mais maintient cependant une forme de téléologie moins prégnante mais toujours visible où la modernité – notion non définie dans le discours – constituerait un point de comparaison pour évaluer les œuvres. Bien que la mise en lumière des aspects romantiques de l'œuvre bellaienne rende compte d'une réalité des recueils, où se dévoile des thèmes recoupant ceux de la poésie romantique, et corresponde par ailleurs au phénomène de redécouverte des poètes de la Pléiade par les romantiques, le mécanisme par lequel cet aspect est souligné dans le discours du *Lagarde et Michard* permet de rendre compte des évolutions du discours général de l'histoire littéraire au sein duquel la période romantique est devenue, au milieu du XX^e siècle, une référence au moins aussi importante que le classicisme en terme d'étalon de valeur.

Par ailleurs, s'ils servent ici à valoriser la production de Du Bellay, les éléments doxiques marqués par la prégnance des critères d'originalité, de sincérité ou sincérité tout au long du discours de présentation ne semblent pas moins historiquement situés dans le discours scolaire de Lagarde et Michard qu'ils ne l'étaient dans celui de Lanson. Ils sont eux aussi révélateurs d'un point de vue sur les textes qui se révèle contingent à son époque d'énonciation, d'une perspective qui charge du pouvoir de légitimation les représentations dominantes de son époque. La mise en œuvre de ces critères, répétée au niveau de l'anthologie, permet ultimement de dessiner une image cohérente de la période ; répétée dans l'espace étendu d'un canon construit par interdiscours, cette image cohérente participe à la construction des représentations de la littérature nationale, dont les « grands textes » sont sélectionnés à partir des critères identiques sans distinction des époques de production.

5. Ronsard, le génie lyrique

Une fois présentées les théories de la Pléiade et les réalisations de Du Bellay, le *Lagarde et Michard* propose aux lecteurs un chapitre traitant de l'œuvre ronsardienne. Pour la période, Ronsard est l'auteur le plus abondamment cité, avec trente-huit pièces extraites de différents recueils :

<i>Odes</i>	« Combat des Dieux et des géants »
	Odes, II, 9 « À la fontaine Bellerie »
	Odes, II, 15 « A la forêt de Gastine »
	Odes, IV, 22 « Bel aubépin verdissant ... »
	Odes, IV, 27 « À l'alouette »
	Odes, IV, 10 « Quand je suis vingt ou trente mois »
	Odes, IV, 4 « Antres, et vous fontaines ... »
	Odes, II, 18 et IV, 38 (présentation en diptyque)

	Odes, II, 19 « L'amour mouillé »
	Odes IV, 16 « L'amour piqué par une abeille »
	Odes, I, 17 « Mignonne allons voir si la rose ... »
<i>Élégies</i>	Élégies XXIV « Écoute, bûcheron ... et la forme se perd »
<i>Les Amours de Cassandre</i>	Sonnet IV, « Je ne suis point, ma guerrière Cassandre ... »
	Sonnet LIX, « Comme un chevreuil »
	Sonnet LXVI « Ciel, airs et vents ... »
	Sonnet XCVI « Prends cette rose ... »
<i>Les Amours de Marie</i>	« Je veux lire en trois jours » (sonnet retranché des œuvres en 1578)
	Livre II, sonnet 4 « Comme on voit sur la branche au mois de mai ... »
	« Rossignol mon mignon » (pièce retranchée des œuvres en 1578)
	« Je vous envoie un bouquet ... » (pièce retranchée des œuvres en 1578)
	« L'an se rajeunissait ... » (pièce retranchée des œuvres en 1578)
<i>Sonnets pour Hélène</i>	Sonnet XVI, livre I « Te regardant assise »
	Sonnet LXVII, II, « Il ne faut s'ébahir ... »
	Sonnet XLIII, II, « Quand vous serez bien vieille »
<i>Hymne de la mort</i>	« Si les hommes pensaient à part eux quelquefois ... il ne sent mal ni bien » (v. 89-106)
	« Tu diras que toujours tu vois ces Platoniques ... en lieu de le charger » (v. 175-206)
	« Jamais un seul plaisir ... le prémice des morts » (v. 221-258)
	« Que ta puissance, ô Mort ... au bord de ma province ! » (v. 319-344)
<i>Hymne de l'automne</i>	« Je n'avais pas quinze ans ... l'Hymne de cet automne » (v. 31-86)
<i>Institution pour l'adolescence du Roi</i>	« Sire ce n'est pas tout ... la force est inutile » (v. 1 à 114)
<i>Continuation du Discours des misères de ce temps</i>	« Madame, je serais ou du plomb ou bois ... et ne s'en font que rire » (v. 1-28)
	« L'autre jour en pensant ... de nos saints immortels » (v. 303-366)
<i>Réponse aux injures et calomnies</i>	« M'éveillant au matin ... doucement à ma faute » (v. 478-521)
<i>La Franciade</i>	« Là l'invincible, l'indomptable Martel ... jusqu'aux cieux » Livre IV
<i>Derniers vers</i>	« Je n'ai plus que les os ... »
	« Ah ! Longues nuits d'hiver ... »
	« Il faut laisser maisons, et vergers, et jardins ... »

Tableau 14. Extraits de l'œuvre de Ronsard – Lagarde et Michard

Le nombre important de poèmes sélectionnés rend bien compte du statut d'auteur maximal détenu par Ronsard dans les anthologies scolaires, et s'inscrit dans la perspective des manuels du début du XX^e siècle qui laissaient eux aussi une très large place au poète vendômois. La diversité des pièces retenues offre par ailleurs une image relativement complète de l'œuvre ronsardienne, en mettant en lumière les différentes sources d'inspirations et les formes

diverses expérimentées par le poète. L'analyse de la distribution des pièces fait ainsi apparaître trois grandes catégories : vingt-et-un poèmes reprenant des formes et des thèmes antiques, liés à la nature ou à des questionnements philosophiques (*Odes, Élégies, Hymnes*)⁴⁶ ; douze poèmes d'amour, inspirés du pétrarquisme mais aussi des sources antiques (les trois livres des *Amours, Sonnets pour Hélène*) ; quatre pièces de portée politique, plus proches de l'art oratoire et de la rhétorique polémique (*Discours des Misères de ce temps*) ; enfin un extrait de la *Franciade* qui rend compte de la tentative de Ronsard dans le registre épique.

