



Le classicisme

Par Nathalie Piégay-Gros*

Qu'est-ce qu'un classique ? Que désigne le classicisme dans le domaine des arts et des lettres ?

Ces questions, apparemment simples, invitent à s'interroger sur les valeurs que véhicule la littérature, sur l'évolution de l'histoire littéraire et sur la dynamique de la réception des œuvres.

SOMMAIRE

I. Une notion rétrospective

> p. 14

- 1/ Des bornes chronologiques incertaines
- 2/ Classicisme et anti-romantisme
- 3/ Comment une œuvre devient un classique...

II. Un modèle esthétique

> p. 17

- 1/ L'imitation et la règle
- 2/ La perfection et l'ordre

3/ La clarté et la simplicité

4/ L'impersonnalité

III. Un rapport complexe à l'histoire

> p. 21

1/ L'éternité classique

2/ La disponibilité classique

3/ Les relations avec le présent

I. Une notion rétrospective

Il y a la musique classique et celle qui ne l'est pas ; les CAPES et les agrégations de lettres classiques ou modernes ; un style classique dans l'ameublement et dans l'habillement ; et même ce qu'on appelle aujourd'hui le marketing des produits « classiques », ainsi dénommés après qu'une nouvelle version plus « tendance », du même produit est apparue. De très nombreuses maisons d'édition ont des collections qui font figurer le terme de « classique » dans leur titre, le plus souvent pour souligner que ces classiques sont étonnants ou modernes ! Paradoxe qui indique suffisamment que le classicisme est souvent suspecté d'être ennuyeux, démodé, peu attractif et qu'il faut le moderniser, voire le remettre au goût du jour. Alors qu'elle semble évidente, la notion de *classicisme* est difficile à appréhender car sa signification est

variable : *classique* peut s'opposer à *populaire*, à *moderne*, à *excentrique* ou à *original*. Elle est **problématique** : c'est une invention tardive, qui s'est d'abord imposée en réaction au romantisme.

1/ Des bornes chronologiques incertaines

Le classicisme est une invention du XIX^e siècle. Le terme apparaît par similitude avec « romantisme », dérivé de « romantique », et par opposition à ce courant qui fut, rappelons-le, d'abord très fortement polémique. Ce que nous appelons le *classicisme* est donc une **notion rétrospective** que le XIX^e siècle a imposé après coup pour caractériser des œuvres et des doctrines qui ne se pensaient ni ne se désignaient ainsi. Lorsque Pierre Larousse consacre une entrée dans son *Grand dictionnaire universel* en 1863 à « classicisme », il le définit en quelques mots : « *Préférence exclusive pour le style et le genre classique* » ; la citation

de Nodier qu'il donne l'oppose directement à romantisme. Il consacre quatre pages à l'article « classique ». Littré, la même année, définit le *classicisme*, qu'il présente encore comme un néologisme, en ces termes : « *système des partisans exclusifs des écrivains de l'Antiquité ou des écrivains classiques du XVII^e siècle* ».

On voit donc que la notion n'est pas encore fortement implantée et que ce qui est « classique » n'a pas encore parfaitement cerné les contours d'un courant esthétique, ou d'une période de l'histoire des arts et des lettres qui présenterait les caractéristiques de ce mouvement inventé rétrospectivement.

Certes, le terme de « classique » existe, lui, depuis longtemps. Il est important de rappeler ses significations. Le terme latin *classicus* signifie : qui appartient à la classe supérieure des citoyens. Par extension, l'adjectif va signifier « qui caractérise les meilleurs auteurs », puis, « les meilleurs auteurs que l'on enseigne dans les classes ». Les

meilleurs auteurs, et ceux que l'on enseigne dans les classes, ayant pendant longtemps été ceux de l'Antiquité, **classique signifie d'abord « qui fait référence à l'Antiquité »**. Par extension, il voudra dire « qui fait autorité », dont la valeur est reconnue par tous. Ainsi, Pierre Larousse dans l'article « Classique » que nous avons déjà cité écrit : « *le latin et le grec sont nos langues classiques* ». Les trois connotations du mot sont alors conjointes : *classique* parce qu'antique ; parce qu'au sommet de la hiérarchie des valeurs ; parce qu'enseigné dans les classes.

Ces rappels montrent que **les notions de classique et de classicisme associent toujours quatre aspects :**

- une dimension axiologique (« classique » implique un jugement de valeur) ;

- une dimension prescriptive : l'ouvrage classique est étudié à l'école, c'est un modèle qui fait autorité ;

- une dimension historique : le classicisme comme période des œuvres dites classiques ;

- enfin une dimension esthétique.

Le classicisme, pour toutes ces raisons, **ne coïncide pas avec une période donnée très précise**. Elle peut être comprise entre 1660 et 1685, le quart de siècle qui marque l'ascension de Louis XIV ; de manière plus extensive, on peut la faire coïncider avec le règne de Louis XIV, qui arrive au pouvoir en 1661 et meurt en 1715. On peut aussi la faire débuter en 1635, date de la fondation de l'Académie française par Richelieu. On a pu le définir de manière encore plus restrictive par la décennie qui voit le plus grand nombre de chefs-d'œuvre classiques publiés, entre 1660 et 1670. C'est pourtant plus tôt dans le siècle, entre 1630 et 1640, qu'a lieu la formation de ce qu'on a appelé la *doctrine classique*. Ce n'est toutefois pas en ces termes que cet idéal se formule alors : la notion la plus fréquemment employée à l'époque est celle d'*atticisme*. C'est un idéal rhétorique qui provient de l'Antiquité et qui prône la brièveté, la force des

moyens employés allant de pair avec leur économie. Pour Alain Viala, à l'inverse, la dimension toujours rétrospective du classicisme impose qu'on le place entre 1674 (date de la publication de *l'Art poétique* de Boileau) et 1750 environ : c'est l'intégration des modèles élaborés pendant le règne de Louis XIV qui fonde le classicisme plus que la doctrine qui se met en place à ce moment-là.

