LICEO ESABAC VITTORIA COLONNA

CLASSE TERZA

Littérature Française

LE THEATRE BAROQUE

Prof. Massimiliano Badiali

C'est aussi grâce au théâtre que se réalise le passage du baroque au classicisme. Considéré comme l'âge d'or du théâtre, le XVIIe siècle est caractérisé par un renouveau spectaculaire du genre, renouveau qui avait été préparé sous la Renaissance par la redécouverte des maitres et des théoriciens de l'Antiquité (Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristote), à travers trois grands écrivains de théâtre : **Corneille, Racine** et **Molière**. Le théâtre devient l'espace privilégié où s'expriment les conflits moraux, religieux et politiques de l'époque. Bien que la fréquentation des salles de théâtre (l'Hôtel de Bourgogne auquel s'ajoute le Théâtre du Marais pendant la première moitié du siècle) et la participation aux spectacles organisés par les troupes ambulantes (parmi lesquelles de nombreuses compagnies italiennes) soient sévèrement critiquées par l'Église, les troupes se multiplient et rivalisent entre elles pour attirer les spectateurs. Le succès qu'elles obtiennent à la Cour et le mécénatisme des puissants vont jouer un r6le capital. Si tous les types de spectacles sont représentés, la comédie, la pastorale, la comédie-ballet, la tragédie et l'opéra, c'est la tragicomédie qui s'impose au début du siècle. La représentation, en 1636, de la tragi-comédie de **Corneille**, *le Cid*, sera l'événement littéraire qui déterminera la prise de conscience de cette évolution. La pièce de Corneille, caractérisée par une grande liberté de création, remporte un grand succès de public. Mais les doctes (érudits qui dictent les règles à suivre en matière de création littéraire, en s'inspirant des œuvres antiques) la critiquent et reprochent à Corneille de ne pas avoir observé les règles d'Aristote. C'est une véritable « querelle » à laquelle participent hommes de théâtre, acteurs, doctes, gens du monde... Deux groupes opposés s'affrontent: les défenseurs de la liberté de l'artiste et les partisans d'un théâtre régulier, parmi lesquels le Cardinal Richelieu et la Cour. Le débat aboutit à la codification de la tragédie : elle sera composée de cinq actes divisés en scènes (de trois à sept ou huit par acte), dont l'enchainement sera déterminé par les entrées et les sorties des personnages. La progression de l'intrigue sera divisée en trois parties: l'exposition (présentation du lieu, de l'époque, des personnages et du sujet), le nœud de la crise (vers la fin de l'acte III ou à l'acte IV) et, enfin, le dénouement (tout au long de l'acte V ou dans la scène finale). La construction de la pièce devra respecter les règles des trois unités mais aussi la règle de l'unité de ton qui impose la distinction des genres (la tragédie d'un c6té et la comédie de l'autre). Pour finir, la tragédie devra avoir comme mission l'édification du spectateur, c'est-à-dire la catharsis (du grec :<< purification »). Le spectateur devra tirer une leçon morale de la présentation de situations

exemplaires, vraisemblables, cohérentes d'où est exclue toute violence (dans les actions et dans le langage) (règle de la bienséance). Le théâtre classique est né

LES RÈGLES DE LA VERSIFICATION CLASSIQUE

Malherbe disait que la prose ressemblait à la marche et la poésie à la danse. Pour danser, il faut mesurer ses pas ; pour composer des vers classiques en français, il faut mesurer les syllabes, s'imposer la contrainte des rimes, répartir les accents. Alors naît le rythme qui fait danser et chanter la langue.

► LE COMPTE DES SYLLABES

Pour compter les syllabes qui permettent d'identifier le mètre adopté par le poète, on doit prendre garde au *[e]* dit muet. Il ne compte ni à la fin du vers ni à l'intérieur du vers lorsqu'il est suivi par une autre voyelle avec laquelle il se fond : il y a élision. Parfois, deux voyelles en contact dans un mot comptent deux syllabes : c'est la diérèse qui met en valeur le mot qu'elle allonge.

Ce	jour	me	jet	te aus	si	dans	quel	que in	qui	é	tude
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

[e] + consonne = 1 syllabe — **élision = 1 syllabe** — **élision** — **diérèse** — **[e] final ne compte pas**

► LES CONTRAINTES DE LA RIME

La rime signale la fin du vers. Pour que deux vers riment, il faut que la dernière voyelle accentuée et tout ce qui suit se prononce de la même façon. Les rimes féminines qui comportent un *[e]* muet final et les autres rimes dites masculines doivent nécessairement alterner.

Rimes	pauvres (un son commun)	suffisantes (deux sons communs)	riches (trois sons et plus en commun)
féminines	s'est émue je l'ai vue (Corneille)	crimes abîmes (Saint-Amant)	tourterelles querelles (L'Hermite)
masculines	soldats combats (Rotrou)	jour retour (Racan)	divers univers (Voiture)

Selon la disposition des rimes, on parle de rimes plates ou suivies (a a b b), de rimes croisées (a b a b), de rimes embrassées (a b b a).

► LA CRÉATION DU RYTHME

Le rythme naît de la distribution des accents. En français, l'accent frappe la dernière voyelle d'un mot ou d'un groupe de mots autre que le *[e]* muet.

l'orage — le bel orage — il me l'avait donnée

Chaque accent est suivi par une coupe dont la place dans le vers est variable. Dans l'alexandrin, la sixième syllabe, obligatoirement accentuée, ne peut être suivie d'un *[e]* non élidé. On appelle césure cette coupe à place fixe qui peut être plus ou moins marquée.

Et les fruits / passeront // la promes / se des fleurs / Malherbe.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

La distribution régulière des accents contribue à l'harmonie du vers.

LA RÈGLE DES TROIS UNITÉS

À la différence du roman, le théâtre fait assister à l'action. Pour que le spectateur puisse voir les choses, comme si elles arrivaient devant lui, le XVIIe siècle impose peu à peu la règle des trois unités…

L'UNITÉ D'ACTION

Cette règle assure la cohérence esthétique de l'œuvre. Pour être captivée, l'attention du spectateur ne doit pas être dispersée entre plusieurs événements. Si le théâtre baroque tire des effets des intrigues qu'il multiplie, le théâtre classique élimine tout épisode ou tout personnage qui n'est pas lié directement à l'action principale. Surtout **Racine** rend l'intrigue peu riche, pour développer la psychologie des personnages. Il faut, écrit Boileau en 1674, « Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli »,

L'UNITÉ DE TEMPS

Dans le théâtre baroque, les événements représentés s'étendent sur plusieurs jours, plusieurs mois, parfois plusieurs années. La règle de l'unité de temps cherche à faire coïncider la durée de la représentation théâtrale avec la durée de l'action représentée. Ainsi, le spectateur peut facilement faire .comme s'il était le témoin des événements qui se jouent sous ses yeux. À l'intérieur de chaque acte, cette concordance est assurée par la liaison des scènes. C'est entre les actes que peut s'écouler le temps nécessaire à l'action, mais on ne peut excéder vingt-quatre heures sans affaiblir l'impression de vraisemblance. **Corneille** et **Racine** représentent toute l'action qui a eu lieu dans la même journée.