Lagarde et Michard proposent tout d'abord de lire les odes et élégies comme le genre où Ronsard fait ses premières armes dans le champ de l'imitation des anciens, et ce sans grand succès :

Dans ses odes pindariques, il s'est laissé entraîner à une imitation trop directe, trop puérilement formelle : il applique des recettes mécaniques, accumulant invocations, apostrophes, interrogations, souvenirs mythologiques [...]. (p. 122)

Trop scolaire et désincarnée (« puérilement formelle », « mécanique »), l'imitation à laquelle se livre Ronsard lorsqu'il reprend Pindare ne lui permet pas encore de trouver sa voix. Les odes d'inspiration pindarique sont ainsi qualifiées dans l'anthologie de « grandiloquentes, trop souvent obscures et pédantesques » (p. 120). C'est la confrontation aux poèmes d'Horace qui, selon Lagarde et Michard, va permettre que s'exprime le génie personnel de Ronsard :

Imitateur d'Horace avant son séjour à Coqueret, Ronsard lui resta fidèle même au temps des odes pindariques [...]. Perfection formelle, variété de l'inspiration et des rythmes, voilà les qualités que Ronsard pouvait admirer chez le lyrique latin. Epicurien comme lui, il goûtait à sa manière la nature, le bon vin, les douceurs de l'amour et de l'amitié. [...] Même lorsqu'il imite assez fidèlement, Ronsard sait repenser son modèle, le confronter avec ses impressions et le refondre selon son propre génie. (p. 124)

De même que pour Du Bellay, le discours du *Lagarde et Michard* insiste ici sur l'originalité du poète face aux modèles, et sur la manière dont son travail se démarque de ses prédécesseurs. Si l'enseignement des poètes antiques constitue le fondement de la poésie ronsardienne, il s'agit d'un enseignement que l'auteur dépasse pour atteindre une forme poétique inédite, intégralement sienne :

Le poète latin lui a appris à mieux sentir la nature et surtout à exprimer ses sentiments : nous citons d'ailleurs des odes rustiques où Ronsard apparaît entièrement personnel. (p. 124)

⁴⁶ Cette sélection importante révèle un fort effet de sur-représentation dans l'anthologie de ces poèmes qui occupent en réalité une place bien moins importante dans l'œuvre de Ronsard.

La présentation souligne en outre un autre aspect essentiel de la valorisation de l'œuvre qui tient à l'adéquation entre le genre choisi, les thèmes illustrés et le tempérament⁴⁷ même du poète. Gommant les artifices de l'imitation scolaire, le « tempérament » de Ronsard définit, selon Lagarde et Michard, la valeur de sa poésie et la forme particulière de son génie :

Ce retour à la simplicité [avec les *Hymnes*] marquait la victoire de son tempérament sur les exercices d'école ; il lui valut la faveur grandissante de la cour. Mais son génie était d'une extrême variété, et sans cesse à l'affût d'inspirations nouvelles ; en même temps qu'il faisait ces concessions au goût de la cour, il cédait à une inspiration vers le sublime qui, elle aussi, lui était naturelle. (p. 120)

« Épicurien » comme Horace, Ronsard peut rendre compte à travers ses poèmes d'impressions personnelles face à la « nature, le bon vin, les douceurs de l'amour et de l'amitié » (p. 124), tout comme il est capable, par une « inspiration [...] naturelle », de hausser sa poésie jusqu'au sublime. À travers la mention de cette adéquation entre la forme et le tempérament affleure à nouveau le critère de la sincérité, gage de l'authenticité et de l'originalité de l'œuvre, qui est explicitement repris dans le discours lors de la présentation de l'ode « À la fontaine Bellerie » (*Odes*, II, 9) :

Nous sommes loin d'une pâle imitation d'Horace [...]. Derrière la fiction mythologique par laquelle cet humaniste exprime tout naturellement la vie de la nature, nous devinons les impressions fraîches et sincères d'un artiste passionnément attaché à sa terre natale. (p. 125)

La même perspective et quasiment le même discours sont repris dans la présentation qui est faite du sonnet « Je vous envoie un bouquet ... » (présenté dans la partie consacrée aux *Amours* même si la pièce fut retranchée en 1578 des œuvres complètes), où la mention des thèmes épicuriens sont directement ramenés au tempérament du poète, et viennent en réalité souligner la sincérité de l'expression poétique :

Le thème épicurien est un lieu commun des anciens et de la Renaissance, mais il répond au tempérament profond de Ronsard. Dans les *Amours* revient sans cesse cet appel au plaisir qui s'exprime ici avec une élégante simplicité. [...] Dans les tercets, une émotion discrète et sincère éveille, en quelques notes mélancoliques, un des sentiments les plus poignants de l'âme humaine. (p. 142)

Le critère de sincérité, innervant les notices consacrées aux pièces d'inspiration « naturelle », apparaît ainsi également dans les discours de présentation des poèmes amoureux, notamment dans les pages consacrées aux pièces extraites des *Amours de Marie* dont Lagarde et Michard soulignent qu'il s'agit du recueil où Ronsard s'éloigne du pétrarquisme qui marquait les

⁴⁷ La notion de tempérament, mobilisée par Lagarde et Michard, renvoie aux conceptions traditionnelles de l'histoire littéraire, notamment les théories de Taine, mais aussi à l'organisation que propose Lanson lorsqu'il étudie Ronsard et Du Bellay dans un chapitre intitulé « Les tempéraments » (*cf chapitre II*).

Amours de Cassandre, et que son art évolue vers un « lyrisme plus familier » (p. 140). Bien que dans le premier recueil des *Amours* se lise parfois selon les auteurs de l'anthologie derrière le « prétexte d'un amour en l'air, [...] l'écho d'émotions plus sincères » (p. 136), c'est dans le recueil consacré à Marie que se déploie selon eux une nouvelle manière ronsardienne, entièrement marquée par la simplicité et la sincérité :

Voulant être plus directement accessible au public, Ronsard se corrigea dans le sens de la clarté et de la simplicité [...]. À ce style naturel répondait des sentiments plus sincères. (p. 140)

On pourrait noter, çà et là dans ce sonnet (« L'an se rajeunissait ... »), quelques traits de galanterie précieuse ; mais on sent surtout, dans la confiance, la simplicité et la gravité d'une émotion sincère. (p. 143)

Ainsi, dans les sonnets sur la mort de Marie, si Ronsard se souvient encore parfois « des sonnets de Pétrarque sur la mort de Laure et n'évite pas toujours la préciosité » (p. 141), l'expression de ses sentiments apparaît si personnelle, si démarquée des modèles antiques et italiens, que Lagarde et Michard affirment qu'il est dans ces pièces « vraiment lui-même, toute grâce et toute simplicité » (p. 141). A l'affectation du pétrarquisme reprochée aux *Amours de Cassandre*, « ce roman d'imagination qu'il mêle à ces exercices littéraires » (p. 136), à quelques odes qualifiées de « pompeuses imitations de Pindare » (p. 128), Lagarde et Michard opposent et substituent la « simplicité » de pièces marquées par un lyrisme où s'exprime un sentiment personnel, à l'image du célèbre sonnet « Comme on voit sur la branche au mois de mai ... » :

Le charme de ce poème tient à l'extrême simplicité du sentiment qui s'exprime, sans déclamation, dans l'harmonie de sons graves et voilés. (p. 141)

Loin de la figure du poète affecté, Ronsard est présenté comme un poète de l'expression intime, sincère, simple, ce qui souligne le déploiement dans le discours d'une perspective biaisée par les critères romantiques. Cette représentation est si fortement construite que, dans les paratextes des pièces à dimension polémique, l'art de Ronsard est présenté comme une autre forme d'un lyrisme sincère. Ainsi Lagarde et Michard affirment que dans les *Discours des Misères de ce temps* « son éloquence se nuance parfois d'un lyrisme personnel plein de fraîcheur » (p. 153). À propos de *L'Institution pour l'adolescence du Roi*, Lagarde et Michard mettent ainsi en exergue la « simplicité noble » du ton, le refus de la « grandiloquence » et le caractère « direct et intime » de l'ensemble (p. 154).

