

La Notion de Surprise dans le Théâtre du XVII^e siècle

Riho TAKAYASU

La condition de la bonne poésie

Lorsque *Le Cid* de Corneille fut joué en 1637 et qu'il devint la cible d'une querelle, Philippe Quinault était un enfant de moins de 2 ans. Cette querelle fut un événement historique qui donna l'occasion d'accélérer la formation du théâtre classique. Elle sembla s'inscrire dans une politique culturelle publique, parce que ce fut l'Académie Française qui l'arbitra. L'Académie Française avait été fondée par le cardinal de Richelieu dans le but de travailler à « donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences » (article XXIV). À travers cette querelle, ce fut l'État qui, par sa puissance, détermina les critères et les conditions d'une bonne pièce.

L'enjeu principal se situait dans la définition des règles de théâtre. Depuis la Renaissance, la théorie d'Aristote avait été étudiée en Italie puis en France. Les personnes intéressées par le sujet, qui s'engagent à l'activité culturelle, intellectuelle et artistique, avaient voulu longtemps mieux interpréter la *Poétique* d'Aristote, l'une des origines principales de la théorie littéraire et théâtrale. En effet, la plupart des critiques du *Cid* étaient liées et même soumises à la compréhension de la théorie d'Aristote. Jean Chapelain, en particulier, qui était intervenu dans la querelle en tant que représentant de l'Académie, conclut ses *Sentimens* en reprenant le non-respect des propositions aristotéliennes concernant la composition des tragédies, tout en reconnaissant le talent de Corneille pour la poésie et pour représenter, avec force et charme, la vérité des passions :

Enfin nous concluons qu'encore que le Sujet du Cid ne soit pas bon, qu'il peche dans son Desnouëment, qu'il soit chargé d'Episodes inutiles, que la bien-seance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du theatre, & qu'il y ait beaucoup de vers bas, & de façons de parler impures ; Neantmoins la naïveté & la vehemence de ses passions, la force & la delicatesse de plusieurs de ses pensées, & cét agrément inexplicable qui se mesle dans tous ses defaux, luy ont acquis un rang considerable entre les Poëmes François de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction. ⁽¹⁾

Parmi les règles non respectées par *Le Cid*, Chapelain cite la bienséance. D'après l'Académie, « pour rendre une action vray-semblable », il existe plusieurs règles à respecter : « garder la bien-seance du temps, du lieu, des conditions, des aages, des mœurs & des passions », et que « chacun agisse conformément aux mœurs qui luy ont esté attribuées ⁽²⁾ ». Chapelain explique ensuite la raison de l'importance des règles :

Ce qui fait desirer une si exacte observation de ces loix est qu'il n'y a point d'autre voye pour produire le Merveilleux, qui ravit l'ame d'estonnement & de plaisir, & qui est le parfait moyen dont la bonne Poësie se sert pour estre utile. ⁽³⁾

Il soutient ainsi la « vraisemblance » et de multiples règles en tant que conditions nécessaires du « merveilleux »,

considéré comme l'élément le plus important de la poésie. Cela semble paradoxal puisque le merveilleux, effet rare et surprenant, doit être tiré d'une chose tout à fait vraisemblable ; et aussi, parce que cette surprise, qui doit être imprévue et inattendue, naît dans la cadre des règles, fixées strictement à l'avance. Néanmoins cette idée de la « bonne Poésie » était considérée comme étant en accord avec celle d'Aristote, et l'importance du « merveilleux » a été respectée tout au long du XVII^e siècle.

Le *thaumaston* chez Aristote

Évidemment, dans la *Poétique*, on ne trouve pas le terme correspondant exactement au « merveilleux » de Chapelain (ce « qui ravit l'âme d'étonnement & de plaisir »), mais, d'après Pierre Pasquier, Aristote emploie un concept assez proche, le *thaumaston* ⁽⁴⁾. Consultant le dictionnaire de grec ancien de Bailly ⁽⁵⁾, nous constatons que cet adjectif signifie premièrement « étonnant » ; puis, en accord avec la définition de Chapelain qui a introduit ce terme en français, « merveilleux » ; et enfin « extraordinaire ». Il peut être entendu positivement comme « admirable » et « excellent », mais aussi avoir les sens plutôt négatifs d'« étrange » et de « risible ».

Nous voyons que le mot grec est polysémique. Pasquier reconnaît que ce terme, dont la richesse n'est pas rendue par le substantif français, signifie en même temps la surprise et l'admiration ; toutefois, il constate que « le terme *thaumaston* semble employé, dans la *Poétique*, uniquement dans le sens de surprenant » et que, dans ce sens, un autre terme, *ekplektikon* ⁽⁶⁾ (Pasquier ajoute la traduction « le frappant »), est souvent employé comme synonyme ⁽⁷⁾. De fait, Aristote ne distingue pas rigoureusement la nature et le niveau de la surprise provoquée par le *thaumaston*, et emploie ce terme simplement pour nommer l'effet. Ainsi, le *thaumaston* d'Aristote, qu'on considère comme l'origine du « merveilleux » de Chapelain, signifie dans la *Poétique*, plus fondamentalement, l'effet de surprise.