L'UNITÉ DE LIEU

Dans le théâtre baroque, le même espace scénique, place de village, scène de théâtre, peut évoquer plusieurs lieux. Un rideau vite tiré permet de passer d'un endroit à l'autre. La règle de l'unité de lieu cherche à faire coïncider l'espace scénique avec le lieu de l'action représentée. Ainsi, le spectateur peut facilement faire comme s'il voyait le lieu même où se déroule l'action. Un changement de décor ou un lieu trop célèbre (le Sénat de Rome par exemple) auraient gêné cet effet d'illusion. Les œuvres classiques se déroulent donc le plus souvent dans une salle passe-partout qui permet à tous les personnages de se croiser sans invraisemblance.

CONFLIT THEATRAL

Les conflits varient selon les époques, les auteurs et le genre de l'œuvre. Le théâtre grec antique montre le héros déchiré entre sa volonté et le destin que lui imposent les dieux. Corneille aussi trouve « les grands sujets qui remuent fortement les passions, en opposant la violence des désirs " aux lois du devoir, ou aux tendresses du sang »· selon les principes du théâtre classique, le spectateur doit " être suspendu de telle sorte qu'il est

en peine de la fin "· Ainsi, la construction même de l'œuvre doit mettre en évidence les différentes étapes du conflit. On appelle " nœud, dramatique ce qui forme l'intrigue d'une pièce.

	Exposition (acte 1)	Péripéties (actes 2 à 4)	Dénouement (acte 5)
Tragédie	Les données historiques ou légendaires du conflit.	Toujours croissant, le conflit suscite la peur.	Obligatoirement malheureux : échec, morts.
Comédie	Les circonstances d'un conflit souvent familial.	Le développement du conflit provo le rire.	Heureux (mariage désiré).

CORNEILLE **Plumes 1 page 156-157**

<u>Pierre Corneille,</u> <u>est un auteur dramatique français.</u> A la recherche de sa voie, Corneille expérimente tous les genres du théâtre : comédie, tragédie, tragi-comédie. Ses pièces les plus célèbres sont : *l'Illusion comique (1635), le Cid (1637)*, *Cinna (1640), Horace (1640) et Polyeucte (1643)*. La richesse et la diversité de son œuvre reflètent les valeurs et les grandes interrogations de son époque. Son théâtre exalte <u>la volonté et l'héroïsme, la force et la densité littéraire, la grandeur d'âme</u> <u>Les œuvres de Corneille exaltent la gloire, l'orgueil, la chevalerie, l'amour, la magnanimité et le sacrifice.</u> L'œuvre étendue et riche de Corneille a donné naissance à l'adjectif « cornélien », dont le sens est aujourd'hui particulièrement galvaudé puisqu'il désigne à la fois :

- La volonté et l'héroïsme
- La force et la densité littéraire
- La grandeur d'âme et l'intégrité

BIOGRAPHIE Aîné des six enfants d'une famille aisée de magistrats rouennais, Pierre Corneille entame en 1628 une carrière d'avocat. En 1629, un chagrin amoureux le conduit à écrire ses premiers vers, puis sa première comédie, Mélite. Avec les pièces qui suivront : Clitandre, la Veuve, la Galerie du Palais, la Suivante, la Place Royale, Médée et l'Illusion comique, apparaît un nouveau style de théâtre où les sentiments tragiques sont mis en

scène pour la première fois dans un univers plausible, celui de la société contemporaine. Corneille, auteur officiel nommé par Richelieu, rompt avec ce statut de poète du régime et avec la politique contestée du Cardinal, pour écrire des pièces exaltant la haute noblesse (Le Cid, œuvre aujourd'hui universellement connue), rappelant que les hommes politiques ne sont pas au-dessus des lois (Horace), ou montrant un monarque cherchant à reprendre le pouvoir autrement que par des représailles (Cinna). En 1647 il est élu à l'Académie française au fauteuil 14 qu'occupera son frère et complice Thomas après sa mort. De 1643 à 1651, après la mort de Richelieu, et durant la période de la Fronde, la crise d'identité que traverse la France se retrouve dans l'œuvre de Corneille : il règle ses comptes avec Richelieu dans la Mort de Pompée, donne une tragédie de la guerre civile avec Rodogune et développe le thème du roi caché dans Héraclius, Don Sanche et Andromède, s'interrogeant sur la nature même du roi, subordonné aux vicissitudes de l'Histoire, en lui faisant ainsi gagner en humanité. À partir de 1650, ses pièces connaissent un succès moindre, et il cesse d'écrire pendant plusieurs années après l'échec de Pertharite. L'étoile montante du théâtre français est alors Jean Racine dont les intrigues misent plus sur le sentiment et apparaissent moins héroïques et plus humaines. Le vieux poète ne se résigne pas et renoue avec la scène avec la tragédie Œdipe. À la fin de sa vie, la situation de Corneille est telle que Boileau demande pour lui une pension royale qu'il obtient de Louis XIV. Corneille meurt à Paris le 1er octobre 1684.

THEMES FONDAMENTAUX

-Le temps de la comédie Le théâtre de Pierre Corneille comporte deux inspirations correspondant à trois temps de sa vie. Le premier temps – le moins connu – est celui de la comédie, d'une peinture d'actions légères, insolentes, peu morales : c'est un auteur joyeux et caustique qui fait rire son public. Corneille jeune fut le peintre de la jeunesse. *Mélite ou les Fausses Lettres* (1625), sa première pièce, *la Galerie du palais ou l'Amie rivale* (1633) et *la Place royale ou l'Ami extravagant* (1634) représentent de jeunes amoureux qui se quittent, se retrouvent, changent de partenaire, tendent des pièges pour éprouver l'autre ou mettre fin à leur relation. Parmi ses comédies, *l'Illusion comique* (1636) est la plus originale. « Illusion comique » veut dire « illusion théâtrale, jouée par des comédiens ». Influencé par le théâtre espagnol et par Shakespeare, Corneille crée en France une dramaturgie du jeu de miroirs, qui est une préfiguration du « théâtre dans le théâtre » comme l'illustrera beaucoup plus tard Pirandello.

- Le temps de la tragicomédie : Le second temps prend toute sa force à partir du *Cid*. Cette tragi-comédie est influencée par le théâtre espagnol mais impose une forme et une morale de l'héroïsme qui vont fonder le théâtre classique français. La création du *Cid* en 1637 est un événement fondateur. La pièce peut être considérée comme la première tragi-comédie, c'est-à-dire tragédie avec une fin heureuse, du théâtre classique français.

- Le temps de la tragédie : la période la plus longue est celle des tragédies. Corneille donne ensuite de nombreuses tragédies, plus méditatives, très politiques, innervées d'une sensibilité cachée, empreintes à la fois d'un sens stoïcien de la vie et d'une forte croyance dans les vertus du christianisme. Cet ensemble tragique reprend parfois des thèmes des auteurs anciens mais, le plus souvent, préfère l'Histoire à la mythologie et propose une lecture politique des siècles passés. C'est l'histoire romaine que Corneille reconsidère surtout et qu'il projette sous son éclairage en donnant sa vision de divers événements ou de divers personnages : *Horace, Cinna* (1641), *Polyeucte* (1642), pour ne citer que les trois pièces « romaines » retenues par la postérité.

