

MIECZYSLAWA SEKRECKA
Lublin

LA THÉORIE DE LA FICTION D'APRÈS LA DOCTRINE CLASSIQUE

L'objet de cette étude ce n'est pas de parler de la fiction narrative, romanesque, telle qu'elle se présente dans les oeuvres littéraires, mais d'exposer, comme le titre l'indique, la théorie de la fiction. Ce ne sont donc pas les textes littéraires stricto sensu mais les textes paralittéraires, les textes théoriques, tels que les arts poétiques, les préfaces des auteurs, les traités des critiques qui serviront de base à notre réflexion. Le but visé sera de reconstruire les opinions des théoriciens du classicisme, à quelque groupe qu'ils appartiennent, au sujet de la fiction. C'est pourquoi ce sont les écrivains qui sont considérés comme les représentants de la doctrine classique sous sa forme la plus pure qui seront surtout consultés.

Le terme de fiction revient souvent sous la plume des classiques et c'est son emploi fréquent qui autorise à entreprendre cette étude, car, sauf des phrases dispersées çà et là, qu'il faut glaner avec beaucoup de soin, aucun traité consacré en son entier au problème de la fiction n'existe, autant qu'on le sache, dans la littérature du XVII^e siècle, comme ce sera le cas du siècle des Lumières, pour ne citer que Marmontel et Mme de Staël. Il nous reste donc à déduire les opinions des classiques concernant la fiction soit d'après leur théorie générale, soit d'après les fragments de leurs énoncés dispersés dans les traités théoriques, pour les réunir ensuite dans un ensemble cohérent et en tirer les conclusions.

La fiction provenant étymologiquement du mot fictio, fictor et désignant la création de l'imagination apparaît à l'époque classique sous des noms divers et prend des significations multiples. Le plus souvent elle fonctionne à trois niveaux: populaire, administratif et littéraire.

L'opinion courante identifie d'habitude la fiction avec la mythologie grecque et latine, désignée souvent aussi par le nom de Fable. Boileau, dans son *Art poétique*, la définit comme «un amas de nobles fictions». Employée dans la littérature à la suite d'une longue tradition, sanctionnée par l'autorité des siècles, la mythologie offrait bien des avantages au poète classique. En premier lieu, elle était considérée comme une parure de choix de la poésie. En 1660, Godeau l'a souligné dans les termes suivants:

La mythologie antique est un des plus riches ornements d'une pièce, quand elle y est adroitement mêlée¹.

Par son autorité, Boileau l'a recommandée aux poètes dans son *Art poétique* pour la même raison.

La fable offre à l'esprit mille agréments divers,
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Pâris, Hector, Enée².

Racine était du même avis. En déclarant dans la préface de *Phèdre* sa dette envers l'histoire, il avouait qu'il ne voulait pas non plus renoncer aux «ornements de la Fable qui fournit extrêmement à la poésie»³.

Mais les poètes classiques se refugiaient dans la mythologie pour une autre raison aussi. Ils le faisaient, comme a constaté E. Krantz, «pour y trouver la sécurité et la liberté»⁴. Considérée comme une oeuvre de l'imagination à laquelle l'homme du XVII^e siècle, élevé dans la religion chrétienne, ne pouvait donner foi et qu'il traitait comme une fable inventée à plaisir, elle offrait au poète la liberté d'en faire ce qu'il voulait. Sous sa plume elle pouvait prendre des formes diverses: il pouvait y ajouter, changer suivant les besoins de son sujet et en tirer toujours des effets nouveaux. D'autre part, la mythologie mettait le poète à l'abri du reproche d'in vraisemblance qu'il redoutait plus que toute autre accusation et c'est en vertu de la convention admise depuis deux siècles que personne n'osait contester. Bouhours, écrivain très estimé de ses contemporains autant pour son instruction que pour l'élégance de son langage, l'a affirmé d'une façon explicite:

[...] Parnasse, Apollon, les Muses avec le cheval Pégase ne sont que d'agréables chimères. Mais ce système une fois supposé, tout ce que l'on feint dans l'étendue du même système ne passe pour faux parmi les savants⁵.

Fort de cette conviction, Corneille, dans le *Discours du poème dramatique*, reconnaît que l'histoire d'Andromède est incroyable pour le public de son temps mais comme l'antiquité «l'a transmise jusqu'à nous, personne ne s'en offense quand on la voit sur le théâtre»⁶. Ainsi la mythologie présentait pour les classiques une riche source de moyens artistiques et psychologiques confirmés par une longue tradition littéraire. En ajoutant un charme incomparable à la poésie, elle mettait en même temps une cloison étanche entre l'univers poétique et la réalité quotidienne. De plus, dans le siècle où la tendance nettement accusée de la littérature était de généraliser, la mythologie permettait au poète d'exprimer par ses symboles des vérités universelles, toujours actuelles. En présentant les animosités,

¹ Cité d'après R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris 1961, p. 291.

² N. Boileau, *Oeuvres complètes*, Paris 1870—1873, vol. II, p. 361.

³ J. P. Racine, *Théâtre*, Genève, vol. IV, p. 15.

⁴ E. Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, Paris 1882, p. 261.

⁵ Le Père Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Amsterdam 1709, p. 8.

⁶ P. Corneille, *Oeuvres*, Paris 1910, vol. I, p. 15.

les rivalités et les combats des dieux, elle offrait l'image de la vie sur la terre. Elle répondait donc aussi bien aux exigences artistiques que morales de l'époque.

La mythologie mise à part, on prêtait à la fiction, à l'âge classique, d'autres significations. Le père Le Bossu y voyait une sorte d'allégorie qui «déguise allégoriquement la vérité». Mais, fidèle à une bonne tradition classique, il la considérait surtout comme une imitation. La définition qu'il donne de l'épopée en fait la preuve. «[...] L'Epopée, dit-il, est une fable agréablement imitée sur une action importante»⁷. Pour le père Bouhours la fiction est une chimère, mais une chimère agréable⁸. Très souvent, à l'instar de Platon, la fiction est considérée comme la fausseté, le mensonge, et c'est aussi bien dans le sens populaire que littéraire. Dans l'*Histoire des Ouvrages des Savans* on lit:

Il règne tant de délicatesse, et de politesse dans les écrits de Mr l'abbé de Bellegarde, qu'on ne doit point prendre pour une fiction d'Auteur, qu'une Dame de la Cour l'ait consulté sur le bon goût et sur divers sujets qui la pouvoient amuser agréablement dans l'oisiveté de la campagne⁹.

De son côté, Boileau emploie ce terme dans son IX Epître *A M. Le Marquis de Seignelay*. Daniel Huet, dans sa *Lettre-traité sur l'origine des romans*, met plus de nuances. Pour lui la fiction est aussi une fausseté, un mensonge mais cette fausseté et ce mensonge sont une «apparence de vérité»¹⁰. Corneille, auteur dramatique, rapportait ce terme au théâtre. Dans son *Discours des trois unités* il avait dit:

Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrais, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui seroit ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre¹¹.

Sans doute, l'auteur du *Cid* voulait dire par là que les représentations scéniques avaient lieu non dans les appartements de Cléopâtre ou Rodogune, mais dans un lieu fictif, conventionnel qui rendait possible l'unité de lieu.

La signification de la fiction en tant qu'invention poétique, produit de l'imagination, n'était pas non plus absente des traités théoriques. Scudéry mettait à égalité la fiction et l'invention. C'est dans le même esprit que le *Dictionnaire de Furetière* donnait la définition de la fiction:

Fiction. Mensonge. Imposture. [...] Fiction se dit aussi des inventions poétiques et des visions chimériques qu'on se met dans l'esprit. Les Anciens avaient un champ libre pour leurs fictions, toutes les adventures de leurs Dieux n'étoient que fictions [...] On appelle des Fictions de droit les choses que la Loy ou les Magistrats supposent avoir été faites pour établir une certaine disposition ou jugement¹².