L'insistance sur la sincérité du poète et la simplicité de son expression mène en outre Lagarde et Michard à rapporter la figure de Ronsard à celle d'un romantique, reprenant presque termes à termes les analyses proposées lors de la présentation de l'œuvre bellaienne :

Les spectacles charmants du Vendômois natal versent parfois dans l'âme du poète une mélancolie qui ne doit rien aux modèles antiques. Deux siècles et demi avant Lamartine, il éprouve devant la nature immuable la tristesse de l'homme qui passe et des ans qui s'écoulent. (p. 131)

Sous la forme d'un mythe aimable, Ronsard nous dit dans son *Hymne de l'automne* sa vocation et expose sa conception du destin et de la mission du poète. Le passage vaut à la fois par les idées et les sentiments, romantiques avant l'heure, et par un art séduisant et varié. (p. 151)

Est-il rien de plus émouvant que ce chant du cygne dans ses *Derniers Vers* (« Je n'ai plus que les os ... ») ? Ronsard analyse ses souffrances avec un réalisme digne de Villon, une simplicité douloureuse qui l'apparente aux lyriques du XIX^e siècle. (p. 164)

Le sonnet qui va suivre (« Ah ! Longues nuits d'hiver ... », *Derniers Vers*) est à retenir pour son réalisme et pour l'appel, très romantique, à la mort. (p. 165)

Malgré les correspondances établies entre les deux poètes de la Pléiade, Ronsard est cependant moins directement rapprochée de la figure d'un poète romantique que Du Bellay dans le discours du *Lagarde et Michard*. Il s'agit moins pour les auteurs de l'anthologie de faire de Ronsard un poète romantique avant l'heure que de mettre en lumière l'héritage de la Renaissance réclamé par les poètes romantiques eux-mêmes, en rappelant que ceux-ci ont en large partie déterminé les modalités de réception de l'œuvre ronsardienne pour l'époque moderne :

Il faut attendre les Romantiques, ennemis de l'imitation, mais séduits par son lyrisme personnel, pour que soit reconnu le génie de Ronsard, la variété de son inspiration et la perfection de son art. Sainte-Beuve lui rendit justice dans son *Tableau de la poésie française du XVI^e siècle* suivi des *Œuvres choisies de Ronsard*. Les Parnassiens ont aimé en lui l'imitateur des anciens, le poète épris de beauté plastique : et il semble que, désormais, cette œuvre aux mille tons soit de celles où chaque génération peut découvrir des raisons d'admirer et de se retrouver [...]. (p. 121)

À travers cette mise en lumière des phénomènes de relecture et réactualisation de l'œuvre ronsardienne, Lagarde et Michard soulignent à nouveau la dimension atemporelle de la poésie de la Pléiade, et affirment dans le même temps la place de la période romantique comme étalon de valeur littéraire dans le domaine poétique. Par ailleurs, et comme pour les autres auteurs de la période, la notice consacrée à Ronsard conserve des traces de la perspective téléologique propre à l'histoire littéraire, notamment lorsqu'il est question des *Hymnes* dans lesquels selon Lagarde et Michard :

[...] Ronsard a trouvé le véritable rythme de l'inspiration sérieuse et ample ; il a consacré la valeur héroïque de l'alexandrin et forgé la période poétique française.
(p. 146)

Arpenteur des mètres poétiques, Ronsard fait de l'alexandrin le vers noble de la poésie française, et découvre dans le même temps avec ses *Hymnes* « le genre de la méditation morale, grave et éloquente, qui restera un aspect important du génie poétique français ». Aux origines des mètres et des thèmes qui détermineront par la suite le cours de la poésie nationale, l'œuvre ronsardienne apparaît également dans le discours du Lagarde et Michard comme fondatrice d'une histoire des formes poétiques, comme le révèle la présentation des *Amours de Cassandre* :

La forme des cent-quatre-vingt-trois sonnets révèle un art scrupuleux : certains sont des merveilles d'harmonie délicate, de composition et de mouvement. [...] Ronsard a contribué à fixer les lois du sonnet régulier. (p. 136)

Si Lagarde et Michard rappellent que Ronsard fut frappé d'anathème par Malherbe et Boileau, ce jugement des auteurs classiques est présenté comme une « surprenante éclipse de deux siècles » (p. 121), et les anthologistes affirment que le poète des *Amours* est à proprement parler le « père du classicisme » (p. 121)⁴⁸. La filiation entre la poésie ronsardienne et le grand siècle se lit par ailleurs dans le *Lagarde et Michard* au travers la mention des analogies entre le poète vendômois et les classiques maximaux de la période suivante : dans la présentation des *Discours des Misères de ce temps*, les auteurs soulignent ainsi que « ses images sont souvent inoubliables, il excelle à frapper des maximes dignes de Corneille » (p. 153), tandis que dans son *Hymne à la mort* se dévoile « la beauté grave de la poésie mystique, qui annonce Corneille » (p. 147). Au-delà du siècle classique et de la référence aux romantiques, Ronsard est également présenté comme l'ancêtre de toute une poésie lyrique et personnelle, notamment dans ses *Hymnes* qui « annoncent Chénier et les Parnassiens » (p. 146). Retraçant son parcours poétique, Lagarde et Michard rappellent en outre qu'entre 1550 et 1558 Ronsard « a conquis le premier rang » (p. 120) et « est unanimement reconnu “Prince des poètes” » (p. 121) ; sa gloire dépasse même son existence terrestre, puisqu'après sa mort des funérailles grandioses eurent lieu à Paris, et que « jamais la mémoire d'un poète français n'avait été aussi solennellement honorée » (p. 121). Poète d'un lyrisme personnel qui annonce le romantisme mais garde sa couleur propre, Ronsard apparaît

⁴⁸ « Ce père du classicisme sera victime de Malherbe et de sa tendance étroite à épurer la langue : Boileau ne verra que le « faste pédantesque » de ses « grands mots », que sa « Muse en français parlant grec et latin » ; le grand Arnauld parle des « pitoyables poésies de Ronsard » ». (p. 121)

bien dans le *Lagarde et Michard* comme un auteur classique maximal, célébré pour son génie inouï et pour sa place fondatrice dans l'histoire de la poésie française.