– **Grand expérimentateur des genres théâtrales :** Considéré comme l'un des plus grands versificateurs français, Corneille alterne le lyrisme et l'élégie au ton oratoire et à la recherche de sa voie, Corneille expérimente presque tous les genres de l'époque: comédie, comédie héroïque, tragédie-ballet, tragi-comédie, tragédie proprement dite, et évolue du baroque vers le classicisme.

- Corneille aime le mélange des genres : Corneille n'aimait pas les règles et les qualifications trop strictes. Il qualifia *Le Cid* de « tragi-comédie » avant de le rebaptiser « tragédie ». Et il pratiqua la pure « comédie » et la « comédie héroïque » – genre noble, qui ne prétend pas au seul divertissement. Ce qui importe surtout est de noter que l'écrivain commença par des comédies et qu'à partir du *Cid*, il cessa d'en écrire, à une exception près.

- Sujets d'histoire antique : Corneille sent la nostalgie du passé et de la force des grecs et des romains. Ses personnages sont des hommes illustres , surtout des héros classiques, dont les valeurs doivent etre d'exemple moral.

- La grandeur de l'homme : La tragédie cornélienne est faite pour exalter, contrairement à la tragédie antique, qui exaltait la toute-puissance du malheur ou la débilité de la condition humaine, la grandeur de l'homme, sa capacité de suivre volontairement le destin comme choix

- **Histoire d'héros** : les personnages de Corneille sont des héros, qui possèdent une énergie supérieure, une passion qui fait sa grandeur : l'honneur pour Rodrigue (Le Cid), le patriotisme pour Horace (Horace), la clémence pour Cinna e la foi religieuse pour Polyeucte. A travers ses héros Corneille suit le précepte des anciens Grecs selon lequel le théâtre devait « purger les passions », c'est-à-dire opérer une *catharsis* (purification) dans l'esprit du spectateur.

- Les vertus héroïques sont le courage, l'orgueil et la constance : a) l**e courage :** Le héros de Corneille se distingue de l'homme ordinaire car il ne craint pas de mettre sa vie en jeu. Dans ce risque assumé face à la mort s'affirme la force de la volonté héroïque. b) **l'orgueil.** Il n'y a pas d'héroïsme son affirmation orgueilleuse de soi. Dans la conscience d'appartenir à une lignée, dans le désir de briller, le héros puise l'énergie de l'action généreuse. c) **la constance :** le héros s'admire trop pour pouvoir se renier. Fidèle à l'être aimé comme il est fidèle à lui-même, il montre sa fermeté d'âme en restant inébranlable devant les hasards de la " fortune "·

- **L'espace héroïque est rendu à travers la représentation de la guerre, du pouvoir et de l'amour:** a) **Description de la guerre :** Corneille représente le champ de bataille qui est par excellence le lieu où le héros s'expose. Descendant du chevalier féodal, le héros est d'abord un guerrier qui défend son honneur épée au poing. b) **Le pouvoir : a**ppartenant de plein droit à l'aristocratie, le héros doit constamment, par la parole et par les actes, faire éclater sa valeur. Mais le roi doit parfois remettre le héros à sa place c) **L'amour.** Loin d'être une faiblesse honteuse, l'amour, toujours fondé sur l'admiration, permet de ressusciter la générosité du chevalier courtois.

- L'idéal héroïque est incarné par l'idéal politique, amoureux et surhumain : a) **l'idéal politique: l**e héros s'exalte en défendant une cause qu'il juge sacrée : l'honneur de sa famille, la liberté de sa patrie. Il n'a pas alors le sentiment de se sacrifier car cette cause lui permet de faire éclater sa valeur. **b) l'idéal amoureux :** le héros fait de l'amour une valeur suprême qui peut entrer en conflit avec l'honneur ou le devoir patriotique. Mais l'on est aimé pour son mérite. La prouesse permet donc souvent de surmonter le conflit. c) **l'idéal surhumain :** dans l'amour comme à la guerre, le héros est amené, pour surmonter une épreuve inhumaine, à inventer une autre façon d'être qui le mène aux limites de l'humanité.

-Ecriture baroque : l'écriture de Corneille est baroque pour le goût de l'éloquence et des métaphores qui cherchent à suggestionner. Doué d'un tempérament littéraire

naturellement indépendant, Corneille se plie avec difficultés aux règles et au style classiques. Le goût de l'éloquence, de l'antithèse, des métaphores flamboyantes, qui caractérisent l'écriture de Corneille, sont des tracts typiquement baroques. Mais Corneille possède aussi le don de la condensation, des formules brèves et en même temps riches de suggestion, parfaitement adaptées à la nature de ses personnages. Il a aussi le don de la versification.

-Tendresse et sentiment : Tout Corneille est dans cette phrase : le théâtre doit « raisonner » mais être aussi empreint de tendresse. Les mises en scène modernes de ses pièces ont fréquemment mis en évidence une sensibilité et une sensualité méconnues. Écrivain affectionnant la leçon politique, avocat dans l'écriture comme il l'était à la ville, Corneille est aussi, comme Racine, un écrivain du sentiment.

- Corneille et le pouvoir : Les succès de Corneille attirent sur lui l'attention de Richelieu. Le cardinal aspirait aussi à la gloire d'auteur dramatique : il avait auprès de lui quatre secrétaires chargés de mettre en vers ses idées et même de faire pour lui des pièces de théâtre ; il proposa à Corneille de l'associer à ses travaux littéraires. Quoique secrétaire de Richelieu, Corneille n'en continua pas moins à composer des pièces de comédie. Il fit représenter successivement la *Galerie du Palais*, la *Suivante* et la *Place royale* et donna une tragédie, *Médée*, où brilla le premier éclair de son génie. Les faveurs de Richelieu ne furent pas de longue durée. On raconte que Corneille ayant fait quelques changements à une comédie dont le ministre lui avait donné le canevas, Richelieu, étonné qu'on osât ne pas approuver ce qu'il avait fait, retira à Corneille sa collaboration et les bénéfices qu'elle lui procurait. Le poète quitta alors Paris, et revint à Rouen auprès de sa famille.

- **Son idéal du pouvoir :** La pensée de Corneille est dominée par l'idéal d'un souverain réfléchi et tolérant. En ce sens, la figure d'Octave devenu Auguste dans *Cinna*, qui admire sa propre maîtrise en disant : « Je suis maître de moi comme de l'univers » (V, 3), est un des éléments importants dans le portrait multiple du monarque rêvé que Corneille n'a cessé de peindre et de retoucher dans son dialogue continu avec l'Histoire.