⁷ Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris 1674, p. 12.

⁸ Le Père Bouhours, *La Manière de bien penser...*, p. 8.

⁹ Cité d'après A. Pizzorusso, *Teorie letterarie in Francia*, Pisa 1968, p. 59 (note).

¹⁰ D. Huet, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, Paris 1971, p. 8.

¹¹ Corneille, *Oeuvres*, vol. I, p. 121.

¹² A. Furetière, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les Termes de toutes les sciences et des Arts*, La Haye—Rotterdam 1694, vol. I, p. 609.

Le *Dictionnaire de Trévoux* a suivi la même définition avec cette différence qu'on y a ajouté: «Les productions de l'imagination. Fabula»¹³. En effet, le terme de fable, non dans le sens de mythologie mais de récit imaginaire, inventé par le poète, revient souvent, pour nommer la fiction, sous la plume des classiques. Certains mettent même à égalité la fiction et la fable. Camus dans son *Avertissement au Lecteur*, mis en tête de l'*Iphigène*, en opposant les *Histoires véritables* à la fiction, qualifia cette dernière de nom de fable. De même pour l'abbé de Bellegarde la fiction n'était autre chose que «des Fables faites à plaisir»¹⁴. Seul Daniel Huet, esprit doué de beaucoup de finesse, tenta d'établir la différence entre la fiction et la fable. La fiction présentait pour lui

des choses qui ont pu être et qui n'ont point été et les fables sont des fictions de choses qui n'ont point été et qui n'ont pu être¹⁵.

D'après les exemples cités, on le voit bien, la multitude des termes qu'on emploie pour désigner la fiction témoigne sinon de son ambiguïté, du moins de son manque de précision. Le mot est souvent répété mais rien n'est moins déterminé que sa signification ni plus vague que son idée.

Pourtant, contrairement à ce qu'on pourrait supposer, le terme de fiction, à l'âge classique, n'a pas un sens péjoratif. Sauf le cas où il apparaît sous le nom de romanesque, bête noire des théoriciens du siècle de Louis XIV. Hostiles à toutes les extravagances, ils l'assimilaient soit à la mentalité médiévale, c'est-à-dire barbare d'après l'opinion du siècle, soit à la préciosité, autre courant sévèrement condamné par l'esthétique classique. Le grand péché du romanesque, aux yeux des classiques, était d'entasser en foule des aventures extraordinaires où les femmes s'habillaient en hommes et les hommes prenaient les habits de femmes, se perdaient et se retrouvaient sans cesse, se faisaient tantôt religieux, tantôt corsaires, tombaient victimes des tempêtes et des naufrages, pour se sauver enfin grâce au hasard qui y jouait un rôle abusif. Bref, le romanesque violait et se moquait sans cesse de la vraisemblance, loi sacrée de la doctrine classique. Sous ses autres dénominations la fiction était non seulement admise dans l'oeuvre littéraire mais même recommandée par les classiques. Boileau, de sa position de législateur du Parnasse classique, constata avec autorité:

D'un air plus grand encore la poésie épique
Dans le vaste récit d'une longue action
Se soutient par la fable et vit de fiction¹⁶.

Dans son activité d'homme de lettres il obéit à la même loi. Dans *L'Avis au Lecteur* mis en tête de son poème *Le Lutrin* il a le courage de se vanter ouvertement — et il y voit son incontestable supériorité sur Arioste qui a présenté

¹³ *Dictionnaire Universel français et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris 1771, vol. II, p. 1783.

¹⁴ L'abbé de Bellegarde, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, La Haye 1720, p. 64.

¹⁵ Huet, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ Boileau, *op. cit.*, vol. II, p. 352—353.

son oeuvre comme fondée sur les événements véritables — que son ouvrage est une fiction.

Pour moi, dit-il, je déclare franchement que tout le poème de *Lutrin* n'est qu'une pure fiction, et que tout y est inventé, jusqu'au nom même du lieu où l'action se passe ¹⁷.

L'attitude de Chapelain, autre créateur de la doctrine classique fut la même. L'auteur de la *Pucelle* soutenait que c'est la fable, c'est-à-dire la fiction qui fait le poète et non le vers, si parfait soit-il. Huet fut du même avis en déclarant que «le poète est plus poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose» ¹⁸. Rapin dans ses *Réflexions* affirmait que c'est la fiction qui

est l'âme de la poésie — et cinquante pages plus loin il précisait — Au reste, rien n'est plus essentiel au Poème Epique que la fiction, qui doit y régner partout, parce qu'elle en est l'âme ¹⁹.

Le père Le Bossu, bien qu'esprit assez étroit en matière littéraire, voyait, lui aussi, qu'«Il y a bien de la différence entre la Fiction et la Fausseté [...]» à l'avantage de la première car elle cache souvent des vérités utiles alors que la dernière les fausse ²⁰. Bouhours dans la distinction entre la fausseté et la fiction allait plus loin. S'il condamnait la première, il s'exprimait dans les termes élogieux de la deuxième.

Tout ce qui paraît faux, dit-il, ne l'est pas, et il y a bien de la différence entre la fiction et la fausseté ²¹. Quelques pages plus loin il ajoutait : [...] la fiction et la métaphore ne blessent point la vérité qu'on demande dans les ouvrages d'esprit ²².

Même Saint-Evrémond, critique souvent rebelle à l'esprit de son époque et qui portait peu d'intérêt à la poésie, admettait «que la Fiction est du Droit de la Poésie» ²³ car celle-ci

se plaît dans les Fictions, dans les Figures, toujours hors de la réalité des choses: et c'est cette réalité qui peut satisfaire un entendement bien sain ²⁴.

Loin d'être intransigente, l'attitude des moralistes devait être par nécessité plus réservée par rapport à la fiction. Hostiles par principe à la fiction qu'ils assimilaient au le mensonge — alors que la littérature suivant leur opinion devait être le message de la vérité, comprise comme une authenticité des événements présentés — ils étaient pourtant contraints, bien que souvent à contrecœur, de reconnaître son utilité. Parfois ils étaient forcés de céder au goût de l'époque.

¹⁷ *Ibidem*, p. 403.

¹⁸ Huet, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ Rapin, *Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie*, Amsterdam 1686, p. 127, 170.

²⁰ Le Bossu, *op. cit.*, p. 63.

²¹ Le Père Bouhours, *La Manière de bien penser...*, p. 8.

²² *Ibidem*, p. 12.

²³ Saint-Evrémond, *Oeuvres*, Londres 1711, vol. V, p. 252—253.

²⁴ *Ibidem*, vol. III, p. 45.

C'est bien le cas de Rollin, c'est aussi le cas de Camus, évêque d'Avranches et romancier très fécond. Le premier, bien qu'il ait connu les attaques de Platon, de Cicéron et des «Modernes» contre Homère, était pourtant convaincu que la lecture des poèmes du poète ancien n'était pas nuisible à l'esprit des jeunes gens car, soutenait-il,

Les poèmes d'Homère sont remplis de fictions, qñi sous l'enveloppe d'une fable ingénieusement inventée cachent d'importantes vérités, et des instructions très utiles pour la conduite de la vie ²⁵.

Le bon évêque d'Avranches, pour justifier sa concession à la fiction, cherchait à prouver que son usage était très ancien car il remontait à une antiquité fort lointaine. Les auteurs de l'*Ancien Testament*, même Jésus-Christ, demandait-il, ne se servaient-ils pas tous de fables, de paraboles et d'images? Le fait était pour lui incontestable: tout moraliste, s'il veut exercer une influence salutaire, doit avoir recours à tous les moyens susceptibles d'avoir un succès auprès des hommes. Pour cette raison il n'hésitait pas à soutenir:

[...] il faut quelquefois s'accomoder au goust des mondains pour faire cette pesche des hommes si recommandée par le Sauveur aux Prélats et hommes Apostoliques ²⁶.