Ces bornes chronologiques varient en fonction de l'articulation plus ou moins serrée que l'on veut faire entre l'esthétique d'un courant et les déterminations politiques. En tout état de cause, **l'âge classique est celui qui coïncide avec la monarchie absolue de Louis XIV**, période de rationalisme, de grand rayonnement de la France sur les plans politique, diplomatique, culturel. À cet égard, le classicisme s'oppose au baroque, qui le précède, comme aux Lumières et au romantisme, qui le suivent. Et c'est seulement après que le classicisme a été inventé par le XIX^e siècle que « classique » prend l'acception « de l'époque de Louis XIV », voire « caractéristique du XVII^e siècle ». Cette collusion entre l'idée d'une esthétique qui touche à la perfection et un pouvoir à son sommet explique que Sartre définisse le classicisme par un critère essentiellement sociologique et politique. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, il écrit : « *il y a classicisme [...] lorsqu'une société a pris une forme relativement stable et qu'elle s'est pénétrée du mythe de sa pérennité, c'est-à-dire lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel, [...] lorsque la puissance de l'idéologie religieuse et politique est si forte et les interdits si rigoureux, qu'il ne s'agit en aucun cas de découvrir des terres nouvelles à la pensée, mais seulement de mettre en forme les lieux communs adoptés par l'élite*¹ ».

Le classicisme implique donc un mode de lecture particulier, fondé sur la reconnaissance, par le lecteur, de valeurs qu'il partage avec l'auteur et dont ils affirment la stabilité. À cet égard, c'est à la modernité et à toute forme d'avant-garde que le classicisme s'oppose.

2/ Classicisme et anti-romantisme

Notion rétrospective, le classicisme est aussi une notion qui se développe en réaction aux inventions et aux valeurs promues par le romantisme. Le romantisme, en effet, a rejeté l'autorité des classiques et la nécessaire imitation des modèles antiques. L'un des premiers à employer le terme de *classicisme* par analogie avec « romantisme », est Stendhal, qui en affirme la modernité dans *Racine et Shakespeare* :

« *le romantisme est l'art de présenter aux peuples des œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères*² ».

Le romantisme, qui se pense comme moderne parce qu'il refuse l'imitation des anciens et qu'il entend faire entrer dans la littérature le temps présent et la sensibilité actuelle, rejette les classiques dans un âge éloigné. Mais **c'est surtout l'anti-romantisme qui invente le classicisme**. L'anti-romantisme, en effet, récusé, **sur le plan esthétique**, la promotion de la liberté au détriment des règles et des conventions des genres et des formes, l'inflation des sentiments et du moi, la définition d'une nature qui ne soit pas un modèle de rationalité et un paradigme d'objectivité, les manipulations de la langue qui peut être utilisée dans toute son amplitude, sans réserves imposées par la convenance. **Sur le plan politique et idéologique**, l'anti-romantisme rejette une littérature démocratique qui place très haut le critère de l'originalité et qui considère que tout peut être sujet d'invention ; on critique le bariolage de la langue romantique, souvent assimilée à un galimatias, qui fait sa place au discours trivial, à l'idiosyncrasie de la parole. Alors que la parole classique est celle de la norme et promeut une langue commune qui est une langue noble, la parole romantique instaure un régime

populaire du langage. La langue des écrivains est démocratique, c'est celle de chacun. La langue des romantiques peut absorber toutes les langues. Elle est alors perçue comme une menace pour la pureté, l'élégance, la perfection de la langue française. En réaction à cette menace, l'invention du classicisme érige en modèle qui fait autorité la langue du XVII^e siècle, pure, parfaite, éternelle, directement « branchée » sur l'origine qu'est l'Antiquité.

Le propre du classicisme français est la coïncidence entre la perfection de la littérature et celle de l'âge classique, pour le critique Brunetière, qui note qu'il n'en est pas ainsi par exemple en Angleterre. Shakespeare, Dryden sont bien supérieurs à Pope, poète classique, alors même qu'ils le précèdent ; et Byron l'est aussi, alors qu'il le suit³. Mais en France, Racine est à la fois le *summum* de la littérature française et celui du classicisme.

Une fois la querelle entre romantisme et anti-romantisme apaisée, la notion de *classicisme* perd ses accents les plus polémiques. Sainte-Beuve, en 1850, présente ainsi comme une évidence l'identification du classicisme au siècle de Louis le Grand : « depuis que la France posséda son siècle de Louis XIV et qu'elle put le considérer un peu à distance, elle sut ce que c'était qu'être classique, mieux que par tous les raisonnements⁴ ». Cette évidence autorise que l'on sorte des bornes chronologiques et qu'on étende la notion de *classique* à tout auteur, à toute œuvre qui « a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et serrée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges » (*ibid.*).

Nous reviendrons sur cette définition lorsque nous tenterons d'expliquer le modèle esthétique classique et son rapport à l'histoire. Mais retenons de cette réflexion que **l'auteur classique apparaît comme tel toujours après coup**. On est classique au regard de l'histoire et de la postérité, au regard de ce que l'on a apporté à ceux qui suivent. C'est pourquoi une œuvre romantique peut devenir classique (Hugo, par excellence) ; c'est pourquoi aussi les modernes du XX^e siècle sont devenus « classiques ». Le critère de réception et le critère esthétique doivent alors être dissociés : on n'est pas classique en soi ; on peut le devenir. Chaque époque, le romantisme compris, a donc ses auteurs classiques. Pierre Larousse considère ainsi que Homère, Virgile, Horace, La Fontaine, Molière, André Chénier, Musset sont des classiques. Paul Valéry le formulait à sa manière lorsqu'il écrivait que « tout classicisme suppose un romantisme antérieur. [...] L'essence du classicisme est de venir après⁵ ».

Ces remarques qui tentent d'établir une généalogie de la notion de *classicisme* nous font comprendre que cette **notion est essentiellement dynamique**. Elle ne doit pas conduire à essentialiser une œuvre mais plutôt à mettre en évidence les différents temps de sa réception. Alain Viala a bien montré comment il était indispensable, pour comprendre ce qu'est un classique, de ne jamais oublier la logique de la réception et du goût⁶.