ŒUVRES

L'ILLUSION COMIQUE(1635)

Il s'agit d'une comédie, composée en 1635 sur la demande de Richelieu. Ici le mot « comique » a le sens général que le terme a au XVIIe siècle : il qualifie tout ce qui est relatif au théâtre sans tenir compte des différences de genre entre comédie et tragédie. Le titre désigne donc l'illusion théâtrale. En effet, cette pièce, que Corneille appelle tantôt « un

étrange monstre >> tantôt une <<galanterie extravagante >> (examen de 1660), célèbre la grandeur de l'art théâtral au moment où sa légitimité s'impose dans toute l'Europe. Il s'agit d'une pièce fantasque où plusieurs actions s'enchevêtrent, où le burlesque se mêle à l'émotion. Le personnage de Matamore, qui a les mêmes caractères que le Capitaine Fracasse de la comédie italienne, est une caricature de l'héroïsme exalté. Corneille définit lui-même *''L'illusion comique''*, dans sa dédicace, comme un « *étrange monstre* », une « *galanterie extravagante* ». En effet, la pièce mêle les genres et les tons. « *Le premier acte n'est qu'un prologue* » a indiqué Corneille : la pièce commence dans une atmosphère de mystère (un magicien et sa grotte). « *Les trois suivants font une comédie imparfaite* » a ajouté l'auteur : la pièce se poursuit dans la comédie pure, provoquant le rire le plus franc (un couple d'amoureux se moquant d'un fanfaron) ; puis elle débouche sur la tragi-comédie (trahison, duel, mort, prison, évasion). « *Le dernier acte est une tragédie* » disait encore Corneille, et, en effet, le spectateur assiste à l'assassinat du héros, est conduit au bord de la terreur et de la pitié tragiques, qui se dissipent soudain pour faire revenir la comédie. Les situations, les personnages et les thèmes: le conflit entre le père noble et le fils jugé indigne, la fausse bravoure du fanfaron (Matamore, qui parle le plus, agit le moins, n'est qu'une apparence de héros), les intrigues amoureuses, sont tout à fait conventionnels et stéréotypés. Mais ce que voulait Corneille, ce qui justifie le titre de la pièce («*comique*», en ce temps, signifiait «théâtral»), c'était une démonstration du processus de l'illusion théâtrale, du faux-semblant, du trompe-l'œil, sur lequel repose le théâtre mais plus encore le cinéma et toute fiction : l'auteur, véritable magicien représenté ici par Alcandre, fait croire à la réalité de ce qui n'est qu'apparence, que déguisement, que jeu. Pour que l'illusion soit sensible, il faut que l'action soit multiple : elle se situe à trois niveaux différents qui s'emboîtent les uns dans les autres. La clé de l'originalité de *''L'illusion comique''* est tout entière dans cette structure dite du « théâtre dans le théâtre » : contrastes et paradoxes se résolvent tous par le fait que, dans une première pièce (acte I et fin de l'acte V), s'enchâsse une autre pièce (actes II, III, IV) puis une autre (acte V). De là, la variété des lieux dans un lieu unique et l'étalement du temps dans une durée très courte : quatre années se déroulent en deux heures. Ces caractéristiques font de cette merveilleuse apologie du théâtre un chef-d'œuvre du théâtre baroque, né d'une époque de désordres où tout n'était que changements, incertitudes des êtres et de la société. Corneille y a fait preuve de brio, déroulant son propos avec une verve si étincelante qu'il a assuré une bonne part du succès de la pièce, car l'expérience fut bien reçue du

public.

LE CID (1637)

Ce succès prodigieux souleva contre Corneille toute la cabale envieuse de ses rivaux ayant à leur tête Scudéry. Il leur répondit avec une noble fierté : « Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'on dit. » Scudéry, appuyé par Richelieu, jaloux de son ancien secrétaire, obligea l'Académie à entrer dans le débat et à donner son avis ; c'était lui imposer d'avance la pénible tâche de critiquer un chef-d'œuvre. À cette occasion, le poète écrivit les vers suivants :

« Qu'on dise bien ou mal du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien ;
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien. »

L'Académie ne voulut pas déplaire à Richelieu, mais elle était trop éclairée pour rabaisser le vrai mérite. Dans ses *Observations sur le Cid*, elle trouva que le sujet *n'était pas bon*, mais ne dit rien du poète. La postérité a donné raison à Corneille contre l'Académie et a justifié ces vers de Boileau :

« En vain contre le *Cid* un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer. »

C'est la pièce qui assure le succès de Corneille. Inspiré d'une couvre espagnole, Le Cid est une tragi-comédie, et non une tragédie, dans la mesure où l'intrigue, riche de péripéties et de rebondissements, a un dénouement heureux. Mais l'action n'est pas seulement une succession de faits et d'histoires; c'est aussi, à travers de longs monologues, la prise de conscience de la part des personnages, de leur propre âme. À l'époque, la pièce suscite un grand débat que les déclarations de l'auteur n'arrivent pas à apaiser. Il écrit en 1637 dans son *Excuse à Ariste* :

« Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre ;
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne;
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans. »

Considéré aujourd'hui comme le premier chef-d'œuvre du théâtre français, Le Cid contribue à faire triompher la tragédie et à imposer le théâtre classique.

Résumé : *À la cour de Castille, Rodrigue et Chimène s'aiment et sont promis en mariage. Mais à la suite d'une querelle qui éclate entre les deux familles, Don Gomès, le père de Chimène, soufflette le père de Rodrigue. Après un moment d'hésitation, celui-ci comprend qu'il a le devoir de venger son vieux père. Il tue Don Gomès tout en déclarant à Chimène qu'il l'aime toujours. Celle-ci approuve le courage de Rodrigue mais déclare qu'elle aussi doit accomplir son devoir : dénoncer le meurtrier de son père et demander son supplice. Après un combat singulier qui voit la victoire de Rodrigue, le roi déclare que l'honneur de Chimène est satisfait. Les deux jeunes pourront se marier.*

Les protagonistes se débattent dans un dilemme, depuis qualifié de cornélien : que choisir, de la fidélité aux principes et vertus que l'on vous a inculqués, ou de votre bonheur individuel ? La scène est à Séville, au temps de la Reconquête espagnole. Les temps sont encore chevaleresques et propices aux héros. Rodrigue a tué un homme de bien, il est criminel et pourtant il a sauvé sa patrie.

Plumes 1, Le devoir de vengeance page 160

Texte 1, p. 119
CORNEILLE *Le devoir de vengeance*

Mots-clés l'honneur; l'amour.

Corrigés

Vue d'ensemble

❶ Les deux interlocuteurs sont le père (Don Diègue) et son fils (Don Rodrigue). C'est parce qu'il est son fils que Don Diègue demande à Rodrigue de le venger: si la vieillesse l'empêche d'agir lui-même, seul son fils pourra venger une injure faite à toute la famille.

❷ Les mots et expressions qui expriment la vengeance sont: *viens réparer ma honte, viens me venger* (v. 6-7), *pour venger et punir* (v. 12), *lave un tel outrage* (v. 14), *tu tiens la vengeance* (v. 26), *venge-moi, venge-toi* (v. 27), *va, cours, vole et nous venge* (v. 30).
Les raisons sont: *ma honte* (v. 6), *un affront si cruel* (v. 7), *un soufflet* (v. 9), *un tel outrage* (v. 14), *l'offense* (v. 25), *l'affront* (v. 26).
Don Diègue est très déterminé et ne laisse aucune autre possibilité à son fils que de laver dans le sang cet affront: les verbes à l'impératif sont nombreux (v. 6, 13, 15, 23, 27, 28, 30); les phrases sont péremptoires: *ce n'est que dans le sang...* (v. 14), *qui peut vivre infâme est indigne du jour* (v. 24), *plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense* (v. 25), phrases dans lesquelles Don Diègue généralise la situation.