Cette longue revue des opinions des classiques sur la fiction permet de constater deux choses: un acquiescement quasi total à la fiction qui est considérée comme un élément presque indispensable à l'oeuvre littéraire. Sans l'ériger en principe, mais on peut le lire entre les lignes, les théoriciens classiques étaient presque tous d'accord qu'elle était un signe de la littérarité du texte. Mais, chose caractéristique, si l'on parlait de la fiction, à l'âge classique, on avait toujours en vue la poésie.

Le caractère dominant du XVII^e siècle était le parallélisme des sciences et des arts et ce parallélisme s'expliquait à son tour, d'après Ernst Cassirer,

par l'origine commune des arts et des sciences dans le pouvoir absolument unique et souverain de la raison ²⁷.

En effet, Le Bossu a confirmé cette opinion au début de son *Traité du poème épique*:

Les arts ont cela de commun avec les sciences qu'ils sont comme elles fondés sur la raison, et que l'on doit s'y laisser conduire par les lumières que la nature nous a données ²⁸.

Un tel point de vue eut deux conséquences. L'oeuvre d'art fondée sur la raison devait se tenir en principe loin de l'univers où prennent naissance les fictions, car, d'après la doctrine classique, elle n'était pas le produit de l'imagination mais de la raison. Le travail de l'artiste, suivant l'opinion en cours, ne relève nullement

²⁵ Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres, par rapport à l'esprit et au coeur*, Amsterdam 1732, vol. I, p. 371.

²⁶ P. Camus, *Iphigène*, Lyon 1625, *Avertissement au Lecteur*.

²⁷ E. Cassirer, *La Philosophie des lumières*, p. 279.

²⁸ Cité d'après Cassirer, *op. cit.*, p. 280.

du domaine de la création. Si l'on parle de la création à l'âge classique c'est dans le sens théologique et administratif, mais nullement dans le sens artistique. Le Dictionnaire de Furetière parmi les trois sens qu'il donne de la création, ne fait aucune allusion au sens qu'on prête à ce mot de nos jours²⁹. Il n'en pouvait être autrement. L'imagination, source de la création, était non seulement dépréciée en faveur de la raison, mais sévèrement condamnée par les classiques formés par la philosophie rationaliste. Parmi les capacités de l'homme elle ne tenait pas un haut rang. Instinct aveugle, elle était reconnue pour cette faculté que l'homme partage avec les animaux. La philosophie de Descartes, avec laquelle la doctrine classique avait en commun l'admiration pour la raison, contribua sans doute à reléguer l'imagination à un rang secondaire, insignifiant dans la littérature³⁰. D'après Descartes et les rationalistes l'imagination était une puissance obscure d'autant plus dangereuse qu'elle trompe le jugement de l'homme. Pascal qui a su sur plus d'un point dépasser le rationalisme, était du même avis.

Imagination, écrit-il, c'est cette partie décevante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours; car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge. Mais, étant le plus souvent fausse, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux³¹.

Quelques pages plus loin l'auteur des *Pensées* ajoute dans une sorte de conclusion:

Voilà à peu près les effets de cette faculté trompeuse qui semble nous être donnée exprès pour faire induire à une erreur nécessaire³².

D'ailleurs, d'après les notions du XVII^e siècle, l'imagination n'avait pas la puissance créatrice. Elle n'avait que le pouvoir d'enregistrer et de retenir dans la mémoire ce qui est arrivé et de le rappeler à un moment voulu. Elle n'était donc que l'auxiliaire de la mémoire. Par contre, c'est la raison qui a été reconnue par les classiques pour un instrument universel dont toute l'humanité se sert et qui, permettant aux hommes de s'entendre, les unit dans une famille commune, si éloignés soient-ils par le temps et l'espace. Faculté souveraine, elle donne à l'homme le pouvoir de produire ce qu'il y a de plus précieux dans le trésor de la culture. Si l'imagination induit en erreur, la raison est la source la plus sûre de la vérité et en tant que telle elle doit la refréner sans cesse. C'est dans ce sens que Boileau recommandait d'aimer et de se conduire par la raison, en

²⁹ Voici la définition de la création d'après Furetière: «Creation. Extraction du neant. La creation du monde est descrite dans la Genèse, chap. I. Dieu a distingué en six jours son ouvrage de la creation, selon les Theologiens. Creation se dit figurément des nouveaux etablissements de droits, des charges, d'impôts, que font les Rois et les Princes dans leurs Etats. Il y a eu une nouvelle creation de Cardinaux [...] On le dit aussi des particuliers, quand ils font des dettes, quand ils consitituent des rentes, des pensions...», *Dictionnaire Universel*, vol. I, p. 365.

³⁰ Cf. Krantz, *op. cit.*

³¹ B. Pascal, *Pensées*, Paris 1904, vol. II, p. 1.

³² *Ibidem*, p. 10.

y voyant le guide le plus sûr de l'artiste. Dans le I^{er} Chant de *L'Art poétique* il a écrit les mots bien connus:

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.
.....
Tout doit tendre au bon sens: mais pour y parvenir,
Le chemin est glissant et pénible à tenir;
Pour peu qu'on s'en écarte, aussitôt on se noie.
La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie ³³.

De même Boileau, en apprenant aux écrivains les secrets de leur métier, les invitait à se méfier de l'imagination et à exercer l'art de bien penser. «Avant donc que d'écrire apprenez à penser» — préconisait-il.

Or, la littérature fondée comme la science sur la raison avait pour devoir de transmettre le même message: la vérité. Pour Boileau c'était une condition sine qua non de la valeur de toute oeuvre littéraire. Il l'a exprimée dans une formule devenue célèbre:

Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable
Il doit régner partout et même dans la fable ³⁴.

Par contre, affirma-t-il, dans la même épître à Seignelay: «Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant» ³⁵. C'est pourquoi, en se souvenant de ce qu'il avait écrit dans *l'Avis au Lecteur* de son poème, l'auteur de *L'Art poétique* ne tarda pas, pour manifester son respect pour la vérité, à renseigner son ami Brossette que «la fiction de *Lutrin* est fondée sur une chose très véritable». Et comme auparavant il soulignait sa supériorité sur Arioste en raison de la fiction, cette fois il voyait un grand avantage de son oeuvre sur celle d'Homère en raison de la vérité.

On avait de la peine, écrit-il, à faire voir que l'Iliade est aussi bien appuyée, puisqu'il y a encore des gens aujourd'hui qui nient que jamais Troie ait été prise, et qui doutent que Darès ni Dictys de Crète en soient les témoins fort sûrs, puisque leurs ouvrages n'ont paru que du temps de Néron, et ne sont vraisemblablement que de nouvelles fictions imaginées sur la fiction d'Homère ³⁶.

En principe l'exigence de la vérité était soulignée par tous les critiques d'importance du XVII^e siècle. Nicole l'a dit d'une façon nette: «La source de la beauté est dans la vérité, et fausseté au contraire ne fournit rien que mauvais» ³⁷. Bouhours, pour sa part, a affirmé que

[...] la vérité est la première qualité, et comme le fondement des pensées: les plus belles sont vicieuses [...] si ce fonds leur manque ³⁸.

³³ Boileau, *op. cit.*, vol. II, p. 288.

³⁴ *Ibidem*, p. 232.

³⁵ *Ibidem*, p. 235.

³⁶ *Ibidem*, vol. IV, p. 473.

³⁷ Nicole, *Traité de la beauté des ouvrages d'esprit*, Paris 1659, p. 191.

³⁸ Le Père Bouhours, *La Manière de bien penser...*, p. 7.