C'est pourquoi il importe de **s'interroger sur les processus de « classicisation »**. Le recul temporel ne suffit évidemment pas à faire d'une œuvre un classique. Il faut à la fois être légitimé, consacré par les institutions littéraires et perpétué par les circuits qui établissent et maintiennent la tradition. Un authentique classique, pour A. Viala, est un auteur qui est « *intégralement intégré* ». Ainsi, Victor Hugo, lorsque Pierre Larousse écrit son *Grand dictionnaire*, en 1863, n'est pas encore pleinement un classique (à la différence de Musset par exemple) : seules quelques œuvres

HISTOIRE ILLUSTRÉE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

LE MOYEN ÂGE ■■■ DU MOYEN ÂGE A LA RENAISSANCE
■■■ LE XVI^e SIÈCLE ■■■ LE XVII^e SIÈCLE ■■■
LE XVIII^e SIÈCLE ■■■ ÉPOQUE CONTEMPORAINE
PAR GUSTAVE LANSON ■ DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE ■■■■■■
CET OUVRAGE EST ILLUSTRÉ DE PLUS DE 800 GRAVURES



TOME I
LIBRAIRIE HACHETTE
A PARIS ET A LONDRES

Couverture de l'ouvrage de Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*.

de Hugo, selon Larousse, demeureront classiques, parmi un grand nombre d'autres qui risquent de ne pas être relues ni imitées. Tout Hugo, en 1863, n'est pas classique ; il n'est donc pas encore « un classique ».

3/ Comment une œuvre devient un classique...

Les outils et les vecteurs de la « classicisation » sont nombreux ; parmi eux, **l'École joue un rôle prépondérant**. L'Église a été pendant plus de dix siècles l'institution qui a imposé le canon antique ; le canon moderne, qui impose lui des textes nationaux, s'est imposé par l'État et l'École. Non que l'Ancien Régime n'ait pas tenté l'enseignement d'une littérature moderne et nationale, mais les systèmes scolaires étaient trop disparates et trop peu centralisés pour qu'une uniformisation des tentatives soit possible. Il en va tout autrement après la Révolution. Sans qu'il soit possible ici de s'attarder sur l'évolution des programmes et directives scolaires, en particulier dans les années qui suivent la Révolution, il importe de noter qu'à partir du Consulat, le terme de « classique » prend la signification qu'il garde pendant tout le XIX^e et qui demeure encore en partie aujourd'hui : ce sont les textes qu'il faut prescrire à l'école et qui, majoritairement, sont du siècle de Louis XIV. L'école et la politique scolaire « classi-

cisent » la littérature française. Est exclu tout ce qui est trop ancien (le Moyen Âge et le ^{xvi}^e siècle) et tout ce qui est trop récent (le ^{xix}^e siècle). Il faut attendre le dernier quart du siècle pour que la primauté du ^{xvii}^e soit quelque peu remise en cause, en particulier par Lanson. Mais jusqu'en 1965, sur trente-sept rubriques des programmes officiels, vingt-neuf sont toujours réservées aux classiques, de Montaigne à Rousseau⁷.

L'École de la III^e République a joué un rôle essentiel dans la définition du classicisme : elle **a promu la littérature du ^{xvii}^e siècle comme modèle de perfection littéraire**. Les définitions de la littérature classique comme celle qu'on enseigne dans les classes et celle du siècle de Louis XIV coïncident alors parfaitement. Certes, toute la littérature enseignée à l'école n'était pas celle du ^{xvii}^e siècle. Mais elle constituait le canon principal auquel on référerait tout ce qui la précède et surtout la suit. Si Chateaubriand, par exemple, y figure, ce n'est pas sans réserve : on souligne ses excès ou à l'inverse ce qu'il peut avoir de vague, en les rapportant, implicitement, au canon classique. Ce canon et le conservatisme du système scolaire expliquent que certains auteurs aient été enseignés très longtemps alors qu'ils n'étaient plus lus en dehors de l'École (c'est le cas par exemple de Bourdaloue ou de Massillon) ; à l'inverse certains auteurs très populaires et très influents ont été tardivement inscrits dans les programmes. C'est le cas de Balzac qui n'y est entré qu'un siècle après sa mort. D'une manière générale, le **rejet du roman hors du canon scolaire** s'explique entre autres raisons par ce « *classico-centrisme* », pour reprendre le terme de Barthes. Voltaire, lui, n'est enseigné qu'en tant qu'il est un historien, auteur de *L'Histoire de Charles XII* et du *Siècle de Louis XIV* : c'est que, par cette dernière œuvre en particulier, il souscrit parfaitement à la définition du classicisme comme reconnaissance du ^{xvii}^e siècle en tant que canon, norme associant l'abso-

lutisme politique et la perfection esthétique.

Reste à préciser que **la démocratisation de l'enseignement après 1965** modifie le canon et **accélère la modernisation** et que, d'autre part, il n'y avait pas forcément de coïncidence (et parfois même il y avait discordance) entre le canon scolaire et l'élite intellectuelle, le canon scolaire et le public. L'École qui a « classifié » la littérature française pendant un siècle et demi était plus conservatrice que la société. La marginalisation, voire l'exclusion, du roman dans les programmes scolaires, nous l'avons rappelé, relève pleinement de ce dispositif, qui consiste à perpétuer des hiérarchies génériques en fonction de critères esthétiques, moraux et politiques.

Il est frappant de constater que la littérature classique est alors essentiellement française. Il s'agit, en établissant ainsi une tradition qui fasse autorité, de définir une littérature nationale, qui incarne l'esprit français. Il n'y a donc aucune contradiction dans cette promotion d'une littérature élitiste, aristocratique, souvent religieuse de la part d'une République laïque et soucieuse de démocratiser l'enseignement : la littérature classique est l'esprit de la France. **Le classicisme est français**. Le faire lire et l'imposer aux élèves comme le canon de la langue et de l'esprit français, c'est affermir leur sentiment national. Pour Brunetière, le théoricien de l'évolution des genres, être *classique* implique manifester une fidélité dans son œuvre à l'esprit national tout autant que pratiquer à la perfection la langue française. Gide l'affirme encore très nettement, qui écrit : « *Le classicisme me paraît à ce point une invention française, que pour un peu je ferais synonymes ces deux mots : classique et français* » (« Billets à Angèle », *Incidences*).