❸ C'est Don Diègue qui parle le plus et coupe même la parole à son fils (v. 23). Ce texte est une injonction à combattre et à venger l'offensé, sans tarder (*cours, vole* v. 30), sans opposer d'objections (*ne réplique point* v. 23).
Aucune didascalie n'est nécessaire pour indiquer le ton de la voix (forcément sévère et autoritaire) ou les gestes que les impératifs suffisent à évoquer.

Contenu

❹ v. 1-7: sans dire de quoi il s'agit, Don Diègue s'assure du courage de son fils et lui demande de le venger.
v. 7-15: sans dire quel est l'offenseur, Don Diègue révèle qu'il s'agit d'un soufflet donné par *un homme à redouter*.
v. 15-30: Don Diègue révèle l'identité de l'offenseur et presse son fils de le venger.
Le texte est donc une révélation progressive.

❺ Don Diègue fait preuve de rouerie en ne dévoilant l'affaire que progressivement. Il connaît l'amour de Rodrigue et Chimène et ne révèle donc le nom du père de Chimène qu'à la fin, lorsque Rodrigue est déjà trop avancé dans le désir de laver l'affront fait à son père. Déjà, aux vers 1 et 2, Rodrigue s'est étonné et énervé qu'on puisse questionner son courage; au v. 22, c'est lui qui coupe son père pour demander plus vite le nom de l'agresseur, comme si toutes les paroles de mise en garde de son père étaient superflues, quand il s'agit de laver un affront. Face à un Don Diègue autoritaire et presque inhumain dans son idée fixe de vengeance, Rodrigue montre autant de force de caractère: il ne vacille qu'un court instant (voir les points de suspension du v. 23) et ne proteste pas quand il sait le nom de l'offenseur.

Forme

❻ Le mot *soufflet* au v. 9, attendu depuis le début de la scène mais retardé au maximum, puisque Don Diègue parle avant d'*affront* et de *honte*, est encore repoussé par son rejet et ainsi mis en valeur. Au v. 15, l'ordre *meurs ou tue* est très expressif, avec les deux impératifs monosyllabiques qui résument toute l'attitude de Don Diègue et tout le choix laissé à Rodrigue. Au v. 27, Don Diègue reporte sur son fils l'injure qui lui a été faite avec les ordres presque identiques: *Venge-moi, venge-toi*.
Enfin, la succession des impératifs monosyllabiques du dernier vers – avec l'allitération en «v» – ne laisse aucune alternative à Rodrigue: *va, cours, vole et me venge*. Ce verbe «venger» revient continuellement dans la scène.

❼ C'est aux v. 22-23 que Rodrigue découvre que l'agresseur est le père de sa bien-aimée et que l'avenir dont il avait rêvé s'écroule donc. Or c'est lui qui, sûr de lui, coupe d'abord son père, avant de se trouver anéanti par la révélation. C'est alors son père qui lui coupe la parole et ne lui laisse aucun choix. Toute cette évolution psychologique du personnage se fait donc en deux lignes et quatre mots...
Le v. 25 ressemble à une maxime parce qu'il généralise la situation (avec les articles définis, le singulier, le présent de vérité générale et le parallélisme des mots – *plus ... plus / offenseur, offense*), il a une portée morale et dispose les mots en chiasme (*offenseur/cher, grande/offense*).

❽ Le début du vers concerne Don Diègue qui n'a plus de forces: la phrase est déclarative, alourdie par la répétition du son «é». La seconde moitié du vers concerne Rodrigue: la phrase est impérative, au rythme accéléré par les 4 verbes monosyllabiques, qui se répondent par l'allitération en «v».

Synthèse

❾ Rodrigue est déchiré entre son amour pour Chimène et le devoir de venger son père. Il choisira, bien sûr, l'honneur qui lui impose de laver l'affront paternel, de même que Chimène choisira, elle aussi, la voie de l'honneur qui lui demande de réclamer justice, c'est-à-dire la vie du meurtrier de son père.

HORACE(1640)

S'inspirant du premier livre de l'Histoire romaine de Tite-Live, Corneille s'efforce de respecter ces fameuses << règles >> auxquelles il a eu tant de mal à se plier dans Le

Cid. L'action se déroule sans invraisemblances entre le lever et le coucher du soleil dans un lieu unique, une salle de la maison des Horaces. Les scènes violentes des duels ne sont pas représentées : elles sont racontées. Corneille ne s'inspire pas seulement de l'histoire antique, mais aussi de la politique de Richelieu (à qui la pièce est dédiée), fondée sur la raison d'État et le salut public. Horace marque en effet une évolution par rapport au Cid. Si Rodrigue sacrifiait son amour à l'honneur, c'est-à-dire à une morale personnelle, Horace obéit à la raison d'État, c'est-à-dire à une morale politique. Il est prêt à tout sacrifier pour son pays, même l'amour, même sa famille.

Résumé : *Rome et Albe sont en guerre. La victoire sera décidée par un combat décisif entre trois frères romains et trois frères albains malgré les liens qui les unissent. Sabine, sœur de Curiace, est en effet l'épouse du romain Horace ; Camille, sœur d'Horace, est fiancée à Curiace. En vain les deux femmes cherchent à éviter le combat. Bientôt on apprend que deux des Horaces ont été tués et que le troisième a fui. Mais celte fuite n'est qu'une feinte qui lui permet de tuer les trois Curiaces qui se sont séparés pour courir à sa poursuite. Le vieux père d'Horace est fier de la victoire, mais Camille pleure son fiancé et maudit Rome. Indigné, Horace la tue. Le roi acquitte le meurtrier pour qu'il soit au service de Rome.*

Lire ***pag*** ***145***

Page 145 – Comprendre et analyser

1. Aux yeux d'Horace, les pleurs de Camille pour l' «ennemi» Curiace sont une faute impardonnable, un crime contre sa famille («indigne sœur») et contre son pays («ennemi public»). Se dressant contre son frère, Camille choisit forcément le camp adverse: ce manque de patriotisme est un «mortel déshonneur» pour le héros romain.
2. Horace rappelle à Camille ses devoirs de Romaine et lui enjoint d'étouffer sa douleur «privée» et de célébrer la victoire.
3.
   - Au vers 2, Horace appelle Camille *indigne sœur* et au vers 5 il définit sa passion *ardeur criminelle*.
   - De son côté Camille appelle Horace *barbare* (v. 12) et *tigre altéré de sang* (v. 21).
4. L'«amante offensée» envisage pour son frère un avenir de souffrance et de déshonneur. Ces propos sont particulièrement blessants parce qu'ils touchent l'orgueil d'Horace et le dégradent en tant que héros. Camille le pousse littéralement au fratricide, un acte qui entachera sa gloire.
5. Horace donne à sa sœur l'ordre impossible d'«aimer» la mort de Curiace et de transformer ainsi sa souffrance en ardeur patriotique. Il se montre cruel en associant l'image de Curiace mort au «bonheur» des Romains.
6. Le cri de haine de Camille invoque la fin de Rome, anéantie par ses ennemis. Camille formule, avec une jubilation violente, la vision (prophétique) de la destruction des maisons, de la gloire et des habitants de la Ville éternelle. On remarquera que le *plaisir* de Camille répond, en s'y opposant, au *bonheur* d'Horace (vers 32): les deux antagonistes revendiquent chacun la légitimité de leurs propres valeurs et partagent la même passion violente, la même intransigeance.
7. Relevé des antithèses: *ma joie et mes douleurs (v. 15)*; *je l'adorais vivant, je le pleure mort (v. 16)*; *lâcheté/gloire (v. 27-28)*, *adore/hais (v. 37/38)*, *Orient/Occident (v. 42)*.
8. Horace tue sa sœur parce qu'elle est devenue une ennemie de Rome (v. 57); le sacrilège commis par Camille doit être, selon sa logique de héros romain, dûment puni.