A une autre page il l'a affirmé d'une façon aussi catégorique: «Le vrai est l'âme d'une pensée»³⁹. Chapelain, défendant son poème *La Pucelle* contre la critique, a insisté surtout sur un point: il l'a tiré «du propre sein de la vérité, sans avoir eu besoin de recourir à la Fable»⁴⁰. Camus, persuadé que seuls les événements véritables peuvent avoir une influence morale sur les lecteurs, présentait son *Iphigène* comme un récit fondé sur un événement véritable qu'il tenait «d'un bon Auteur, sur la foy duquel»⁴¹ il pouvait se reposer.

Ainsi, d'après les exemples cités, à l'époque dominée par le rationalisme, l'art et la science semblaient être de proches parents. Ils se posaient le même but à atteindre: la vérité, et se servaient du même moyen pour y parvenir: la raison. La dépendance était réciproque: le vrai était une condition du beau et le beau n'était conçu que comme une manifestation du vrai, comme une de ses formes les mieux réussies.

Les classiques se méfiaient, en effet, des sujets inventés. D'Aubignac, dans sa *Pratique du Théâtre* prévenait les écrivains contre les sujets enfantés par leur imagination. Il était dange-reux, croyait-il, d'introduire de tels sujets car

s'ils ne réussissaient pas, c'est la faute du Poète; mais faute sans excuse, sans prétexte, et dont il ne se peut jamais défendre, car estant maître de la matière autant que de la forme, on ne peut en rejeter le mal sur une autre chose, que sur sa mauvaise imagination, ou sur le défaut de sa conduite⁴².

La règle était obligatoire surtout en ce qui concerne les grands genres: épopée et tragédie. Scudéry, dans la préface d'*Alaric* recommandait aux poètes de s'en tenir aux sujets historiques.

L'argument de l'épopée, écrivait-il, doit estre fondé sur quelque exploit véritable, et non pas sur un sujet purement inventé.

Il en était de même de la tragédie. Mairet, un des premiers, déclara: «Le sujet de la Tragédie doit estre un sujet connu, et par conséquent fondé en histoire»⁴³. Et en fait, la plupart des tragédies célèbres à l'époque empruntaient leurs sujets à l'histoire. Le cas de Corneille est peut-être le plus caractéristique. A. Adam en donne l'explication suivante:

Pour donner à la tragedie la noblesse et la grandeur, Corneille voulait l'appuyer sur l'histoire. Il fallait que le sujet lui fût donné, qu'il ne fût pas invention pure et fantaisie. C'est par là que la tragédie se situait au-dessus du romanesque et de sa gratuité⁴⁴.

Dans ces conditions il n'est pas étonnant que la littérature classique en quête de sujets s'adressât aux sources reconnues pour les plus sûres de la vérité. L'histoire y tenait une place privilégiée. Ainsi la première loi à laquelle devaient se

³⁹ *Ibidem*, p. 300.

⁴⁰ J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Londres, s. d., Préface.

⁴¹ Camus, *op. cit.*

⁴² D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Amsterdam 1715, p. 65.

⁴³ J. Mairet, *Préface de Silvanire*, Bamberg 1890.

⁴⁴ A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris 1954, vol. IV, p. 224.

soumettre les belles lettres était de puiser leurs sujets dans l'histoire. On croyait, dit R. Bray, qu'il «faut aux grands genres le support d'un sujet historique»⁴⁵. L'histoire était avant tout reconnue pour le garant le plus sûr de la vérité des événements présentés. La fidélité à l'histoire était donc une des premières exigences imposées par la critique aux écrivains et l'écart de l'histoire un des reproches les plus fréquents qu'on leur faisait. A cet égard il est bien instructif d'examiner les préfaces des chefs-d'oeuvre de la littérature du XVII^e siècle. Presque chaque écrivain tient à y prouver son exactitude envers l'histoire aussi bien quant aux faits racontés que quant aux caractères présentés. De même qu'il se croit toujours obligé de citer les sources dont il a tiré son sujet. C'est un procédé commun à tous les écrivains, ceux du premier et du second rang. Ainsi Racine dans la préface d'*Alexandre le Grand* assurait qu'«Il n'y a guère de tragédie où l'histoire ne soit plus fidèlement suivie que dans celle-ci»⁴⁶. Pour le prouver il citait ses sources: à côté des autres historiens c'était surtout le huitième livre de Quinte-Curce. En composant *Britannicus*, il avait «copié [ses] personnages d'après le plus grand peintre de l'antiquité [...] d'après Tacite». Plein d'admiration pour cet historien il avoue: «il n'y a presque pas un trait éclatant dans ma tragédie dont il ne m'ait donné l'idée»⁴⁷. La situation était plus difficile en ce qui concerne *Bajazet*. L'événement trop récent n'était encore enregistré nulle part dans les chroniques historiques. Or, l'auteur l'*Andromaque* crut de son devoir de mettre encore plus de soin pour assurer de son authenticité. Dans une longue préface il découvrait le canal par lequel l'histoire présentée était parvenue à sa connaissance.

C'est une aventure arrivée dans le serail, écrit-il, il n'y a plus de trente ans. Monsieur le comte de Césy était alors ambassadeur à Constantinople. Il fut instruit de toutes les particularités de la mort de Bajazet; et il y a quantité de personnes à la cour qui se souviennent de les lui avoir entendu conter lorsqu'il fut de retour en France. Monsieur le chevalier de Nantouillet est du nombre de ces personnes, et c'est à lui que je suis redevable de cette histoire, et même du dessein que j'ai pris d'en former une tragédie⁴⁸.

L'attitude de Corneille à l'égard de l'histoire fut la même. Le sujet, croyait-il, pour être intéressant et trouver l'audience auprès des lecteurs doit être fondé sur «l'autorité de l'histoire»⁴⁹. Alors l'événement même incroyable mais attesté par l'histoire est accueilli avec confiance par le public. L'histoire, donc, par son autorité, se portait garante de la véracité des faits racontés et c'est là que résidait son importance d'après Corneille et ses contemporains. Le respect de l'histoire était si grand qu'aucun des écrivains ne prétendait à une interprétation ou à une vision personnelle, ni ne revendiquait l'affranchissement à son égard. Au contraire, des moindres écarts et des changements introduits il croyait de son devoir de se

⁴⁵ Bray, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁶ Racine, *op. cit.*, vol. I, p. 107.

⁴⁷ *Ibidem*, vol. II, p. 113.

⁴⁸ *Ibidem*, vol. III, p. 15—16.

⁴⁹ Corneille, *Oeuvres*, vol. I, p. 15.

justifier. C'est le cas, entre autres, de Racine s'excusant dans la préface d'*Andromaque* de certaines libertés qu'il avait osé prendre avec l'histoire.

Pourtant, la vérité en tant que fondement de l'oeuvre littéraire ne tarda pas à être remise en question, et cela même à partir du commencement de la formation de la doctrine classique. Les griefs partirent de plusieurs côtés. On ne manqua pas de s'apercevoir que la vérité toute nue était souvent horrible, monstrueuse et appliquée rigoureusement, elle était fréquemment en désaccord avec les exigences imposées à l'oeuvre littéraire par l'esthétique et par la morale. En premier lieu, elle se trouvait fréquemment en opposition avec l'art de plaire, considéré par la plupart des classiques comme la règle suprême de l'oeuvre littéraire. Racine, dans la préface de *Bérénice* l'a dit sans ambages :

La principale règle est de plaire et de toucher ; toutes les autres règles ne sont faites que pour parvenir à cette première.

La Fontaine ne cacha pas non plus son attitude à cet égard. Dans la préface de *Psyché* il constata : « Mon principal but est de plaire ». Corneille et Molière, pour ne citer que les plus grands parmi les classiques, y tenaient beaucoup. C'est qu'on se rendait compte que l'oeuvre littéraire, pour répondre au goût du public et satisfaire ses besoins, demande un élément supplémentaire, absent des oeuvres scientifiques. Dans le cas contraire, elle ennuie sans remplir son but.