Avec l'école, **l'édition joue un rôle important**. Certaines collections valent comme des fabriques de classiques, soit qu'elles entérinent un statut déjà évident, soit qu'elles reconnaissent la valeur classique d'une œuvre : c'est le cas, par

excellence, de la Bibliothèque de la Pléiade, chez Gallimard. La publication des romans de Simenon en 2003 vaut comme une reconnaissance de son classicisme ; on pourrait faire la même remarque à propos d'œuvres et d'auteurs étrangers, jugés dignes de s'inscrire dans la prestigieuse collection. Le rôle des prix et des institutions littéraires, au premier rang desquels il faut placer l'Académie française, mériterait aussi d'être pris en considération. Nous verrons plus loin comment les commentaires et les discours critiques contribuent eux aussi à ce processus de « classicisation » de l'œuvre.

Le classicisme est donc une invention tardive, qui promeut une période et une esthétique de l'histoire de la littérature nationale en laquelle elle voit **une apogée de la littérature française** et qu'elle érige en modèle. C'est aussi une notion transhistorique, chaque époque, chaque mouvement littéraire pouvant se reconnaître des classiques (des autorités, des modèles à imiter...) ou produire des classiques. La notion est donc à la charnière des mécanismes propres à la lecture et à l'histoire littéraires et des mécanismes de production littéraire, puisqu'elle met en cause la manière d'écrire et le sentiment de la langue : l'écrivain classique est un modèle à imiter, qui forme le goût. C'est à cette caractéristique esthétique impliquée par la notion de *classicisme* que nous allons maintenant nous intéresser, sans perdre pour autant de vue les **valeurs idéologiques** et les **déterminations morales** que la notion toujours implique.

II. Un modèle esthétique

1/L'imitation et la règle

Le classicisme, nous avons tenté de l'expliquer, n'est pas une doctrine esthétique unifiée que les auteurs du ^{xvii}^e siècle auraient forgée comme telle. Nous l'avons rappelé, c'est à la notion

d'*atticisme* qu'ils se référaient, pour qualifier l'idéal qu'ils ont voulu défendre et ériger en modèle. Ce modèle a donné lieu entre 1660 et 1680 à **une série de chefs-d'œuvre impressionnante** : *L'École des femmes* (1662), *Dom Juan* (1665), *Le Misanthrope* (1666) de Molière ; les *Satires* de Boileau (1666) ; le premier recueil des *Fables* de La Fontaine (1668) ; *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669) de Racine ; *Le Roman bourgeois* de Furetière (1666) ; le *Traité sur le roman* de Huet (1670) ; *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette (1670)... Toutes ces œuvres qui vont former le **canon du classicisme** paraissent dans un temps très court. Cette condensation de chefs-d'œuvre en un si bref espace temporel est exceptionnelle et fait du classicisme un temps fort extraordinaire de la littérature française. Ces œuvres parues entre 1660 et 1670 illustrent toutes, selon des modalités à chaque fois différentes, **une doctrine esthétique** que les poètes du XVII^e siècle ont élaborée dans un esprit de conquête d'une littérature nationale (la création de l'Académie française répond aussi à ce souci) qui soit en même temps fidèle à l'idéal antique et digne des modèles imités. Sans qu'il soit ici possible d'énoncer toutes ces règles, il importe de rappeler quelques principes essentiels, d'autant plus importants qu'ils ne caractérisent pas les seuls « classiques » du siècle de Louis XIV, mais aussi les classiques de toutes les époques.

L'un des principes essentiels, que la domination du rationalisme cartésien sur toute cette période ne doit pas faire oublier, est que l'art est utile et agréable ; pour Racine, Chapelain, La Fontaine, **il faut instruire et plaire**, comme l'avaient affirmé avant eux Platon, Horace, Ronsard. Ainsi La Fontaine, dans la préface des *Contes* (deuxième partie, 1666), écrit : « *Le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement ; ni même en la régularité : il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher. Combien voyons-nous de ces beautés régulières qui ne touchent point, et dont personne*



Molière, *L'École des femmes*, mise en scène de Jacques Lassalle, Théâtre de l'Athénée, Paris, 24 septembre 2001. Avec Olivier Perrier (Arnolphe), Caroline Piette (Agnès), Pascal Reneric (Horace).

n'est amoureux ? » Un des aspects les plus connus de l'« utilité » est la *catharsis*, qui doit « purger » les passions du spectateur de théâtre. L'œuvre d'art est utile, qui vise à amender les vices et les défauts et à rendre plus noble le spectateur ou le lecteur.

Un autre point commun des classiques avec les auteurs qui les ont précédés est le grand cas qu'ils font du **génie**. Mais ce génie, qui est la première qualité du poète, ne peut se développer sans qu'il travaille son art dans le souci et le respect des règles. Dans cette période dominée par un pouvoir autoritaire, par une morale fondée sur la hiérarchie fixe des valeurs, par un rationalisme de plus en plus marqué, le génie doit se conformer à la raison et suivre les règles édictées par les doctes. **L'imitation**, enfin, **est la règle d'or du classicisme**, qui se montre en ce point comme en beaucoup d'autres parfaitement fidèle à Aristote. Imiter la nature, qui est pensée comme un modèle d'objectivité (ce n'est pas la nature intérieure de l'individu), imiter les anciens, voici le meilleur moyen d'être naturel, vrai et juste. Cette imitation, toutefois, se distingue de celle qui révisait l'humanisme⁸ car elle se veut critique et rationnelle. Elle est fondée sur une admiration des chefs-d'œuvre et de la tradition qui s'accommode fort bien de l'idéalisation, de la prédilection des auteurs qui convenaient le mieux au génie et au goût du temps (Sophocle plutôt qu'Eschyle, Pindare étant rejeté

comme l'étaient les auteurs de la décadence latine, par exemple). Les préfaces de Racine illustrent parfaitement ce jeu que permet le culte des anciens, qui nourrit l'invention et la création tout entière contenue par les règles et les normes de la doctrine classique. D'une manière générale, plus ceux que nous appelons les classiques du XVII^e siècle sont modernes, plus ils prennent leur distance d'une part avec les humanistes du siècle précédent comme avec les disciples de Malherbe, d'autre part avec le culte aveugle des auteurs antiques.