«Va dedans les enfers plaindre ton Curiace!»

Camille pleure son fiancé mort et reçoit les reproches de son père. Horace entre triomphant. Il brandit son épée victorieuse et les armes sanglantes des Curiaces. Encore enivré par le combat, il ne parle que de gloire et d'honneur. Camille lui rappelle qu'il a tué son ami. Sommet de la pièce, l'affrontement avec sa sœur se transforme pour Horace en un nouveau duel: l'indignation d'une femme amoureuse face à l'exaltation du guerrier. Véritable héroïne tragique, Camille réussit à «chauffer au rouge» (S. Doubrovsky) son frère et à le pousser à un meurtre qui est en réalité un suicide.

HORACE
Que dis-tu, malheureuse?

CAMILLE
Ô mon cher Curiace!

HORACE
Ô d'une indigne sœur insupportable audace!
D'un ennemi public dont je reviens vainqueur
Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton cœur!
Ton ardeur criminelle à la vengeance aspire!
Ta bouche la demande, et ton cœur la respire!
Suis moins ta passion, règle mieux[1] tes désirs,
Ne me fais plus rougir d'entendre tes soupirs:
Tes flammes désormais doivent être étouffées[2];
Bannis-les[3] de ton âme, et songe à mes trophées;
Qu'ils soient dorénavant ton unique entretien.

CAMILLE
Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien;
Et si tu veux enfin que je t'ouvre mon âme,
Rends-moi mon Curiace, ou laisse agir ma flamme;
Ma joie et mes douleurs dépendaient de son sort;
Je l'adorais vivant, et je le pleure mort.
Ne cherche plus ta sœur où tu l'avais laissée;
Tu ne revois en moi qu'une amante offensée,
Qui, comme une furie[4] attachée à tes pas,
Te veut incessamment reprocher son trépas[5].
Tigre altéré[6] de sang, qui me défends les larmes,
Qui veux que dans sa mort je trouve encor des charmes,
Et que jusques au ciel élevant tes exploits,
Moi-même je le tue une seconde fois!
Puissent tant de malheurs accompagner ta vie,
Que tu tombes au point de me porter envie[7]!
Et toi, bientôt souiller[8] par quelque lâcheté[9]
Cette gloire si chère à ta brutalité!

HORACE
Ô ciel! Qui vit jamais une pareille rage!
Crois-tu donc que je sois insensible à l'outrage,
Que je souffre en mon sang ce mortel déshonneur?
Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur,
Et préfère du moins au souvenir d'un homme
Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome.

1. Contrôle.
2. Éteintes.
3. Rejette-les.
4. Divinité romaine des enfers.
5. Sa mort.
6. Assoiffé.
7. D'envier mon sort.
8. Salir, déshonorer.
9. Manque de courage.

CAMILLE

35 Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler[10] mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais[11] parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
40 Saper[12] ses fondements encor mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
45 Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles[13]!
Que le courroux[14] du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre[15],
50 Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!

HORACE (*mettant la main à l'épée et poursuivant sa sœur qui s'enfuit*)
C'est trop, ma patience à la raison fait place;
Va dedans les enfers plaindre ton Curiace!

CAMILLE (*blessée, derrière le théâtre*)
55 Ah! Traître!

HORACE (*revenant sur le théâtre*)
Ainsi reçoive un châtiment[16] soudain
Quiconque ose pleurer un ennemi romain!

10. Sacrifier.
11. Déteste.
12. Couper à la base.
13. Viscères.
14. Vive colère.
15. Décharge d'électricité qui se produit au cours d'un orage (mot féminin aujourd'hui).
16. Une punition.

***CINNA* (1640)**

La pièce constitue le second grand triomphe de Corneille après Le Cid. Elle apparait comme la forme la plus achevée de la tragédie cornélienne. Pour cette nouvelle tragédie romaine, Corneille s'inspire d'un passage de Sénèque (De Clementia, I,9) que Montaigne a cité et commenté (Essais, I, 23). Le récit de la clémence de l'empereur Auguste offrant son amitié puis le consulat à celui qui avait voulu le tuer permet à Corneille de poursuivre la réflexion politique engagée dès Horace. Les désordres du temps, les complots, les assassinats politiques, donnent à ces débats politiques l'urgence de l'actualité. Mais l'actualité à elle seule ne peut expliquer l'œuvre. Le pardon d'Auguste n'est ni spontané ni naturel; il est héroïque car il résulte d'un conflit intérieur, dramatique, entre la raison d'État et le sentiment d'humanité qui s'impose à toute conscience.

Résumé : *En pardonnant à Cinna et à Émilie, qui complotaient sa mort, l'empereur romain Auguste découvre que, chez un tout-puissant, la clémence est signe de force, plutôt que de faiblesse. La pièce contient en elle-même un grand débat sur l'exercice du pouvoir et la notion de liberté. Elle plaide pour la magnanimité, donnant une image idéale du monarque.*

POLYEUCTE

(1643)

Avec cette pièce, Corneille arrive au sommet de sa carrière dramatique. Tiré des Vies de Saints d'un biographe du Xe siècle, le sujet de cette tragédie est tout imprégné de l'esprit chrétien. En effet, Corneille introduit le thème de la grâce et anticipe une querelle qui, dès 1643, va diviser l'Église de France. Polyeucte est touché par la grâce divine. Sa foi est héroïque, absolue, et l'élève au-dessus de toutes les misérables passions terrestres. Dans *Polyeucte*, il est à nouveau question d'un complot, mais la révolte a ici des causes religieuses : Polyeucte se convertit en secret au christianisme et veut détruire les idoles païennes. Il pourrait payer de sa vie son action criminelle mais, au contraire, séduit ceux qui l'entourent par sa sincérité et sa force de conviction. Sa femme et ses rivaux se convertissent ou découvrent la foi chrétienne.