Les pièces les plus savantes et même les plus ingénieuses ne sont point estimées dans notre siècle, écrivait Bouhours, si elles ne sont touchées délicatement. Outre ce qu'elles ont de solide et de fort il faut qu'elles aient je ne sçay quoi d'agréable et de fleuri pour plaire aux gens de bon goust, et c'est ce qui fait le caractère des belles lettres ⁵⁰.

Autrement dit, la vérité, d'après Bouhours, pour attirer et avoir plus d'éclat, doit être enchâssée comme un diamant dans un cadre attrayant, elle demande des ornements. Or, la littérature à côté des buts utiles qu'elle devait réaliser, était aussi un « art d'agréer », expression qui revient souvent sous la plume des classiques. Pascal explique ce besoin par le caractère de la nature humaine que la vérité toute nue, sans embellissement ne peut contenter. Il a défini l'« art d'agréer » comme un art d'adapter des vérités exprimées au goût des lecteurs.

Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté qui consiste en un certain rapport d'agrément et de beauté, qui consiste en un certain rapport entre nature faible ou forte, telle qu'elle est et la chose qui nous plaît ⁵¹.

Nicole fut du même avis. Un des traits de la nature humaine était d'après lui un besoin de diversité et c'est pourquoi la vérité dépourvue de parure ne pouvait suffire au lecteur. Pour cette raison, tout en se rendant compte de son écart par rapport à la vérité, il proposait la métaphore comme un moyen « d'agréer », car, introduisant la variété, elle constituait une manière excellente de divertir

⁵⁰ Le Père Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671, p. 268.

⁵¹ Pascal, *op. cit.*, vol. I, p. 32.

sement. Le père André, un des premiers, a pris en considération, à côté de la raison, d'autres facultés propres à l'homme qui demandent, elles aussi, une satisfaction à la lecture de l'oeuvre littéraire.

Il faut donc, écrivait-il, dans un discours non seulement dire la vérité pour contenter l'esprit, il faut la revêtir d'images pour mettre l'imagination dans ses intérêts, l'accompagner de sentiments pour la faire goûter au coeur, l'animer par des mouvements convenables pour l'introduire dans l'âme avec plus de force ⁵².

En même temps, des griefs commençaient à être lancés contre l'histoire, considérée comme la source la plus importante des sujets vrais. Malgré les avantages qu'on lui reconnaissait, l'histoire avait aussi ses défauts dont on commençait de plus en plus à tenir compte. Saint-Evremond fut un des premiers à faire un procès à l'histoire telle qu'elle se présentait à son temps.

La diversité de vaillance, dit-il, nous est inconnue, nous n'avons qu'un même courage pour tous les gens de valeur. [Deux pages plus loin il continuait:]

Nos Historiens [...] ont cru qu'un récit exact des Evénements suffisait pour nous instruire, sans considérer que les affaires se font par des hommes, que la Passion emporte plus souvent que la Politique ne les conduit ⁵³.

Donc, aux yeux de Saint-Evremond qui avait déjà une nostalgie de l'histoire que les romantiques réaliseront, l'histoire de son temps avait des lacunes considérables: elle ne parlait que des faits, n'entrait pas dans les détails de choses, ne s'accupait que du général; par contre, le particulier, l'individuel en étaient absents, les motifs des actions inconnus, la peinture des passions, mobile de l'activité humaine, négligée. En tant que telle elle n'était en état de faire face aux exigences qu'on lui posait. A son tour, Fénelon, lui aussi, dans ses *Mémoires sur les occupations de l'Académie Française*, demanda à l'histoire, à côté des faits, les circonstances, car, constatait-il: «Sans les circonstances, les faits demeurent comme décharnés: ce n'est que le squelette d'une histoire» ⁵⁴. En même temps, on commence à répéter de plus en plus souvent qu'«Un poète n'est pas un historien» ⁵⁵ et qu'on ne va pas au théâtre «pour apprendre l'Histoire». Sous l'influence de Chapelain et de ses partisans une cloison étanche commence à se faire entre l'histoire et la littérature. La formule est devenue courante:

«L'Histoire traite des choses comme elles sont et la Poésie comme elles doivent estre» ⁵⁶.

Et Scudéry, en répétant les mots de Chapelain, ajoutait:

Il est certain que le poète doit traiter les choses, non comme elles ont esté, mais comme elles devoient estre et les changer et rechanger, sans considérer ny l'histoire ny la vérité, qui ne sont ni sa règle ny sa fin ⁵⁷.

⁵² Le Père André, *Essai sur le beau*, Paris 1824, p. 72.

⁵³ Saint-Evremond, *op. cit.*, vol. III, p. 152, 154.

⁵⁴ Fénelon, *Mémoires sur les occupations de l'Académie Française* [dans:] *Oeuvres diverses*, Paris 1844, p. 440.

⁵⁵ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis*, 1673.

⁵⁶ J. Chapelain, *Opinion sur le poème d'Adonis*, 1623, p. 2.

⁵⁷ G. Scudéry, *Alaric, Préface*.

En conséquence, on demanda d'accorder une certaine liberté au poète à traiter des sujets historiques. L'idée s'imposait nettement: c'était aux hommes de lettres, grâce à l'invention dont ils étaient doués, de remplir des lacunes de l'histoire, de suppléer à son insuffisance, à sa monotonie et à sa sécheresse, en y fournissant un habit attrayant, en y ajoutant les circonstances et les motifs des actions de leurs héros. L'opinion fut admise comme une règle générale: dans les sujets historiques l'écrivain était obligé de suivre les grandes lignes fournies par l'histoire, de ne pas modifier des événements bien connus, mais il lui était permis de traiter les détails suivant les besoins de son sujet. La première brèche était donc faite par laquelle la fiction se glissa dans la littérature. Et, ce qui est très important, elle ne le fit ni clandestinement ni illégalement, mais approuvée officiellement par les théoriciens de la doctrine classique. Tout en admettant la vérité comme un fonds, ils acceptaient que pour plaire elle demandait, dans l'oeuvre littéraire, un élément inventé, c'est-à-dire la fiction. L'abbé Rapin a exprimé cette idée dans un passage très long mais qui vaut d'être cité à cause de son importance.

Le dessein d'un Poème doit être composé de deux parties, de la vérité et de la fiction: la vérité est le premier fond, la fiction en fait l'accomplissement: et Arioste appelle le mensonge de l'une et de l'autre, la constitution des choses, ou bien de la fable, qui n'est autre chose que le sujet du Poème [...] La fable de l'*Iliade* d'Homère est le caractère d'Achille, qui fait par sa présence ou par son absence de l'armée des Grecs, la bonne ou la mauvaise fortune de son party. La colère de ce Prince qui vient de mécontentement qu'il a reçue d'Agamémnon, est la vérité de l'histoire, qui est embellie par tous les épisodes, et toutes les différentes aventures, dont ce poème est rempli, et le Poète n'orne son poème d'une si grande variété d'événements extraordinaires, que pour plaire: il ne plairait pas, s'il n'avait rien à dire que de véritable; il ne serait pas écouté, s'il n'avait rien que du fabuleux. Ainsi l'histoire et la fable doivent nécessairement entrer dans la composition du sujet⁵⁸.

Rapin fut rejoint dans son attitude par Bouhours et Le Bossu. Les deux théoriciens se mettaient d'accord avec Rapin: l'oeuvre littéraire était un composé de deux éléments: de la vérité qui en fait le fondement et de la fiction dont le but est d'apporter l'agrément et de rendre sa lecture plus attrayante.