6. Montaigne, l'honnête homme philosophe

Dernier écrivain de la période à être présenté dans l'anthologie, et dernier à bénéficier d'un chapitre à son nom, Montaigne occupe avec Ronsard une place centrale dans le *Lagarde et Michard* par le nombre d'extraits donnés à lire. Au total, trente textes tirés des *Essais*, d'une longueur moyenne de deux pages, forment le corpus montaignien au sein de l'anthologie. Ils se distribuent selon la répartition suivante (nous indiquons en plus de la référence des textes leurs découpages) :

Titre de l'essai	Limites de l'extrait sélectionné dans l'anthologie
« Au lecteur »	Intégralité du texte
II, 17 « De la présomption »	« Je suis d'une taille ... sollicitude »
III, 3 « De trois commerces »	« Chez moi je me détourne un peu plus souvent ... ne le pouvoir jamais être »
I, 28 « De l'amitié »	« Ce que nous appelons ordinairement ... n'être plus qu'à demi »
III, 9 « De la vanité »	« Cette farcissure est un peu hors de mon thème ... si je me savais éviter »
	« Le voyager me semble un exercice profitable ... girouettes de vue »
III, 10 « De ménager sa volonté »	« Messieurs de Bordeaux ... au prix du général »
I, 26 « De l'institution des enfants »	« C'est un bel et grand agencement ... à présent mettre en compte »
	« À un enfant de maison ... la liberté de rien faire de soi »
	« Aussi bien est-ce une opinion reçue ... et de la corde »
	« L'âme qui loge la philosophie ... à étonner les gens »
	« Je tords bien plus volontiers une bonne sentence ... je ne sais s'ils pensent de même »
II, 17 « De la présomption »	« Mes ouvrages ... comme le babil »
I, 14 « On est puni pour s'opiniâtrer à une place sans raison »	« Bien me dira-t-on ... des offenses et des maux »
II, 37 « De la ressemblance des enfants aux pères »	« Je suis aux prises avec la pire des maladies ... mais ôtez-en la durée »
I, 20 « De la force de l'imagination »	« Le but de notre carrière, c'est la mort ... aussi à ce terme »
	« Qu'importe-t-il, me direz-vous ... à l'oreille »
II, 6 « De l'exercitation »	« À mon retour ... c'est la mienne »
II, 12 « Apologie de Raimond Sebond »	« Qu'on loge un philosophe ... et se trompent à l'envi »
	« Si c'est de nous que nous tirons le règlement ... sa vanité et inconstance »
	« Et nous trouvons étrange ... desquelles ils se remuent ? »
	« Qu'est-il de plus vain que de vouloir deviner Dieu ... miraculeuse métamorphose »
I, 31 « Des Cannibales »	« Je trouve qu'il n'y a rien de barbare ... à leurs maisons »
I, 23 « De la coutume »	« Ces considérations ne détournent pourtant pas ... le courage du premier effort »
III, 10 « De ménager sa volonté »	« La plupart de nos vacations ... faillir au contraire »

	« Mon opinion est qu'il faut se prêter à autrui ... d'une image de libéralité »
III, 13 « De l'expérience »	« Nul juge n'a encore ... ma liberté d'aller et venir »
	« Quand je danse, je danse ... et laisser et reprendre »
	« J'ai un dictionnaire tout à part moi ... mais non pas plus doux que prudent et juste »
	« Le peuple se trompe ... et sans extravagance »

Tableau 15. Extraits de l'œuvre de Montaigne – Lagarde et Michard

L'étude de cette sélection fait apparaître un relatif équilibre dans la représentation des trois livres : le livre I apparaît comme le plus largement utilisé dans la construction du corpus montaignien, avec douze extraits tirés de six essais différents (chapitres 28, 26, 14, 20, 31, 23), suivi par le livre III dont sont extraits dix textes tirés de quatre essais distincts (chapitres 3, 9, 10, 13) ; enfin, le livre II est le moins représenté, avec huit extraits de quatre chapitres (chapitres 17, 37, 6, 12). Au regard de l'ampleur de chacun des trois livres, la plus grande importance quantitative du livre I fait sens, tandis qu'au niveau de la représentation de la pensée montaignienne, le choix d'accorder une large place aux essais du livre III peut être interprété comme une volonté de présenter les chapitres les plus « accomplis » de l'œuvre. Parmi les chapitres les plus sélectionnés, cinq extraits sont découpés au sein du chapitre 26 du livre I (« De l'institution des enfants »), quatre dans le chapitre 12 du livre II (« L'apologie de Raymond Sebond »), quatre également pour le chapitre conclusif de l'œuvre (III, 13 « De l'expérience »), trois pour le chapitre 10 du livre III (« De la volonté ») ; enfin, deux extraits sont respectivement sélectionnés dans les chapitres I, 20 (« De la force de l'imagination »), II, 17 (« De la présomption ») et III, 9 (« De la vanité »).

Par leur récurrence, les trois chapitres les plus souvent proposés à la lecture (I, 26 ; II, 12 ; III, 13) organisent de facto un parcours de lecture au sein des *Essais*, et déterminent les enjeux de l'œuvre de Montaigne mis en lumière dans l'anthologie. En sélectionnant cinq extraits différents de l'essai 26 du livre I, proposés à la suite (p. 206 à 214), Lagarde et Michard présentent la question pédagogique comme l'un des sujets principaux de l'œuvre, au point qu'elle occupe une section à part dans la présentation de l'auteur et de son œuvre avec une page entière de présentation de la question avant les cinq extraits (p. 206). Ce faisant, les auteurs de l'anthologie s'attachent à inscrire la pensée de Montaigne dans les préoccupations de son siècle, en affirmant dès les premières lignes que la réflexion pédagogique constitue « un aspect caractéristique de l'esprit de la Renaissance » et que les « questions pédagogiques ont passionné le XVI^e siècle » (p. 206). Ce choix de textes et de discours éclaire ici l'un des mécanismes de construction de l'anthologie, car il permet de tracer un lien entre Montaigne et l'un de ses prédécesseurs dans le siècle, l'humaniste Rabelais, chez qui le programme éducatif

occupait également une place centrale, largement mise en valeur dans le discours de présentation. En plaçant « De l'institution des enfants » en haut du palmarès des extraits sélectionnés pour représenter les *Essais*, Lagarde et Michard assurent la continuité du discours général sur la période en proposant une perspective diachronique sur les questions qui animent le siècle. Ils construisent par ailleurs la figure de Montaigne comme dernier des humanistes, à travers un discours qui pointe les divergences entre les conceptions rabelaisiennes et montaigniennes de l'éducation, révélant par là même le processus historique qui mène de l'un à l'autre des auteurs :