Un des enjeux essentiels de la Querelle des anciens et des modernes est la place que l'imitation doit jouer dans l'invention, place que le cartésianisme va contribuer à réduire de plus en plus fortement. L'imitation et le rôle de la règle cristallisent la tension entre romantisme et classicisme. L'imitation des anciens est perçue, par exemple, par Stendhal comme une pratique du passé : « *Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que les imitations ne feront pas bâiller le Français au XIX^e siècle, c'est du classicisme* », écrit-il dans *Racine et Shakespeare* (op. cit., p. 71). Il ajoute : « *Aujourd'hui, les pères tutoient leurs enfants ; ce serait être classique que d'imiter la dignité du dialogue de Pylade et d'Oreste. Aujourd'hui une telle amitié appelle le tutoiement* » (ibid., p. 100).

Le règne de l'imitation des anciens définit bien le classicisme : dans cette perspective, est classique celui qui repro-

duit une règle. Pour Hugo, si l'ordre est la marque du génie, il ne doit pas s'exprimer par le respect d'une règle ni par la copie d'un modèle ; **l'invention est affaire de liberté**. Dans la préface des *Odes et ballades*, il renverse la perspective traditionnellement établie et considère que la cathédrale gothique présente « *un ordre admirable dans sa naïve irrégularité* ». Elle n'obéit pourtant à aucune règle, n'imité aucune école, mais est création d'un génie qui procède selon la loi de la nature. Elle n'est donc pas classique. Elle n'en atteint pas moins la beauté, contrairement à ce que pensent les imitateurs, qui « *suivent servilement les vestiges que d'autres ont imprimés avant [eux]* » et par là confondent la routine avec l'art. Pour Hugo, l'imitation est à pourfendre quelle que soit l'époque, quel que soit le modèle ou l'école qu'elle promet et un romantique qui imiterait serait un classique. Plus, « *celui qui imite un poète romantique devient nécessairement un classique*⁹ ». Sa conception de l'imitation n'est donc pas plus limitée à une esthétique et à une école définies historiquement que ne l'est le classicisme : romantiques et classiques s'opposent, en tout temps, parce que les uns refusent l'imitation que les autres ont érigée en règle intangible.

Une telle approche du classicisme est encore courante aujourd'hui. Le philosophe Jean-François Lyotard définit ainsi le classique, par opposition au moderne, comme celui qui respecte les règles et la répartition en « genres du discours » ; le moderne, lui, privilégie l'infraction (*Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1986, p. 72). L'assimilation que fait Barthes du classique au lisible (par opposition au *scriptible*) relève du même paradigme¹⁰.

Une telle opposition (tradition, norme, plaisir, loi du genre... *versus* invention, écriture, jouissance, liberté...) érige la notion de *classicisme* en catégorie trans-historique. Mais c'est généraliser à ce point la définition qu'on perd de vue les caractéristiques poétiques (et non seulement historiques) de la notion.

2/ La perfection et l'ordre

Qu'est-ce qu'une œuvre classique ?

C'est une œuvre parfaite, où chacune des facultés est en harmonie avec les autres. L'imagination ne prend pas le pas sur l'intelligence ; la raison ne rend pas les choses trop sèches ni abstraites. Le charme de la forme renforce la force du fond... Un tel équilibre, on le comprend aisément, contribue à faire du romantisme un non-classicisme : pouvoir de l'imagination, énergie qui emporte et compromet l'équilibre, déraison dominant (voir *NRP Lycée*, n° 2, nov. 2002, dossier sur le romantisme). Or le classicisme est conçu comme le règne de l'intelligence.

Une telle perfection repose sur une conscience aiguë du bien parler, du bien écrire. À quelque époque que ce soit, un écrivain classique est un écrivain qui maîtrise parfaitement sa langue et ne tolère aucune irrégularité. Le goût du néologisme, de l'excentricité, de l'accumulation ou de l'excès est toujours perçu comme antinomique du classicisme linguistique. Boileau avait formulé sans concession cette exigence dans son *Art poétique* (I, vers 155 à 162) :

« *En vain vous me frappez d'un son mélodieux*

Si le terme est impropre ou le tour vicieux.

Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme

Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin

Est toujours, quoi qu'il fasse un méchant écrivain ».

Ce **souci de la langue française**, qui ne compte pas pour peu dans la sacralisation du classicisme et la « classicisation » de la littérature par l'école, vise à donner à la France une langue aussi parfaite que pouvait l'être celle des auteurs antiques. Le triomphe du classicisme et celui du français, que la fondation de l'Académie française ou les *Remarques sur la langue française* de Vaugelas

(1647) peuvent symboliser, se sont donc appuyés l'un sur l'autre. Du bon usage, Vaugelas écrit « *C'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps* ».

Pendant longtemps, cette défense de la langue française est allée de pair avec un rejet des influences étrangères ; Saint-Évremond condamne ainsi le style de Sénèque qui « *sent la chaleur de l'Afrique ou de l'Espagne [plus que] la lumière de Grèce ou d'Italie* ».

Ce que Barthes a appelé le « *classico-centrisme* » a toujours impliqué **une censure linguistique**, qui a porté sur la préciosité au XVII^e siècle « *décrite comme une sorte d'enfer classique* », mais aussi sur le français du XVI^e siècle, trop marqué par les hardiesses baroques, par les italianismes. Barthes rappelle à ce propos qu'il y a toujours, derrière l'idée classique de la langue, une idée politique. La langue parfaite, la langue classique, est la langue du pouvoir monarchique. Langue paternelle en quelque sorte, qui censure le français parlé et impose le bon usage du français écrit par ceux qui sont proches du pouvoir¹¹.