Mais l'esthétique classique se méfiait aussi des sujets «vrais» au nom de la vraisemblance et de la bienséance qui était, pour s'en tenir à l'expression de Rapin, «la plus universelle de toutes les règles»⁵⁹. Vérité ou vraisemblance, laquelle des deux devait prévaloir dans la littérature? — voilà le problème qui a été débattu dès le début du siècle. Sauf Corneille, tous les classiques, surtout les «réguliers» donnaient préférence à la vraisemblance sur la vérité. D'un commun accord on trouvait que la vérité était souvent nuisible à la morale, et toute «nue», elle choquait fréquemment le bon goût. Chapelain, dans *Les Sentiments de l'Académie* écrivait:

Il y a des vérités monstrueuses, ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société [...] C'est principalement en ces rencontres que le Poète a droit de préférer la vrai-semblance à la vérité et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable, que sur un véritable qui ne fust pas conforme à la raison⁶⁰.

⁵⁸ Rapin, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁰ Cité d'après A. Gasté, *La Querelle du Cid*, Paris 1899, p. 366.

D' Aubignac fut du même avis:

C'est une maxime générale que le vrai n'est pas le sujet du théâtre parce qu'il y a bien des choses véritables qui ne doivent pas être représentées ⁶¹.

Et c'est au nom de la vraisemblance et de la bienséance, admettait-on, que le poète avait le droit de faire les entorses à la vérité si elle était horrible, offensait les habitudes et les mœurs de la société, blessait son bon goût. L'esthétique classique a donc dévié très tôt de la théorie primitive. «Au lieu de la vérité, écrit E. Cassirer, elle en appelle à la vraisemblance» ⁶². Et la vraisemblance n'était pas comprise dans le sens aristotélicien mais dans le sens que lui avait donné le XVII^e siècle. Le critère communément admis du vraisemblable à l'âge classique était, avant tout, l'opinion en cours du public sur le sujet traité ⁶³. Les exemples en sont multiples. Ainsi Nicole a-t-il écrit:

Il ne faut regarder les choses comme elles sont en elles-mêmes, ni telles que les sait celui qui parle ou qui écrit, mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent ⁶⁴.

De même, Rapin affirmait que «Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public» ⁶⁵. Ainsi la vraisemblance, changée en convention sociale par les classiques, permettait la dérogation à la vérité et autorisait par son principe l'entrée de la fiction dans l'oeuvre littéraire. Les «acheminements» ⁶⁶, d'après l'expression de Corneille, c'est-à-dire la voie qui menait de la vérité à la vraisemblance, étaient pour lui l'asile le plus sûr et procuraient à l'écrivain la plus grande possibilité de faire usage de son invention.

Le problème reste de savoir quelle était la fonction que les classiques destinaient à la fiction dans l'oeuvre littéraire.

Comme on l'a vu plus haut, le rôle de la fiction, à l'époque classique, était de combler les lacunes de l'histoire. Les détails, les motifs et les circonstances de l'action ainsi que la peinture des caractères étant négligés par les historiens, les poètes y avaient un beau rôle à jouer. Corneille, dans son *Discours de la tragédie*, ne manqua pas de le signaler à ses confrères:

Il est constant, que les circonstances, ou si vous l'aimez mieux, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir. L'histoire souvent ne les marque pas, ou en rapporte si peu, qu'il est besoin d'y suppléer pour remplir le poème ⁶⁷.

Ainsi, comme l'a justement constaté R. Bray, c'est l'histoire qui était le premier

⁶¹ D'Aubignac, *op. cit.*, p. 66.

⁶² Cassirer, *op. cit.*, p. 289.

⁶³ Bray, *op. cit.*, p. 193—194; voir aussi *Le vraisemblable* [dans:] Communications, 1968, no 11.

⁶⁴ Nicole, *op. cit.*, p. 180.

⁶⁵ Rapin, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶ Corneille, *Avertissement de Rodogune*, [dans:] *Oeuvres*, Paris 1910, vol. IV, p. 415.

⁶⁷ Corneille, *Oeuvres*, vol. I, p. 12.

canal, à l'âge classique, par lequel la fiction commençait à pénétrer dans la littérature ⁶⁸.

Parfois la fonction de la fiction était de servir de camouflage, d'un habit tissé habilement aux événements véritablement arrivés mais dont l'auteur, pour une raison ou pour une autre, ne pouvait ou ne voulait pas parler ouvertement. Le jeu consistait à changer les noms des protagonistes et le lieu de l'action pour brouiller la piste, car il s'agissait là le plus souvent d'événements récents qui avaient lieu à l'époque contemporaine et qui étaient bien connus des lecteurs. La fiction était alors une «couverture», une sorte de voile plus ou moins épais selon les circonstances, cousu des faits authentiques dont le but était de cacher la vérité toute nue. Le cas de Boileau semble bien être caractéristique à cet égard. Lui, qui a assuré le public dans l'*Avis au Lecteur* que son poème *Le Lutrin* n'est qu'une pure fiction, a avoué quelques années plus tard, dans sa lettre du 8 avril 1703, adressée à Brossette que son oeuvre «est fondée sur une chose très véritable». Les deux affirmations, en dépit des apparences, ne se démentaient pas. La préface au *Lutrin* le mettait bien au clair.

Il serait inutile maintenant de nier, que ce poème a été composé à l'occasion d'un différend assez léger qui s'émut dans une des plus célèbres églises de Paris, entre le trésorier et le chantre, mais ce tout ce qu'il y a de vrai. Le reste, depuis le commencement jusqu'à la fin est une pure fiction ⁶⁹.

Dans la suite de sa préface il expliquait les raisons de son procédé: l'incident prêtant à la satire, pour ne pas offenser les chanoines de l'église, gens «d'une fort grande probité», il ne lui restait qu'à changer les noms et les caractères des personnages, ainsi que le lieu d'action. C'était du même coup satisfaire à ses devoirs «d'honnête homme» et d'écrivain connaissant bien les secrets de son métier. Il croyait répondre aux exigences de l'esthétique classique car l'action de son oeuvre, pour se servir des mots du père Le Bossu, devenait un composé de deux éléments: de la vérité «qui lui sert de fondement»; et «l'autre est la fiction qui déguise allégoriquement cette vérité et qui lui donne la forme de la fable» ⁷⁰. Le même père Le Bossu a donné à ce genre de fiction un nom, semble-t-il, assez juste: «fiction extérieure».

La fiction a été aussi considérée par les classiques comme un excellent moyen d'introduction de la variété dans l'oeuvre littéraire. C'est pourquoi son refuge d'élection était l'épisode. C'est là que l'imagination de l'écrivain pouvait jouir d'une plus grande liberté. On le sait, l'épisode dans son sens originel signifiait un fragment de l'oeuvre littéraire lié avec l'action principale d'une façon assez lâche, peu serrée. D'une certaine manière c'était une digression presque entièrement de l'invention de l'auteur. L'épisode était introduit dans l'oeuvre littéraire en vertu de la loi de la diversité et de la variété, règle aussi obligatoire dans l'esthé-

⁶⁸ Bray, *op. cit.*, p. 209, 212, 214.

⁶⁹ Boileau, *op. cit.*, vol. I, p. 12.

⁷⁰ Le Bossu, *op. cit.*, p. 23.

tique classique que celle de l'unité. Le père Bouhours, dès 1671, cherchait à prouver que l'unité ne suffit pas à assurer la beauté de l'oeuvre, à moins que la diversité y entre pour l'enrichir, l'animer et la rendre plus intéressante. De même, Rapin constatait que la fable, c'est-à-dire l'action, est défectueuse si elle manque de variété. Par là s'explique la nécessité d'introduire les épisodes dont le but était de rompre la monotonie de l'oeuvre littéraire. C'est dans ce sens que La Fontaine, dans son Avertissement du Recueil intitulé *Fables Nouvelles et autres poésies s'ouvrant par le Songe de Vaux*, écrivait :

Et, pour égayer mon poème [*Songe de Vaux*] et le rendre plus agréable (car une longue suite de descriptions historiques seroit une chose fort ennuyeuse), je les voulois entremêler d'épisodes d'un caractere galant ⁷¹.