L'essai 26 du livre I est dédié à Diane de Foix, qui allait être mère. [...] la plupart de ses idées sont universellement valables. Après la soif de connaissance qui caractérise Rabelais, une décantation se produit [...]. Au lieu d'encombrer la mémoire de l'élève, il faut former son esprit, lui apprendre à penser. (p. 208)

Bien que Montaigne ne condamne en aucune manière la pédagogie d'un Ponocrates, le discours de présentation de l'anthologie dessine implicitement un contraste entre la vision rabelaisienne d'une éducation totale, d'un « abîme de science », et la conception montaignienne tournée vers un apprentissage plus pratique, permettant de vivre avec sagesse :

Le précepteur, qui serait plutôt un sage qu'un savant, doit avant tout former le jugement de son élève : il ne s'agit pas tant de lui enseigner beaucoup de choses que de lui apprendre à réfléchir et à développer son intelligence et sa personnalité. (p. 212)

De l'idéal humaniste, érudit et évangéliste de Rabelais ne demeurerait ainsi chez Montaigne, dans le discours du *Lagarde et Michard*, que le minimum nécessaire à la formation d'un individu doué d'une intelligence critique, outil indispensable pour construire sa personnalité.

Les principes éducatifs proposés par Rabelais et Montaigne se rejoignent cependant dans l'importance accordée à la formation du corps, dont Lagarde et Michard soulignent qu'elle permettra « à l'enfant [de devenir] un homme complet, capable d'affronter la vie » (p. 212). Faire une large place aux idées de Montaigne sur l'éducation, présentées comme « très modernes » (p. 212), sert par ailleurs aux anthologistes à préparer la suite du discours de présentation en faisant apparaître une continuité entre les réflexions pédagogiques de l'auteur et sa philosophie générale. En effet, lorsqu'ils en viennent aux rapports qu'entretient Montaigne avec la philosophie (section « Montaigne et la philosophie » p. 218), Lagarde et Michard construisent une image de l'auteur qui reprend en tout point le programme éducatif décrit quelques pages auparavant :

En partie par réaction contre cette indiscipline intellectuelle qu'il sent en lui, il est tenté par la rigueur du stoïcisme (1572-73) : puis il connaît une phase sceptique

(vers 1576) avant d'arriver à être vraiment lui-même, tout à la fois stoïcien, épicurien, sceptique, dilettante, avant d'être tout simplement un sage. (p. 218)

Ayant appliqué à sa propre formation les principes développés dans I,26, Montaigne apparaît dans le discours du *Lagarde et Michard* comme le modèle du sage qui, au terme d'une éducation bien menée, est parvenu à « développer son intelligence et sa personnalité » (p. 212). L'image qui se dessine à travers le discours de l'anthologie est alors celle d'un homme à l'existence équilibrée et d'un auteur qui trouve la voie de la sagesse dans l'articulation entre l'expérience du monde, la pratique de la philosophie et l'application de son intelligence à ces deux sphères complémentaires de la vie humaine :

Formé par la vie, par une réflexion constante, par l'expérience du stoïcisme et du scepticisme, Montaigne aboutit peu à peu au plein épanouissement de cette sagesse à laquelle la nature l'appelait [...]. (p. 234)

Le lien tissé au fil du discours de l'anthologie entre les conceptions pédagogiques de Montaigne et sa propre pratique philosophique organise ainsi à la fois un portrait cohérent de l'auteur et une image claire de l'œuvre, qui se dessine par ailleurs grâce à la sélection de textes tirés du chapitre 13 du livre III. Avec quatre extraits présentés dans l'anthologie (contre cinq pour I,26), le chapitre final de l'œuvre montaignienne apparaît lui aussi au centre des représentations de l'œuvre dans le *Lagarde et Michard*. Proposés à la lecture dans la section consacrée à la « sagesse de Montaigne » (p. 234-244), ces textes constituent les derniers extraits du corpus montaignien de l'anthologie et acquièrent ainsi doublement une valeur conclusive, à la fois de l'œuvre elle-même et du discours portée sur elle. Ces quatre extraits figurent en quelque sorte le dernier mot de l'œuvre dans l'anthologie, et par extension le dernier mot du siècle tout entier puisque ce tome consacré au XVI^e siècle se clôt sur un texte tiré de III,13 (« « Le peuple se trompe ... et sans extravagance »). Les textes tirés du chapitre final des *Essais* servent en effet à illustrer dans le discours le parcours d'une vie « parfaitement équilibrée » (p. 234) qui remplit les promesses du programme de formation présenté au chapitre I,26 et qui fait de Montaigne « déjà un honnête homme selon l'idéal du XVII^e siècle, aimable, cultivé, ouvert à tout, mais qui ne se pique de rien » (p. 234).

Ce modèle de l'honnête homme qu'incarnerait Montaigne, en avance sur le siècle classique, est l'un des éléments doxiques du discours scolaire sur l'auteur que les manuels du début du XX^e siècle déployaient déjà à l'envi. Dans le *Lagarde et Michard*, la reprise de ce lieu commun sert également à organiser une continuité au sein de l'œuvre, et la sélection de quatre extraits de III,13, placés comme conclusion du discours sur l'œuvre, fonctionne dès lors comme miroir des cinq extraits de I,26 proposés en ouverture du chapitre sur Montaigne. Ces deux essais encadrent ainsi la représentation de l'œuvre en proposant un programme de lecture des *Essais* dans l'anthologie : il s'agit pour Lagarde et Michard d'amener leurs

lecteurs à considérer le chemin grâce auquel la réflexion sur la formation d'un sujet peut se réaliser dans la mise en œuvre d'une philosophie pratique. La valeur conclusive des textes tirés de III, 13 se révèle ainsi redoublée dans le discours à travers la caractérisation de la philosophie à laquelle aboutit Montaigne au terme de son existence et de son œuvre :

Pour mesurer la valeur de cet art de vivre, songeons d'abord à la vie de Montaigne. Ce n'est pas la vie d'un héros ou d'un saint, mais l'exemple rare d'une existence d'homme parfaitement équilibrée et singulièrement remplie [...].
(p. 234)

Ce que Lagarde et Michard retiennent de la « sagesse » de Montaigne s'avère moins une série de préceptes qu'une manière d'appréhender l'existence qui suit « la voie de la modération » (p. 234) et offre aux lecteurs « moins une morale [...] qu'un art de vivre » (p. 234). Cette sagesse de la voie moyenne est ainsi caractérisée par Lagarde et Michard comme un « idéal [du] vivre à propos » (p. 241) et l'enseignement général des *Essais* est condensé dans une formule qui éclaire les enjeux du discours de présentation : « C'est une leçon de modestie que nous donne Montaigne » (p. 240). Montaigne est alors peint sous les traits d'un homme sage, « expert en l'art de goûter la vie » (p. 242), capable de se tailler une sagesse adaptée à ses propres dimensions, sans s'humilier ni s'élever indûment :