Résumé : *Polyeucte est un arménien converti. Condamné à mort par Félix, son beau-père, il refuse d'abjurer sa foi et résiste aux prières de sa femme, Pauline. Pleine d'admiration pour son époux, Pauline, qui avait épousé Polyeucte par obéissance, veut le suivre et mourir avec lui. Après la mort du martyr, Pauline et son père se convertissent au christianisme.*

Esabac en poche, Commentaire dirigé pages 45-46-47 ex 7

L'ABSOLUTISME Plumes 1 page 138-141

HISTOIRE : LE ROI-SOLEIL (1644-1715)

Louis XIV (Louis Quatorze, surnommé par la suite le Roi-Soleil) est roi de France pour 72 ans du 1644 au 1715. Si jusqu'à 1661 il gouverne avec le premier ministre Mazarin, puis il règne tout seul. 1) Louis XIV accentue encore son rôle et son règne devient une affirmation de l'absolutisme c'est-à-dire du pouvoir absolu du roi. Louis XIV se sent roi de droit divin: il disait « l'État c'est moi » .2) Louis XIV accroît le territoire de la France et sa puissance en Europe. La France devient l'une des puissances les plus fortes d'Europe et acquiert une prééminence européenne économique, politique et militaire. Le prestige de la France, de son peuple, de son langage parlé par les élites et dans toutes les cours d'Europe, et bien sûr de son roi permet, dès son vivant, de parler du « siècle de Louis XIV », sur le modèle des siècles de Périclès et d'Auguste. 3) Louis XIV protège les artistes qu'il attire à la Cour de Versailles. Le prestige culturel de la France s'affirme grâce à la présence de figures artistiques protégées par le mécénat royal, telles que Molière, Racine, Boileau. **LE RÈGNE DU ROI-SOLEIL** En faisant arrêter le 5 septembre 1661 Fouquet, le célèbre surintendant des Finances, le jeune Louis XIV montre à tous que rien ne peut lui résister. Écartée du pouvoir politique, mais comblée d'honneurs, la noblesse est prisonnière de l'étiquette de la cour. Une administration centralisée, qui surveille tout, impose les décisions royales. La France obtient l'Artois et le Roussillon. Puis, la mort de Mazarin, en 1661, donne à Louis XIV la possibilité de gouverner seul. Commence alors une longue période de centralisation où seul le roi est maître, après Dieu, de son royaume. Sérieux, réfléchi, robuste, travailleur infatigable, Louis XIV entreprend une politique d'affirmation de sa toute-puissance qui se manifeste d'abord par l'enlèvement de toute responsabilité politique à la noblesse. Domestiquée, celle-ci joue le rôle que le roi lui assigne : spectatrice du roi dans le théatre doré de la cour. Les nombreuses fêtes ont justement cette fonction. Pour réaliser sa politique, le roi s'appuie à la bourgeoisie, Colbert aux finances, Louvois aux armes, Vauban aux fortifications. Colbert en particulier a le grand mérite de renouveler l'économie du pays en développant l'industrie. Favorisée par des subventions royales ou des décharges d'impôts, la production des manufactures ouvre la voie au système du mercantilisme qui vise à développer le commerce extérieur. C'est avec les entrées obtenues par Colbert, que Louis XIV peut développer l'armée, la marine et les ports français (Brest, Rochefort, Dunkerque et Marseille). L'affirmation du pouvoir

absolu du roi passe aussi par l'expansion territoriale. << S'agrandir est la plus digne et la plus agréable occupation des souverains », écrit Louis XIV en 1688. En effet, après l'Artois et le Roussillon, il réussit à attacher la Flandre (1668-1678), la Franche Comté (1678), la Sarre, le Luxembourg et la région de Strasbourg (1681). Il veut aussi imposer un ordre unique dans le domaine religieux : il résiste au pouvoir du pape, pourchasse durement les jansénistes et, en 1685, la désastreuse révocation de l'édit de Nantes autorise d'ignobles persécutions contre les protestants. Toutes ces violences, un climat de bigoterie, d'horribles famines assombrissent les dernières années du siècle

LA COUR ET LA VILLE Dans le monde des lettres aussi, si l'on veut réussir, il faut plaire au roi : c'est à la cour qu'il faut briller ; c'est l'air de la cour qu'il faut prendre pour être à la mode. Le roi protège et surveille I 'Académie française, accorde des gratifications financières à ceux qui se mettent au service de sa gloire. Conscient de l'importance de la culture, dont dépendent le fonctionnement et l'évolution de la société, Louis XIV protège les artistes qu'il attire à la cour et leur distribue des pensions. Il fonde de nouvelles académies, comme l'Académie des inscriptions et belles-lettres (1663) et l'Académie des sciences (1666). À la ville, les résistances à l'idéologie officielle restent fortes : la rigueur des jansénistes influence en profondeur des cercles de plus en plus étendus. À l'opposé, les salons de Ninon de Lenclos, de Mme de La Sablière sont des foyers d'anticonformisme que la censure surveille. À la croisée de la cour et de la ville se forge l'idéal laïc de l'honnête homme : cultivé sans être pédant, élégant sans être précieux, sociable sans être servile, il sait rester lui-même dans une société de plus en plus étouffante. En 1687 éclate la querelle des Anciens et les Modernes qui remet en cause le respect des traditions morales, religieuses, esthétiques : l'honnête homme commence à céder la place au philosophe.

LE GOÙT DU LUXE Très sensible aux images qui diffusent sa gloire, Louis XIV joue un r61e décisif dans le développement des académies de peinture, de sculpture et d'architecture où s'enseignent, sous la ferme direction du peintre Le Brun, " les règles les plus justes et les plus correctes " des beaux-arts. Mais c'est à Versailles que s'exprime avec le plus d'éclat le gout du temps pour la grandeur et le luxe. Commencé en 1668 par Le Vau, poursuivi en 1678 par Hardouin-Mansart, le palais déploie 580 mètres de façades qu'allègent d'élégants effets de symétrie. À l'intérieur, tapisseries, bronzes dorés, marbres, peintures, miroirs composent un décor d'un luxe inouï. Dans les jardins dessinés par Le N6tre, massifs, plans d'eaux, statues recréent un espace propice aux promenades

contemplatives. La puissante harmonie de l'ensemble fait de Versailles une réalisation exemplaire de l'art classique.

LA DIFFUSION MONDIALE DE LA LANGUE FRANCAISE

Sous Louis XIV, la France acquit de nouvelles provinces: Bretagne, Lorraine, Alsace, Roussillon, Artois, Flandre, Franche-Comté. Par ses acquisitions territoriales, par le prestige de ses victoires, par l'influence qu'elle exerçait en Europe, la France devint la plus grande puissance du continent, mais restait négligeable comme force maritime, déjà largement dépassée par la marine anglaise. La bourgeoisie fut la grande bénéficiaire de l'expansion de la France et de sa prospérité; elle s'enrichit à la condition de rester dans l'ombre et de ne réclamer aucune prérogative. Quant au peuple, il ne comptait pas comme «puissance» au sein de l'État. Pressuré par les impôts et affamé durant les mauvaises années, il subissait avec aigreur les revers des guerres extérieures perpétuelles. Il restait, bien sûr, à la population la possibilité de s'expatrier dans les nouvelles colonies, notamment au Canada, en Louisiane et aux Antilles. Quant au ministre Colbert, il pratiqua une véritable politique d'impérialisme linguistique conforme à sa politique extérieure. Il imposa partout le français dans les actes publics, rappelons-le, pour le Béarn en 1621, pour la Flandre en 1684, pour l'Alsace en 1685 et pour le Roussillon en 1700. Même au Canada le puissant ministre Colbert a bien tenté de lancer un «programme de francisation» en 1668 destiné aux «Sauvages». Un tel programme dit «de civilisation» reposait sur l'éducation de jeunes autochtones dans le cadre des pensionnats. À cette époque, le français n'était encore qu'une langue de classe sociale, sauf au Canada et en Acadie où le français était la langue usuelle de presque toute la population blanche. En France, c'était une langue officielle, essentiellement courtisane, aristocratique et bourgeoise, littéraire et académique, parlée peut-être par moins d'un million de Français sur une population totale de 20 millions. Les nobles comptaient environ 4000 personnes à la cour, le reste étant constitué de bourgeois. Placée entre les mains des habitués des salons et de la cour de Louis XIV, la langue littéraire finit par être celle du monde élégant et cultivé, c'est-à-dire 1 % de la population. Son vocabulaire, appauvri par un purisme (ou souci exagéré de la pureté de la langue) irréductible, ne s'enrichit pas, sauf par un certain nombre d'emprunts à l'italien (188 mots), à l'espagnol (103 mots), au néerlandais (52 mots) et à l'allemand (27 mots). Quant à la phrase, elle se raccourcit et se simplifia dès le début du règne de Louis XIV; on délaissa les longues phrases guindées de Corneille. Dans la grammaire, il n'y eut pas de faits nouveaux remarquables, sauf la disparition du -s du