Donc, l'épisode à l'époque classique avait pour objet, en le divertissant, de reposer le lecteur d'une lecture souvent aride, difficile, peu intéressante. Il ressemblait à une sorte de relais situé au bord d'une route qui offre au voyageur fatigué, au cours d'un long et monotone voyage, un repos agréable et une distraction.

Mais même dans les épisodes la liberté du poète était soumise à certaines lois dictées par les exigences de l'esthétique classique.

Il faut des épisodes pour la variété, écrivait Crousaz, mais elles ne doivent pas être hors d'oeuvre, de peur de troubler l'unité ⁷².

Corneille lui-même, bien que classique souvent rebelle, était d'accord sur ce point.

[...] inventer les épisodes, dit-il, ce n'est pas tant inventer qu'ajouter à ce qui est déjà inventé; et ces épisodes trouvent une espèce de vraisemblance dans leur rapport avec l'action principale ⁷³.

Or, la règle que l'épisode ne pouvait enfreindre était celle de ne pas jurer avec l'ensemble, de ne pas briser l'unité, loi, elle aussi, de première importance dans l'esthétique classique. Elle exigeait que l'épisode fût «de même trempe» que l'action principale. Et tout cela au nom de l'harmonie et de l'unité de ton, règles auxquelles l'art classiques était très sensible. Ainsi la divestité ne signifiait pas au XVII^e siècle l'irrégularité, le mélange des éléments hétérogènes, dissemblables, car elle aurait été considérée par les classiques comme une imperfection. Au contraire, les éléments secondaires introduits dans l'oeuvre littéraire devaient être bien adaptés à l'ensemble pour constituer une unité harmonieuse. Ainsi les épisodes, si nécessaires soient-ils par leur diversité à la perfection de l'oeuvre littéraire, devaient être ramenés à une certaine uniformité pour produire l'effet de beauté. Crousaz qui défendait avec le plus d'acharnement la cause de la diversité en tant qu'élément esthétique d'une grande valeur dans l'oeuvre littéraire, la comprenait en pur classique.

⁷¹ La Fontaine, *Oeuvres complètes*, Paris 1826, vol. V, p. 320.

⁷² J. P. de Crousaz, *Traité du beau*, Amsterdam 1715, p. 44.

⁷³ Corneille, *Oeuvres*, vol. I, p. 75.

De la diversité, dit-il, réduite ainsi à l'uniformité, naissent la régularité, l'ordre, la proportion, trois choses qui plaisent nécessairement à l'esprit humain ⁷⁴.

Ainsi le but de l'épisode, suivant la doctrine classique, était d'agrandir le sujet lorsqu'il était trop mince, de l'orner par la diversité pour le rendre plus intéressant et aussi, s'il était bien enlacé dans l'action, de relever l'art de la composition de l'oeuvre littéraire qui devait être sans faille. Et les caractères principaux de cette composition étaient les suivants: l'ordre chronologique des événements, la proportion des différentes parties et surtout l'unité dans la diversité que l'art des épisodes devait mettre en relief.

Pourtant, quelles que soient les fonctions qu'on assignait à la fiction à l'âge classique, elles convergaient toutes vers le même but: celui d'un décor. Suivant l'avis le plus souvent souligné par les théoriciens du classicisme, le rôle de la fiction était de servir d'ornement, d'embellir les événements présentés. Ils étaient tous unanimes sur ce point: la vérité seule, on l'a déjà vu, ne suffit pas pour retenir l'attention du lecteur. Elle a besoin d'être relevée d'une parure pour avoir plus d'éclat, pour produire un effet plus grand. Bouhours l'a constaté d'une façon bien nette:

[...] la vérité est à la pensée ce que les fondements sont aux édifices: elle la soutient et la rend solide. Mais un bâtiment qui ne serait que solide n'aurait plus de quoi plaire à ceux qui se connaissent en architecture. Outre la solidité, on veut de la grandeur, de l'agrément ⁷⁵.

De même le père Le Bossu a soutenu que la fiction est ce qui «embellit» l'action de l'épopée ⁷⁶. L'opinion soutenue par l'autorité de Boileau est devenue courante. Dans son IV *Épître au Roi* il a écrit:

Que la vérité pure y ressemble à la fable,
De tous vos ornemens vous pouvez l'égayer ⁷⁷.

Le rôle de la fiction était donc, pour employer le mot de Chapelain, de donner «du relief à la vérité» ⁷⁸, de relever l'effet des événements racontés en les ajustant et en les agrandissant. Sans ornement, par contre, l'oeuvre devenait, de l'avis commun, ennuyeuse, sans fraîcheur et sans charme et ressemblait à l'ouvrage d'un historien froid, alors que par l'ornement, elle frappait et éveillait la curiosité, attirait l'attention. Dans ce sens, la fiction devenait à l'âge classique une sorte de grossissement des choses et l'auteur — «auctor» suivant son acception étymologique — un augmentateur, celui qui reçoit entre ses mains un trésor de la culture, une matière historique, la modifie en faisant des additions, en ajoutant des détails qui auparavant n'existaient pas. A condition toutefois qu'il ne dépasse pas certaines limites. Le Bossu, entre autres, y veillait bien en rappelant aux écrivains que par les «amplifications» trop grandes, démesurées, ils risquaient de quitter

⁷⁴ de Crousaz, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵ Le Père Bouhours, *La manière de bien penser...*, p. 58.

⁷⁶ Le Bossu, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁷ Boileau, *op. cit.*, vol. II, p. 17.

⁷⁸ J. Chapelain, *Les douze derniers chants du poème de la Pucelle, Preface*, Orléans 1882.

la nature et de se perdre dans l'erreur. Il a distingué dans chaque modèle imité les traits permanents, essentiels, et les traits variables. Autant il est interdit au poète, soutenait-il, de changer des événements présentés par l'histoire, autant il lui est permis de modifier les circonstances. Celles-ci, d'un commun accord, étaient du domaine du poète et c'est là que son invention pouvait s'exercer. De même, c'est l'abbé de Bellegarde qui a pris soin de définir avec précision les privilèges et les devoirs des écrivains et de délimiter, dans l'oeuvre littéraire, la part due à la vérité et la part permise aux embellissements. Il écrivait:

Quoique le poète ait la liberté de changer quelques circonstances de son histoire, d'en supprimer une partie, d'en ajouter de nouvelles, il ne lui est pas permis cependant d'altérer les événements principaux et qui sont connus de tout le monde: il n'est pas cependant obligé de suivre mot à mot la vérité de l'Histoire, pourvu qu'il ne la corrompe pas dans les points essentiels [...]⁷⁹

Fort de cette conviction, Racine, dans la préface d'*Andromaque*, pour justifier quelques libertés qu'il avait prises avec l'histoire, a affirmé d'une façon bien décidée:

il y a bien de la différence entre détruire le principal fondement d'une fable et en altérer quelques incidents, qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent⁸⁰.

Il était donc permis de changer à condition de rester dans les limites de la vraisemblance et de la bienséance. Corneille était bien net sur ce point. Le poète, acceptait-il, a le droit d'ajouter à l'histoire des choses qui n'ont pas eu lieu à condition que

tous les changements qu'on y apporte, ne soient jamais plus incroyables que ce qu'on en conserve dans le même poème⁸¹.