Cette perfection ne se rencontre que dans les littératures qui sont en plein accord avec leur époque, non seulement parce qu'il y a un effet de miroir, comme le pensait Sartre, entre le lecteur de l'œuvre classique et son auteur, mais surtout parce que l'œuvre classique est une œuvre de pleine maturité, une œuvre heureuse. Sainte-Beuve opposait encore sur ce thème classique et romantique, ce dernier terme qualifiant une œuvre où le malaise domine, produite dans une société agitée par des bouleversements, alors que l'œuvre classique suppose stabilité et sécurité. Pour Brunetière, le théoricien de l'évolution des genres, l'œuvre classique apparaît lorsqu'un genre est à son apogée. **Racine** est ainsi l'**auteur classique par excellence**, puisqu'il réunit les trois conditions qui font un classique :

– il dispose d'une langue à son point de perfection ;

– il traduit parfaitement l'esprit national ;

– il vit dans le temps de la perfection du genre qu'il cultive.

Après Racine, les tragédies ne peuvent plus être classiques, car le genre tombe en décadence. Selon la même logique, Sainte-Beuve oppose l'écrivain classique et l'écrivain romantique en ce sens que le second est toujours séparé de lui-même et de son temps ; il est nostalgique, « *au dix-neuvième siècle, il adore le Moyen Âge ; au dix-huitième, il est déjà révolutionnaire avec Rousseau* » (*Causeries du lundi*, tome XV, 12 avril 1858). C'est la même perspective évolutionniste qui fait dire à Lanson que le Moyen Âge est l'enfance de la littérature française, la Renaissance son adolescence, le romantisme sa décadence... et l'âge classique celui de sa maturité et de sa perfection.

Une œuvre parfaite, produite par un genre à son apogée, dans une société stable et sûre de ses valeurs, ne peut être immorale : la perfection, c'est justement l'adéquation du bien, du beau et du vrai. On pourrait en voir un exemple édifiant dans les jardins de Le Nôtre à Versailles : ordre parfait, goût des formes rigoureuses et des perspectives généreuses, noblesse et simplicité du dessin illustrent bien le goût classique. La nature est maîtrisée, la discipline de l'esprit la gouverne. La fantaisie et la sensibilité sont raisonnables, comme elles le sont dans les plus beaux tableaux de Nicolas Poussin ou de Claude Le Lorrain.

On retrouve, dans cette définition, une dimension fortement axiologique, qui explique que l'œuvre classique est aussi celle que l'on prescrit, pour former le goût, pour éloigner des mauvaises lectures, pour donner sens au sentiment national. Car qui reconnaît et prise le classicisme manifeste naturellement son bon goût : son sens de la proportion, de la mesure, que les œuvres encore trop jeunes (comme les poésies lyriques de Jean-Baptiste Rousseau, selon Brunetière, injustement réputées classiques) ou trop tardives (la

fin du romantisme en particulier) menacent d'altérer¹².

3/ La clarté et la simplicité

Un critère essentiel du classicisme est aussi sa **clarté**. Celle-ci, qui se manifeste **aussi bien dans la langue que dans la composition des œuvres**, n'est pas première ; elle résulte d'une contrainte, d'un travail critique que Valéry a justement commenté, et qui explique aussi sa formule « *l'essence du classicisme est de venir après* ». Après un désordre premier, que la raison va réduire et après un travail sur la forme qui doit être décanté. La langue classique, selon Malherbe, doit se purifier, éliminer les enrichissements trop nombreux imposés par la Pléiade, tous les effets de la préciosité, faire la chasse aux licences poétiques, éliminer les anachronismes, les provincialismes, « dégasconner » la langue française. Ici encore, la visée politique est claire, qui consiste à affirmer une langue française rayonnante, sûre d'elle, langue du pouvoir et de la conquête, qui va permettre à une littérature nationale de s'affirmer. La **simplicité** est une qualité essentielle du classicisme, **par laquelle il touche au sublime**. « *Je hais ces mots d'enflure* », écrit Pascal lorsqu'il défend « *l'esprit de géométrie* », affirmant que trop d'éloquence tue l'éloquence...

La simplicité caractérise aussi la composition des œuvres. Ainsi, le roman de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, se démarque du roman baroque par la simplicité de l'intrigue et par la trajectoire directe de la fable. Les récits enchâssés sont parfaitement maîtrisés et ne font pas dériver le récit ; rien de centrifuge dans cette composition.

La clarté va d'ailleurs de pair avec l'économie des moyens, et pour Gide, l'art classique est tout entier celui de la litote (« *Billets à Angèle* », in *Incidents*). « *Je le craindrai bientôt, s'il ne me craignait plus* », lit-on ainsi dans la première scène de *Britannicus*. Le classique résorbe les enchaînements d'idées, au risque parfois d'être obscur : « *Je t'ai-*

mai inconstant, qu'aurai-je fait fidèle ? » (*Andromaque*, IV, 5).

Cette clarté peut d'abord dérouter, tant elle est limpide ; du style de La Bruyère, Gide écrit ainsi : « *si claire est l'eau de ces bassins qu'il faut se pencher longtemps au-dessus pour en comprendre la profondeur* ». La concision et la clarté sont parfois prêtes à basculer dans l'obscurité, comme l'énonce Vauvenargues dans une de ses maximes que cite Barthes : « *Ceux qui sont nés éloquentes parlent quelquefois avec tant de clarté et de brièveté des grandes choses que la plupart des hommes n'imaginent point qu'ils en parlent avec profondeur*¹³ ».

La réserve du classique ne doit pourtant pas le tenir à trop grande distance : elle peut être intimidante, mais ne ferme en principe jamais l'accès à qui veut bien s'y risquer.