Voici le dernier mot de la sagesse de Montaigne, sagesse à la taille de l'homme, modeste et en même temps pleine de grandeur : sachons accepter notre nature avec ses limites, mais pour la réaliser pleinement [...]. (p. 244)

Dans cette perspective, la pensée de Montaigne et sa « sagesse » apparaissent comme des modèles bien plus accessibles pour les lecteurs modernes que l'idéal humaniste érudit de Rabelais, puisqu'il s'agit de vivre « à propos » selon le modèle de l'honnête homme⁴⁹. Cette représentation fait par ailleurs directement écho au discours hérité de Lanson et ses contemporains, pour qui la philosophie de Montaigne ne pouvait être réduite à un système mais devait être comprise comme une morale de vie. Lagarde et Michard reprennent cet élément du discours scolaire sur Montaigne en rappelant que « la pensée de Montaigne est trop nuancée pour s'accommoder d'un système philosophique rigide ou pour un bâtir un de sa façon » (p. 218), ce qui permet d'expliquer le passage par l'épicurisme, le stoïcisme puis le scepticisme. En proposant dans l'anthologie quatre extraits de l'« Apologie de Raymond Sebond », les auteurs soulignent les positions sceptiques de Montaigne afin de mieux mettre en lumière le caractère sans cesse changeant de ses positions et le refus d'aboutir à des conclusions, à un système :

⁴⁹ Dans la perspective de l'enseignement de la littérature héritée des conceptions de la III^e République, le modèle montaignien apparaît comme un modèle particulièrement applicable car il renvoie aux enjeux d'une éducation bourgeoise, celle qu'A. Prost définit comme la formation des « cadres de la nation » par l'École de la République (cité par Alain BOISSINOT et Michel MOUGENOT, « L'histoire littéraire n'est plus ce qu'elle était », *Le français aujourd'hui – Histoire littéraire 1*, n°72 – décembre 1985, p. 11).

Montaigne procède dans *l'Apologie de Raymond Sebond* (le plus long chapitre des *Essais*) à un exposé de la doctrine sceptique. Sa démarche consiste à humilier l'homme et sa raison orgueilleuse. Pascal lui empruntera beaucoup lorsqu'il reprendra, dans une intention bien différente, la même inexorable démonstration. [...] Aux philosophies dogmatiques dont les affirmations péremptoires se contredisent, Montaigne oppose le doute. (p. 233)

Contrairement aux manuelistes du début du siècle qui renvoyaient le scepticisme de Montaigne à une forme d'éthos potentiellement artificiel⁵⁰, Lagarde et Michard présentent le doute montaignien comme le signe de l'extrême sincérité de l'œuvre et du projet :

Le doute correspond à son extrême lucidité, à un certain goût pour le paradoxe, à sa curiosité inlassable. (p. 233)

Ainsi présenté, le doute constitue le principe matriciel de l'œuvre, et rend compte de l'adéquation entre le projet littéraire et le projet personnel, de l'articulation entre écriture, recherche de soi et quête de la sagesse. Ce faisant, le discours de l'anthologie peut faire une place au caractère parfois incohérent de l'œuvre, en ne le réduisant pas à des errements ou des erreurs de constructions, mais en y voyant au contraire le signe du caractère inédit de l'œuvre montaignienne :

Les *Essais* nous peignent un être dans toute sa complexité : aussi sommes-nous frappés par divers contrastes. [...] Ces contradictions que tout homme porte en lui, l'originalité de Montaigne est justement d'en avoir pris conscience. (p. 194)

Plus encore, les « contrastes » et les « contradictions », loin de poser problème, constituent en somme de ce qui définit l'authenticité et la sincérité de l'œuvre de Montaigne :

Ce qui reste surtout unique, c'est cette manière de parler de soi sans la moindre gêne, sans sévérité excessive comme sans forfanterie. La sincérité de Montaigne est faite d'une modestie subtile [...]. Son livre ne ressemble nullement aux *Confessions* de Rousseau, aux épanchements des romantiques : Montaigne s'analyse avec une parfaite lucidité, sans indulgence comme sans sévérité excessive. (p. 195)

Lagarde et Michard analysent également le projet montaignien comme le lieu de la réalisation d'« un idéal de dignité humaine » (p. 194) dont le but n'est rien d'autre que la « conquête de la sagesse » (p. 195). Modeste, lucide, digne, sage, Montaigne s'apparente dès lors dans le discours à un véritable modèle à suivre, et la figure de l'auteur construite dans l'espace discursif du canon rencontre les finalités de l'enseignement de la littérature : les *Essais* sont ainsi tout à la fois inscrits dans l'impératif éthique de la transmission de la littérature nationale et insérés dans la liste des œuvres dignes d'être considérées comme des modèles. Ce faisant,

⁵⁰ Ainsi Des Granges ou Pellissier s'interrogeaient sur la réalité du scepticisme de Montaigne en rapportant sa pensée à celle d'un conservateur plus que d'un sceptique.

Montaigne rejoint également le cercle des auteurs dispensant une morale à suivre et endosse en quelque sorte à travers le discours de présentation les habits du moraliste (bien que Lagarde et Michard affirment par ailleurs que la sagesse de Montaigne n'est pas une morale).

L'ensemble des éléments de discours employés par Lagarde et Michard pour présenter la « sagesse » de Montaigne concourt en outre à représenter l'œuvre montaignienne comme le lieu d'un aboutissement à l'échelle du siècle. Ainsi, reprenant les analyses proposées par Lanson et utilisées à sa suite dans les manuels du début du XX^e siècle, Lagarde et Michard font de Montaigne l'auteur de la synthèse des aspirations du siècle et de l'annonce des courants du siècle classique :

Montaigne aboutit peu à peu au plein épanouissement de cette sagesse à laquelle la nature l'appelait, et qui aura une profonde influence sur la pensée moderne. [...] Sagesse antique, sagesse toute simple, sagesse humaniste, bien digne de couronner le XVI^e siècle. (p. 234)

Voici le dernier mot de la sagesse de Montaigne, sagesse à la taille de l'homme, modeste et en même temps pleine de grandeur : [...] sagesse antique aussi, et déjà classique : « La parfaite raison fuit toute extrémité » dira Molière et Pascal « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête ». (p. 244)

Héritier des sages antiques, précurseur des moralistes classiques mais aussi des philosophes modernes, ultime voix du siècle, Montaigne remplit à la perfection dans le discours du *Lagarde et Michard* le rôle du *classique*, cet auteur dont le statut tient autant à la sincérité et à l'originalité du propos qu'à la dimension profondément atemporelle de son œuvre et de ses idées. C'est d'ailleurs l'idée contenue en germes dans la formule qui consacre Montaigne comme l'idéal de « l'honnête homme du XVII^e siècle », puisque Lagarde et Michard ajoutent en conclusion de ce portrait que c'est la raison pour laquelle l'auteur « a séduit, à toutes les époques, tant d'esprits divers, charmés de son commerce » (p. 234) : voilà résumée et affirmée en quelques mots la classicité de l'œuvre et de son auteur.