pluriel dans la prononciation, lequel reste, depuis, uniquement un signe orthographique. Ce fut aussi l'époque des **«précieuses»** ou de la préciosité, qui devint surtout l'affaire des dames. Molière a popularisé ce mouvement dans sa pièce Les Précieuses ridicules de 1659. De ce fait, il a ridiculisé aussi les précieuses qui n'ont pas toujours été ridicules, car elles ont aussi innové en matière linguistique. L'un des principes des précieuses était de désigner des réalités quotidiennes en les nommant autrement. Par exemple, le nez devenait les écluses du cerveau, les seins les coussinets d'amour, le miroir le conseiller des grâces, le chapeau l'affronteur des temps; être en couches devenait sentir les contrecoups de l'amour permis. Les précieuses ont aussi créé des mots nouveaux dont certains ont disparu débrutaliser, importamment, soupireur, etc. Autrement dit, l'apport des précieuses ne doit pas être considéré comme négligeable pour l'histoire de la langue française. **L'Académie française,** fondée en 1635 par Richelieu, continua de veiller à la «pureté de la langue» avec quelque 17 500 entrées. Les académiciens avaient pour fonction de «travailler avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences». Le frontispice du Dictionnaire de l'Académie françoise symbolisait bien l'alliance du pouvoir politique et du pouvoir culturel, car l'ouvrage était «dédié au Roy». Suivant l'idéologie prônée par la Grand Siècle, le dictionnaire de l'Académie épurait le vocabulaire pour n'inclure que les termes permis à l'«honnête homme» et nettoyait la langue des ordures qui la menaçaient tout en s'appuyant sur la tradition du «bon usage». On pouvait lire dans la préface ce qui suit:

> C'est dans cet estat [de perfection] où la Langue Françoise se trouve aujourd'huy qu'a esté composé ce Dictionnaire; & pour la representer dans ce mesme estat, l'Académie a jugé qu'elle ne devoit pas y mettre les vieux mots qui sont entierement hors d'usage, ni les termes des Arts & des Sciences qui entrent rarement dans le Discours; Elle s'est retranchée à la Langue commune, telle qu'elle est dans le commerce ordinaire des honnestes gens, & telle que les Orateurs & les Poëtes l'employent; Ce qui comprend tout ce qui peut servir à la Noblesse & à l'Elegance du discours

L'Académie réussira à produire en tout huit éditions. Après la première édition de 1694, les suivantes furent publiées en 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878 et 1932-1935. La neuvième édition, dont la publication a débuté en 1992, est encore cours (avec le dernier tome prévu pour 2017).

LE DÉCLIN DE LA MONARCHIE DE LOUIS XIV

Installé définitivement à Versailles, en 1682, le roi est de plus en plus coupé des réalités du pays et de ses sujets. Sous l'influence de Madame de Maintenon, qu'il épouse secrètement après la mort de la reine, et du parti des dévots formé de catholiques

intransigeants, Louis XIV évolue lui aussi vers une attitude d'intransigeance. Il finit par révoquer l'Édit de Nantes, en 1685 : les temples sont détruits, les pasteurs exilés ; on interdit aux protestants de quitter le pays. Mais 200 000 huguenots parviennent à prendre la fuite, avec de graves conséquences pour le pays car une partie de l'économie est dans leurs mains. L'intransigeance religieuse du roi suscite aussi la réaction des pays protestants qui s'allient avec les ennemis traditionnels de la France : l'Espagne, l'Autriche, l'Angleterre. Ils créent la ligue d'Augsbourg. La France est seule contre toute l'Europe, entraînée dans de longues guerres qui doivent être financées par de nouvelles taxes. Ainsi, derrière la splendeur de la cour, se cache une autre réalité : celle des paysans en révolte et d'un peuple oppressé par les impôts, la famine et la misère.

Le XVIIe siècle ou le Grand Siècle

1. Choisissez la bonne réponse.

1 Le roi Henri IV était
- a protestant
- b catholique
- c juif.

2 Il fut assassiné par
- a un protestant fanatique
- b un catholique fanatique
- c un juif fanatique.

3 L'édit de Nantes de 1598 accorde aux protestants la liberté
- a de presse
- b de culte
- c de mouvement.

4 À la mort d'Henri IV a régence de son fils est confié à
- a Richelieu
- b Mazarin
- c Marie de Médicis.

5 Au temps de Louis XIII, Richelieu fut
- a pape
- b ministre des Affaires Étrangères
- c premier ministre.

6 À la mort de Louis XIII, Anne d'Autriche se remet aux mains de
- a Richelieu
- b Mazarin
- c Louis XIV.

2. Choisissez la bonne réponse ; si ce n'est pas la bonne réponse, corrigez-la.

1 Louis XIV accède au pouvoir à l'âge de 22 ans. V F

.....

2 C'est le roi de l'affirmation de l'État et du pouvoir royal. V F

.....

3 Louis XIV révoque l'Édit de Nantes en 1658. V F

.....

4 Colbert fut son ministre des Affaires Étrangères. V F

.....

5 L'Espagne fait reculer la puissance française. V F

.....

6 La bourgeoisie devient de plus en plus importante. V F

.....

7 La condition des paysans s'est améliorée avec Luis XIV. V F

.....

3. Reliez les strophes 1-10 avec a-l.

1 Le XVIIe siècle ouvre la voie ☐
2 Les avancées scientifiques et le progrès ☐
3 Descartes présente les mathématiques ☐
4 En Angleterre, Newton unifie la mécanique terrestre ☐
5 Louis XIV remanie les anciennes Académies et ☐
6 L'Académie des Sciences est fondée en 1666 ☐
7 Cassini fut un important astronome italien ☐
8 Son fils, son petit-fils et son arrière-petit-fils ☐
9 Coronelli, cartographe et cosmographe, a conçu ☐
10 Pour soutenir le roi et la France, Colbert fit naître ☐

a. sont intégrés à l'idée de puissance politique.
b. l'année d'après il fonde l'Académie royale d'Architecture.
c. qui fit des découvertes sur Jupiter et Saturne.
d. vont réaliser la première carte générale de France.
e. comme langage commun à toutes les sciences.
f. en ouvre des nouvelles.
g. la manufacture des Gobelins pour les tapisseries.
h. des globes énormes pour Louis XIV.
i. à la mécanique céleste.
l. au développement des sciences modernes.