Le classique développe une **rhétorique de la pudeur, de la modestie, de la réserve** ; il ne force jamais la pensée ni l'expression de l'émotion et laisse toujours qu'il y a à comprendre. À coup sûr, c'est ici encore au baroque qui le précède et au romantisme qui le suit que le classicisme, sur ce point, encore une fois s'oppose : « *La littérature classique ne se plaint pas, ne gémit pas, ne s'ennuie pas. Quelquefois on va plus loin avec la douleur et par la douleur, mais la beauté est plus tranquille* », écrit ainsi Sainte-Beuve (*op. cit.*). Alors que le romantisme se laisse aller à l'émotion, le classique cherche à la maîtriser et ne l'épuise pas dans le langage : « *Dans toute la littérature grecque, dans le meilleur de la poésie anglaise, dans Racine, dans Pascal, dans Baudelaire, l'on sent que la parole, tout en révélant l'émotion, ne la contient pas toute, et que, une fois le mot prononcé, l'émotion qui le précédait, continue* » (Gide, *Incidents*, *op. cit.*). C'est donc une autre forme de retentissement qui est recherchée par le classique, que l'on aurait tort de réduire à un écrivain froid. Mais ses effets sont ténus ; son écriture, comme pouvait le noter le stylisticien Léo Spitzer à propos de Racine, est tout entière faite d'« *effets de sourdine* ».



François Chauveau,
Le roi en empereur
romain, avec
quatre cavalier,
1670.

4/ L'impersonnalité

Une telle « pudeur », une telle « modestie » caractérisent également la mentalité classique, qui répugne à l'expression trop marquée des sentiments. **L'écrivain classique est impersonnel.** Il tient son moi à distance de l'œuvre. Bien après que la polémique entre classiques et romantiques s'est éteinte, Maurice Blanchot définit ainsi l'écrivain classique comme celui qui « sacrifie la parole qui lui est propre, [...] pour donner voix à l'universel¹⁴ ». De même que l'écrivain classique répugne à trop d'ornements, à des effets trop marqués, il ne veut pas faire place au caprice, ni à la marque trop individuelle qui barrerait l'accès à la généralité comme à l'universalité.

III. Un rapport complexe à l'histoire

Le classicisme est une notion dynamique (être classique n'est pas une essence mais une qualité de l'œuvre qui évolue dans l'histoire) et une notion **transhistorique** (le classicisme ne coïncide pas tout entier avec les œuvres classiques parues sous le règne de Louis XIV) ; c'est pourquoi cette notion implique une réflexion sur le rapport des autres avec le temps et avec l'histoire.

1/ L'éternité classique

C'est sans doute au XVII^e siècle que les classiques sont conçus et perçus comme des écrivains atteignant une forme de perfection qui frôle l'éternité. **L'œuvre est à**

tous égards un chef-d'œuvre : elle est faite pour perdurer comme les œuvres de l'Antiquité. Elle résiste à toute forme de changement et d'instabilité. Sartre, nous l'avons rappelé, pense qu'une société produit des classiques « lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel ». Ces éléments étaient clairement présents, quoique avec des nuances qu'il faut préciser, dans la définition de Sainte-Beuve citée au début de notre propos. Le classique est pour lui celui qui a fait faire un progrès à l'esprit humain en lui donnant accès à ce qui est éternel et universel, sans équivoque. Le classique est donc celui qui croit en une nature stable de l'homme. Mais c'est aussi celui qui a trouvé une formulation à la fois nouvelle et durable, susceptible en tout cas de s'adapter à tous les temps, à toutes les mœurs (« aisément contemporain de tous les âges »).

Cette inscription du classique dans un panthéon éternel, cette certitude que l'on a affaire à une œuvre parfaite, a déchaîné contre lui nombre de modernes, soucieux de nouveauté et conscient de la précarité du sentiment du beau, de la relativité des valeurs. Ils rejettent le canon qui veut légiférer l'invention et l'adéquation trop stricte à la norme qui équivaut à l'académisme. A. Artaud, par exemple, a refusé en bloc tout ce qui relève de l'autorité des classiques et de tous les chefs-d'œuvre : « Si la foule ne vient pas aux chefs-d'œuvre littéraires c'est que ces chefs-d'œuvre sont littéraires, c'est-à-dire fixés ; et fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps » (« En finir avec les chefs-d'œuvre », *Le Théâtre et son double*, 1938). Michaux écrit contre ceux qui ont imposé un canon¹⁵ ; dans

une perspective différente, les surréalistes qui ont voulu faire table rase de toute la tradition, se sont donné des prédécesseurs non pas classiques mais surréalistes. Breton, dans le *Manifeste du surréalisme*, relit l'histoire littéraire dans cette perspective et fait l'éloge des écrivains qui ont fait preuve de surréalisme avant la lettre : « Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête » ; « Jarry est surréaliste dans l'absinthe » ; « Baudelaire est surréaliste dans la morale », etc.

2/ La disponibilité classique

On peut aussi considérer qu'est classique non pas celui qui fixe de toute éternité une forme et une pensée mais celui qui fonde une tradition, un type de discours, ce que Foucault appelle une « épistémè ». C'est alors la fécondité de l'œuvre classique qui est un critère, sa capacité à ouvrir la voie à du nouveau. La durée et la disponibilité sont alors des qualités essentielles ; l'œuvre classique est celle qui s'avère disponible à de nouvelles formes de sensibilité, à une mentalité nouvelle, à des critères de jugement inédits. L'œuvre classique n'est pas alors celle qui est figée dans un ciel éternel mais au contraire celle qui peut toujours susciter la réflexion et se prêter à de nouvelles interprétations. C'est ainsi que Barthes, dans la préface de *Sur Racine*, considère le chef-d'œuvre non pas comme une œuvre éternelle mais comme une œuvre disponible. Racine en est un exemple particulièrement édifiant, dont l'œuvre a été réinvestie par des discours critiques et théoriques multiples : la psychanalyse, la philosophie marxiste, la stylistique... Ainsi perçue, l'œuvre classique