L'écrivain se révèle également classique sous un autre jour car, selon la perspective traditionnelle de l'histoire littéraire, Lagarde et Michard insistent sur le rôle clé de Montaigne dans le déploiement ultérieur des formes du classicisme. Ainsi, présentant le style montaignien, les anthologistes affirment que l'écrivain, loin de se livrer sans contrôle aux errements de sa prose, a une conscience très nette de l'art littéraire et guide sa plume avec autant de fermeté que les anciens avant lui et les classiques à sa suite :

Ce texte (II, 17) révèle chez Montaigne un précurseur du classicisme : admiration et imitation des anciens, idéal d'art très élevé et très conscient, extrême rigueur

envers soi-même autant de traits qui caractérisent nos grands écrivains du XVII^e siècle. « Soyez à vous-même un sévère critique » (Boileau) : n'est-ce pas ce que fait ici Montaigne ? (p. 214)

La sévérité de Montaigne envers sa prose, lisible dans maints *Essais*, amène ainsi les auteurs de l'anthologie à dresser un parallèle entre ses conceptions pédagogiques et sa pratique littéraire :

[...] l'instruction doit favoriser l'épanouissement de la personnalité : celle-ci à son tour se traduira dans le style. Enfin telle page, d'intention pédagogique, définit à merveille le profit qu'il tire lui-même de ses lectures. A maints égards, Montaigne annonce la doctrine classique. Le style doit servir la pensée et non la régenter. Le but à atteindre est très élevé ; il faut donc être exigeant envers soi-même. Les anciens montrent le chemin, mais on ne saurait prétendre les égaler. (p. 213)

L'image de l'auteur construite par le discours s'avère alors particulièrement cohérente, le programme de formation définissant tout à la fois la doctrine de vie et la pratique de l'écriture, lesquelles s'abreuvent à la source antique tout en préparant les réalisations du siècle suivant. Classique par son atemporalité et l'universalité de son projet, Montaigne semble même dans le *Lagarde et Michard* dépasser par avance les auteurs classiques qui lui succéderont en raison de l'adéquation substantielle de l'écrivain et de son projet. Signe d'une sincérité authentique, le style montaignien est présenté par Lagarde et Michard comme révélateur d'un art littéraire qui dépasse les productions classiques par la réalisation d'une *mimesis* où l'expression d'un sujet original devient gage de perfection :

Mais, tandis que Boileau confondra raison et nature, Montaigne donne le pas à la nature sur la raison. En écrivant, il est fidèle à son tempérament. Le naturel consiste pour lui en un laisser-aller apparent : pas de composition rigoureuse ; une anecdote en amène une autre, une digression vient se greffer sur un raisonnement. Nul n'est moins compassé, moins pédant. [...] Il n'est peut-être pas d'écrivain chez qui il soit si difficile de distinguer l'art conscient du don naturel. (p. 213)

Alors même que rien ne peut sembler plus éloigné de l'esthétique classique que le style de Montaigne, Lagarde et Michard ouvrent une brèche dans les discours doxiques antérieurs en affirmant que l'entière liberté, l'« allure primesautière » (p. 216) des *Essais* constituent précisément la preuve absolue du classicisme de Montaigne. Inscrivant leur discours dans la filiation des analyses lansonniennes, les deux auteurs reprennent ici directement le critère de la *mimesis* cher à Lanson pour affirmer avec lui (*cf chapitre II*), mais à l'inverse de ses contemporains qui passaient cette dimension sous silence, que les *Essais* représentent le « couronnement » du XVI^e siècle et l'ouverture du XVII^e siècle, non seulement par les thèmes mais aussi et surtout par le style. Ce faisant, l'œuvre montaignienne s'avère pleinement

inscrite dans le cercle des textes modèles, puisqu'elle offre aux lecteurs l'image d'un style naturel et sincère qui n'est pas imitable mais dont l'esprit doit servir de modèle.

Tout comme chez Lanson et ses contemporains, Montaigne apparaît ultimement à travers le discours de l'anthologie comme l'auteur le plus complet, voire le plus parfait, de la période : en ce sens, plus encore que celle de Ronsard, sa figure domine les représentations de la période et occupe la place de classique maximal du siècle dans le *Lagarde et Michard*.

Conclusion

De l'*Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson à la collection des *Lagarde et Michard*, en passant par l'anthologie de Charles-Marc Des Granges, l'étude d'ouvrages scolaires sur près d'un siècle (de 1880 à 1968) rend compte des permanences et des évolutions des discours doxiques concernant la littérature du XVI^e siècle. Le parcours effectué à travers ces anthologies permet de saisir tout à la fois les évolutions structurelles de l'histoire littéraire et les mutations qui affectent les discours de présentation des œuvres et des auteurs du XVI^e siècle, tout comme les transformations de la forme même du corpus canonique de la période dessinée par les ouvrages scolaires. De Marot à Montaigne, le canon de la littérature de la Renaissance élaboré par les anthologies étudiées s'avère le plus souvent représentatif de la diversité des courants et des genres qui caractérisent la période et propose une vision assez juste de la production littéraire de l'époque.

Plusieurs mécanismes sont repérables au terme de ce trajet, le plus essentiel résidant dans l'élaboration puis la pérennisation, dès le début du XX^e siècle, d'un véritable canon scolaire de la littérature du XVI^e siècle, repris par l'ensemble des manuels contemporains de l'entre-deux guerres, et encore présent en large partie dans l'anthologie phare de Lagarde et Michard. L'ensemble des relevés quantitatifs, présentés dans ce chapitre au moyen de tableaux, figure la forme et l'espace du corpus canonique scolaire de la littérature de la Renaissance et met également en lumière différents mécanismes inhérents au processus de classicisation d'une période, dont le principal demeure la hiérarchisation entre les auteurs opérée par les manuelistes à l'intérieur du siècle. Comme l'indiquait Alain Viala lors de la définition du processus de classicisation, la légitimation des œuvres classiques au sein du corpus de la littérature nationale s'effectue à travers un principe de classement qui attribue à certains auteurs la place de « classiques maximaux » autour desquels gravitent une constellation d'autres écrivains, satellites plus ou moins proches du centre, et parfois relégués très loin en périphérie. C'est très exactement ce que Marie-Odile André analyse comme des

« effets différentiels de classicisation »⁵¹ qui contribuent à structurer fortement l'espace canonique, tout autant au niveau macro-structurel du corpus de la littérature nationale, qu'à un niveau micro-structurel pour un siècle littéraire. Ces effets différentiels repérables dans les choix d'auteurs et d'œuvres présentés dans les anthologies participent ainsi à créer une image particulière de la littérature du XVI^e siècle, organisée autour des cinq figures d'auteurs principales que sont Marot, Rabelais, Du Bellay, Ronsard et Montaigne. Bien que d'autres auteurs et d'autres œuvres soient sélectionnés pour représenter la littérature du siècle, ces cinq auteurs s'avèrent les plus fréquemment et abondamment cités par les manuels et organisent de facto les représentations de la période. Cette première hiérarchie à l'intérieur du siècle en recouvre en réalité une seconde, les cinq classiques maximaux n'acquérant pas tous le même degré de légitimité à travers les discours de présentation : l'étude des notices et des introductions aux textes sélectionnés, couplé au relevé quantitatif des extraits présentés, fait ainsi apparaître une prévalence de Montaigne et Ronsard par rapport aux trois autres auteurs.