Or, le rôle de la fiction dans la littérature classique, sous sa forme d'ornement, semble être bien précis. Imposé par les règles de la vraisemblance et de la bienséance, la fiction avait pour but d'adapter des sujets traités au bon goût des contemporains. Mais c'était surtout, suivant l'expression de Le Laboureur, de «farder toujours l'original», en épurant les choses et les hommes de leurs défauts et de leurs irrégularités que «l'histoire par la sévérité de ses lois est contrainte d'y souffrir»⁸². C'était aussi «de rehausser l'éclat des belles actions et d'exténuer l'horreur des funestes»⁸³, d'éloigner tout ce qui est triste, malsain et d'accuser les traits positifs. Esthéticien par vocation, Crousaz précisait:

Aussi les fictions ont-elles leur Beauté [...] et cette Beauté roule sur la grandeur des idées qu'elles présentent, sur la vivacité des sentiments qu'elles font naître, sur la force avec laquelle elles s'emparent de l'attention⁸⁴.

⁷⁹ L'abbé de Bellegarde, *op. cit.*, p. 205.

⁸⁰ Racine, *op. cit.*, vol. I, p. 191.

⁸¹ Corneille, *Oeuvres*, vol. I, p. 97.

⁸² Cité d'après R. Bray, *op. cit.*, p. 213.

⁸³ Corneille, *Oeuvres*, vol. I, p. 95.

⁸⁴ Crousaz, *op. cit.*, p. 113.

Si bien que c'était justement là, d'après Guez de Balzac, que résidait la perfection de l'art de Corneille dans le *Cinna*. Dans une lettre souvent citée il écrivait à l'auteur du *Cid*:

Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui [...] Ce que vous prêtez à l'histoire, est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle ⁸⁵.

L'objet de la fiction, par rapport à la nature jugée par les classiques souvent défectueuse, était le même. L'abbé Le Moyne l'a défini dans les termes suivants:

Il faut que le poète corrige les défauts de la nature et qu'il achève ce qu'elle n'a fait qu'ébaucher [...] que d'une manière commune et surannée il tire des formes précieuses et nouvelles ⁸⁶.

Les constatations de ce genre étant unanimes, le père Rapin put conclure que toutes les choses, grâce à la fiction, «prennent un caractère de grandeur et d'élévation qui les rend extraordinaires et admirables» ⁸⁷, opinion que le Dictionnaire de Trévoux avait confirmé en soutenant que «La fiction imite et quelquefois perfectionne même la nature» ⁸⁸.

Certains théoriciens de la littérature, mettant en cause la thèse de R. Wellek ⁸⁹, ont constaté que la fiction en tant qu'indice de la littérarité du texte n'est pas prise en considération avant la période romantique. L'opinion est sujette à caution car elle laisse croire que le problème de la fiction avant le XVIII^e siècle est absent des réflexions sur la littérature. La vérité, on l'a bien vu, se présente un peu autrement. Le problème de la fiction existe déjà à l'époque classique mais il est posé autrement qu'il ne le sera un siècle plus tard. Il est bien vrai qu'on n'accorde pas à la fiction au XVII^e siècle les mêmes fonctions qu'elle remplira au XIX^e siècle, époque florissante de son règne. La fiction au temps de Boileau ne fait pas la matière de l'oeuvre littéraire, ce ne sont pas les événements inventés, mais les événements soit historiques soit mythologiques qui lui servent de toile de fond. La fiction n'est pas conçue par les classiques comme une libre transformation de la réalité par l'imagination de l'écrivain, ni comme la présentation littéraire de ce qui peut arriver dans la réalité et qui n'est pas contraire à l'expérience intérieure de l'homme ⁹⁰. La fiction, à l'âge classique, ne prétend pas non plus apporter une science de l'homme ni révéler la connaissance de la société comme le veulent les sociologues de la littérature. Ayant méconnu toutes ces fonctions, le rôle de la fiction à l'époque classique était ailleurs. Il consistait à habiller de son charme la vérité qui faisait le fondement de l'oeuvre littéraire,

⁸⁵ G. de Balzac, *Oeuvres*, Paris 1854, vol. I, p. 675.

⁸⁶ Le Moyne, *Discours de la poésie*, cité d'après R. Bray, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁷ Rapin, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁸ *Dictionnaire Universel de Trévoux*, vol. II, p. 1783.

⁸⁹ R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1970, p. 27.

⁹⁰ Cf. J. Kleiner, *Fikcja intelektualna w literaturze* [dans:] *Studia z zakresu filozofii i literatury*, Warszawa 1925.

pour rendre sa lecture plus attrayante. Par conséquent, elle était un élément surajouté à l'oeuvre littéraire, sa place dans la littérature était limitée à un rôle de décor, d'ornement, indispensable, il est vrai, à la beauté de l'oeuvre mais relégué au second plan car ne constituant que sa couche extérieure. Il était interdit à la fiction de toucher à ce qui fait l'essentiel de l'oeuvre littéraire. Il ne lui était permis de s'accrocher qu'à ce qui faisait ses accessoires, de sorte que la fiction ressemblait un peu, à l'époque classique, à un feuillage de l'arbre, feuillage qui le pare de sa verdure mais qui est impuissant à changer sa nature. Ou si l'on veut bien, la fiction était conçue par les classiques comme une sorte de dentelle faite à la main, qui sert à la finition de tout ouvrage artistique, mais ne constitue pas son essence. Et cette broderie elle-même, on l'a bien vu, était faite d'après la recette classique. Ainsi la fiction s'inscrivait bien dans le code de l'esthétique classique en rejoignant les tendances idéalistes de son art. En satisfaisant le goût de grandeur, de noblesse, de sublime que nourrissaient tous les classiques, elle se mettait au service de sa doctrine et réalisait un des buts suprêmes de son art qui était celui de plaire.

TEORIA FIKCJI W ŚWIEŁLE DOKTRYNY KLASYCYSTYCZNEJ

STRESZCZENIE

Przedmiotem niniejszego artykułu jest teoria fikcji literackiej w świetle doktryny klasycystycznej.

Stosunek klasycyzmu do fikcji był na ogół pozytywny, aczkolwiek jej pojęcie nie było jasno sprecyzowane. Fikcja miała w XVII wieku wiele znaczeń: była bądź to synonimem mitologii starożytnej, bądź to uważana była za nieszkodliwą chimere, lub za zmyślenie albo wręcz za kłamstwo. Niekiedy oznaczała również inwencję poetycką i jako taka uznawana była za „duszę” poezji, a często, przez wielu teoretyków, za niezbędny element, niemal że wyznacznik dzieła literackiego.

Specyfika fikcji w XVII wieku polegała przede wszystkim na specyfice jej funkcji. Według zasad doktryny klasycystycznej dzieło literackie, podobnie jak dzieło naukowe, miało wyrażać prawdę, za źródło której uważana była w pierwszym rzędzie historia. W praktyce jednak klasycyzm dość wcześnie odstąpił od tej zasady. Prawda czy prawdopodobieństwo — oto dylemat, przed którym stanęli teoretycy klasycyzmu. Zdecydowana większość opowiedziała się za prawdopodobieństwem. Naga prawda bowiem, sądzono, godziła często w wymogi dobrego smaku i moralności. W imię prawdopodobieństwa pisarz miał prawo odstępować od prawdy, zmieniać fakty historyczne, chociaż prawdziwe, ale często nieprawdopodobne. Droga zatem, która wiodła od prawdy do prawdopodobieństwa, zezwalała pisarzowi na swobodę inwencji i na wprowadzanie fikcji do dzieła literackiego. Zadaniem fikcji było ubierać prawdę często brutalną w szaty atrakcyjne, przyciągające uwagę czytelnika, zdobić ją różnymi barwami piękna, podnosić jej walory moralne i estetyczne, odrzucając cechy negatywne a podkreślając pozytywne, innymi słowy, fikcja miała uzupełniać i poprawiać to, co natura skrzywiła, nie dopracowała. Funkcja fikcji w dobie klasycyzmu ograniczała się zatem do roli decorum, ornamentu. Tak pojęta fikcja wpisywała się w kodeks estetyki klasycystycznej, uwypuklając równocześnie jej tendencje idealistyczne.