ne rime plus avec ennui et poussière grise (le classique, c'est celui qu'on aurait déjà lu et qui réserverait peu de surprise...). Au contraire, **le classique est toujours surprenant**. C'est ainsi que Barthes affirme que « *le texte classique est pensif* » : « *il semble toujours garder en réserve un dernier sens, qu'il n'exprime pas, mais dont il tient la place libre et signifiant¹⁶* ». La « pensivité », c'est cette marge de suggestion du classique qui laisse entendre qu'il ne dit pas tout. La plénitude classique est alors incitation à la lecture, à la pensée, à l'écriture. Une telle approche invite à penser à nouveaux frais le rapport du classique à l'imitation. Le classique est celui qui imite, puisqu'il respecte la règle et le canon. Mais il est aussi celui que l'on va imiter : il instaure une forme de discursivité dont la fécondité est l'aune même qui permet d'ériger l'œuvre en classique. Sur le plan poétique, on pourrait dire que **plus une œuvre est classique, plus elle est parodiée et pastichée**, plus elle donne lieu à des « suites », plus elle influence les œuvres à venir, quitte à être ensuite érigée en contre-modèle. L'œuvre classique est donc celle qui produit des discours ; et elle est aussi celle qui peut voir se multiplier à son endroit les discours critiques ; celle qui est prise comme terrain d'expérimentation ou d'illustration des théories. C'est en ce sens que l'on peut dire qu'À la recherche du temps perdu est le grand roman classique du xx^e siècle.

3/ Les relations avec le présent

Reste qu'il faudrait réfléchir aux différentes relations que le classique peut entretenir avec le présent. En un sens, il est toujours tourné vers le passé, qui lui fournit le canon à imiter. Certes, au xvii^e siècle, le classique est contemporain de lui-même : il coïncide parfaitement avec la classe dominante, avec les normes du bien écrire, avec le goût présent. Mais en un sens, **le classique manifeste toujours une résistance au présent**,

comme Stendhal et les romantiques lui en faisaient grief. Cette résistance peut être tout à fait voulue. Ainsi, vouloir *écrire classique*, comme le note Barthes dans *La Préparation du roman* en 1979, peut en venir à exprimer une résistance à l'idéologie dominante. En effet, lorsque bien écrire n'a plus de valeur, la volonté d'*écrire-classique* n'est plus une démarche réactionnaire et passéiste mais une forme d'ascèse, de **distanciation** volontaire avec l'époque présente ; une forme de résistance qui écarte l'écriture classique « *du Durable dans lequel elle était embaumée¹⁷* » pour manifester le *devenir* qui est en elle.

Thomas Pavel a pu faire de cette distance une caractéristique centrale du classicisme : distance avec le présent, avec la subjectivité, avec l'expérience empirique immédiate du lecteur ou du spectateur, avec une épaisseur concrète du monde à laquelle l'abstraction est pré-férée¹⁸.

Julien Gracq, qui à bien des égards peut apparaître comme un antimoderne, notait quant à lui que le classicisme voulu était toujours voué à l'échec. L'auteur qui se veut classique produit des livres « *dont l'essence est de couper tout lien de l'œuvre avec les annales de son temps* » ; il court le risque de supprimer « *les repères mêmes où le lecteur peut mesurer l'étendue de la transmutation qui signale le vrai classicisme : le classicisme involontaire* » ; pour que le classique soit authentique, il doit avoir « *l'écume du temps restée sur lui¹⁹* ». Le classique produit alors un effet d'éloignement, qui fait son charme et sa valeur. Proust l'évoquait dans ses *Journées de lecture*, disant le bonheur qu'il pouvait prendre à « *ses belles formes de langage abolies qui gardent le souvenir d'usages ou de façons de sentir qui n'existent plus* » : il évoque la ville de Beaune, les tragédies de Racine, la prose de Saint-Simon, qui toutes délivrent les « *traces persistantes du passé à quoi rien du présent ne ressemble²⁰* ».

Pour conclure, nous pourrions avec I. Calvino poser la question « **Pourquoi lire les classiques ?** »

Question qui suppose qu'on pourrait s'en passer ou que leur lecture s'impose à nous sans que toujours nous réfléchissions ses enjeux. Parmi les nombreux arguments qu'avance Calvino²¹, retenons-en deux : « *Les classiques sont des livres que la lecture rend d'autant plus neufs, inattendus, inouïs, qu'on a cru les connaître par oui-dire* » ; « *On appelle classique un livre qui, à l'instar des anciens talismans, se présente comme un équivalent de l'univers* ».

C'est assez dire que leur lecture est à la fois découverte et plénitude.

*Maître de Conférences, Littérature française, Université Paris-Diderot.

1. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Folio « Essais », p. 99.
2. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Garnier-Flammarion, 1970, p. 71.
3. F. Brunetière, « Classiques et romantiques », 1883, in *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 3^e série, Hachette, 1987, p. 313.
4. Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique », *Le Constitutionnel*, 21 octobre 1850.
5. P. Valéry, *Études littéraires*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 604.
6. *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, Klincksieck.
7. Voir D. Milo, « Les classiques scolaires », in *Les Lieux de mémoire*, « La Nation », volume II, Gallimard, « Quarto », 1997.
8. Voir dossier sur l'humanisme, I, *NRP* n° 11, sept. 2004.
9. Préface des *Odes et ballades*, 1826.
10. En particulier dans *S/Z*.
11. Voir « Réflexions sur un manuel », in *Œuvres complètes*, tome III, Le Seuil, 2002, p. 948-949.
12. F. Brunetière, *op. cit.*, p. 312.
13. R. Barthes, « Plaisir aux classiques », in *Œuvres complètes*, tome I, p. 50.
14. *L'Espace littéraire*, Gallimard, « Idées », 1955, p. 19.
15. Voir en particulier « Jouer avec les sons » in *Passages*, Gallimard, 1963.
16. R. Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, tome III, Le Seuil, 2002, p. 300.
17. *La Préparation du roman, I et II, cours et séminaires au Collège de France*, Le Seuil / Imec, 2003, p. 375-376.
18. T. Pavel, *L'Art de l'éloignement, essai sur l'imagination classique*, Gallimard, « Folio », 1996.
19. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1995, p. 648.
20. M. Proust, *Pastiches et mélanges*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 190.
21. I. Calvino, « Pourquoi lire les classiques », in *La Machine littéraire*, Le Seuil, 1984, p. 103 à 110.