Par ailleurs, l'importance des extraits sélectionnés dans le *Lagarde et Michard* laisse entendre que, dès le milieu du XX^e siècle, les processus qui configurent l'image de chaque auteur, et par extension du siècle, passent essentiellement par les mécanismes de sélection des morceaux choisis. Les figures d'auteur construites à travers les discours de présentation ont donc directement partie liée avec les choix de textes à présenter aux élèves, ce qui orientent nécessairement les représentations dans le sens des finalités dévolues par l'institution à l'enseignement de la littérature. C'est en ce sens que peuvent se comprendre les effets de reprise et répétition d'éléments doxiques dans les discours de présentation de chaque auteur, depuis Lanson jusqu'au *Lagarde et Michard*. Une fois modélisée une image d'auteur conforme aux impératifs de l'institution, le discours scolaire dans son ensemble n'a plus qu'à la reprendre, parfois en la faisant varier, mais le plus souvent en maintenant les traits saillants qui permettent de reconnaître le portrait de l'écrivain et la forme de son œuvre. Ces mécanismes de réitération discursives concourent en outre à dessiner une image de la période qui se veut cohérente et assimilable, en traçant des lignes de force et des scansionnements incarnés par les auteurs eux-mêmes, où Marot et Rabelais symbolisent le passage du Moyen-Âge à la Renaissance tandis que Montaigne apparaît comme la synthèse du siècle et l'ouverture au classicisme. L'effet de pérennisation des discours et donc des représentations s'avère ainsi particulièrement remarquable à travers l'étude de plus d'un demi-siècle de discours doxiques consacrés aux auteurs du XVI^e siècle, au point que le *Lagarde et Michard* apparaît en fin de course comme le lieu où se résument enfin ces grandes figures d'auteurs : Marot le badin, Rabelais l'humaniste, Du Bellay le romantique, Ronsard le génie, Montaigne l'honnête

⁵¹ Marie-Odile ANDRE, *Les mécanismes de classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*, Université de Metz, collection « Recherches textuelles » n°4, 1997, p. 8.

homme. Dans ce processus de réduction des aspérités d'une œuvre ou d'un auteur à des traits saillants se révèle un mécanisme métonymique, dont notre étude aura pour objet de déterminer s'il survit aux ébranlements du modèle de l'histoire littéraire (*cf partie II*).

L'étude des discours doxiques de présentation des auteurs du XVI^e siècle permet en outre de déterminer de quelle manière évoluent les critères d'évaluation de la valeur des œuvres dans les anthologies. Ainsi, si les manuelistes contemporains de Lanson s'inscrivent le plus souvent dans sa lignée en maintenant comme critère de valeur les notions de *naturel* ou de *mimesis*, l'analyse du discours du *Lagarde et Michard* révèle que ces critères sont remplacés par une triade nouvelle, composée des notions de *sincérité*, d'*originalité* et de *génie*⁵². Outre le fait que ce changement de paradigme interprétatif souligne le caractère profondément historique, et situé, des critères d'attribution de la valeur littéraire dans les manuels scolaires, ce passage s'accompagne d'une modification sensible de la vision générale de la littérature du XVI^e siècle décelable à travers les discours de présentation des auteurs : considérée par Lanson et une grande partie de ses contemporains comme une époque charnière, la littérature de la Renaissance s'avérait prise dans les manuels du début du XX^e siècle dans une perspective largement téléologique, où sa valeur était déterminée en fonction de son rapport avec le centre du canon incarné par la période classique. Cette vision majoritairement classico-centrée tendait alors à faire du siècle une sorte de « brouillon » du classicisme, et de ses auteurs des précurseurs encore un peu malhabiles malgré leurs qualités ; chez Lagarde et Michard, cette représentation semble avoir fait long feu, le XVI^e siècle étant moins envisagé comme brouillon que comme origine, et les écrivains de la période comme des novateurs géniaux⁵³.

L'étude diachronique des discours scolaires révèle donc des transformations au sein de la *doxa* déterminée par la tradition de l'histoire littéraire, visibles notamment dans les effets de reprise avec variation de divers éléments doxiques constituant les figures d'auteurs, et ce particulièrement pour Rabelais, Ronsard ou Montaigne dans le *Lagarde et Michard*. La prise en compte de ces variations permet dès lors d'affirmer que l'image du siècle et sa place au sein du canon général de la littérature française dépend essentiellement des différentes images d'auteurs construites dans et par les discours doxiques qui accompagnent les extraits sélectionnés : à l'échelle des représentations de la période, les effets différentiels de classicisation opèrent également à plein et permettent de considérer que l'image scolaire de la

⁵² A propos des manuels scolaires de son époque, Roland BARTHES indique d'ailleurs que l'analyse de la littérature semble avoir abandonné les cadres traditionnels de la rhétorique pour se tourner vers une grille « psychologique » de lecture, où la « sincérité » de l'auteur est conçue comme « valeur-clef pour juger des auteurs » et où tous les jugements scolaires « reposent sur la conception de la forme comme *expression* du sujet » (*Réflexions sur un manuel, op. cit.*, p. 70).

⁵³ Pour nuancer ce propos, nous rappellerons toutefois que dans le discours doxique du *Lagarde et Michard* se lit le maintien d'une téléologie classico-centrée, mais qui se double d'un autre discours de valorisation emprunté en large partie à la vision des romantiques et de Sainte-Beuve sur le XVI^e siècle.

littérature du XVI^e siècle, construite à partir d'un certain nombre d'invariants, demeure sujette à des retouches liées aux évolutions des critères de la *doxa* elle-même.

La première partie de notre étude consacrée aux représentations de la littérature du XVI^e siècle et à la constitution d'un corpus canonique pour la période dans les ouvrages d'histoire littéraire, de l'*Histoire de la littérature française* de Lanson au *Lagarde et Michard*, touche ici à sa fin. La deuxième partie de ce travail a pour objet d'étudier sous quelles formes se transmettent et se maintiennent ces représentations et ce corpus canoniques dans les manuels de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, afin de déterminer sous quels traits se présentent les auteurs de la Renaissance et la littérature de leur époque entre 1981 et 2011.