Selon la *Poétique*, produire des effets de surprise est un moyen essentiel pour atteindre le but du poème tragique, et pour cela il faut que le déroulement soit inattendu, mais pas du tout invraisemblable ; au contraire, il vaut mieux que les faits se produisent nécessairement en relation les uns avec les autres. Voici la partie où Aristote l'explique avec un exemple concret, dans la traduction française d'André Dacier, publiée en 1692 :

La Tragedie n'est pas seulement l'imitation d'une action entiere ; mais encore d'une action qui excite la terreur & la compassion. Or ces deux passions viennent de la surprise, quand les choses naissent les unes des autres contre nôtre attente. Car le merveilleux se trouve bien plus dans celles là, que dans celles qui arrivent sans dessein & à l'aventure, puisque même de toutes les occasions que la fortune conduit, celles qui paroissent arriver à dessein, & par une conduite particuliere, sont toujours plus surprenantes & plus merveilleuses, comme ce qui arriva à Argos par la Státuë de Mitys, qui tomba sur son meurtrier, & le tua sur la place, au milieu d'une grande Fête, car il semble que cela n'arrive point du tout par accident. Il s'ensuit donc de là necessairement, que les fables, où l'on observera cette conduite, seront toujours les plus belles. ⁽⁸⁾

Ici, le traducteur suit l'idée de Chapelain et traduit le mot *thaumaston* par « le merveilleux », et l'adjectif par deux mots « plus surprenantes & plus merveilleuses ». Dans ses remarques, il insiste sur la condition à laquelle la surprise amène le merveilleux, en expliquant en d'autres termes les idées exprimées par Aristote : « quand la surprise vient des choses qui naissent les unes des autres, elle a certainement le merveilleux ». Puis, il en explique la raison en donnant de l'importance à ce qui agit sur de l'esprit du spectateur : « car l'esprit du spectateur, frappé & remply de son objet, envisage en même temps les causes & la fin, & c'est de cette double veuë, que naît toujours le merveilleux ». Nous constatons ici que l'état d'esprit des spectateurs, qui n'était pas explicitée en détail chez Aristote, devient un objet d'intérêt concret au XVII^e siècle.

Ainsi, dans la théorie aristotélicienne, non seulement le vraisemblable, mais aussi la nécessité, est importante pour le travail du poète : ce dernier ne doit pas représenter de fait individuel réel mais des faits possibles en général. Et, à cet égard, les historiens et les poètes diffèrent. Scudéry, l'un des auteurs qui s'opposaient au *Cid*, critique cette œuvre du poète français en raison du manquement à la vraisemblance, en citant des idées du philosophe grec :

Aussi ces Grands Maistres anciens, qui m'ont appris ce que je montre icy à ceux qui l'ignorent, nous ont tousjours enseigné, que le Poëte, & l'Historien, ne doivent pas suivre la mesme route : & qu'il vaut mieux que le premier, traite un Sujet vraysemblable, qui ne soit pas vray, qu'un vray, qui ne soit pas vray-semblable. Je ne pensois pas qu'on puisse choquer une Maxime, que ces grands hommes ont établie, & qui satisfait si bien le jugement. C'est pourquoy, j'adjouste apres l'avoir fondée, en l'esprit de ceux qui la lisent, qu'il est vray que Chimene espousa le Cid, mais qu'il n'est point vray-semblable, qu'une fille d'honneur, espouse le meurtrier de son Père. ⁽⁹⁾

Pour réfuter cette critique, Corneille insiste sur le fait qu'il comprend mieux l'espagnol que Scudéry, et il précise la légitimité de sa dramaturgie en fondant le vraisemblable sur les vœux des spectateurs : le mariage de Chimène est un fait historique, mais c'est aussi un fait tout à fait vraisemblable parce qu'il est conforme à ce que tout le monde souhaite. Et c'est pour cela que tous les spectateurs croient au dénouement et le trouvent d'autant plus beau qu'il unit les amants contre toute attente, puisqu'on pensait logiquement que ces derniers devaient être séparés après la mort du père de l'héroïne ; ainsi ce dénouement provoque un effet de surprise chez les spectateurs, tout en leur paraissant avoir vraisemblance et nécessité. Quand il publie à nouveau *Le Cid* comme une tragédie en 1648, Corneille cite, directement en espagnol, la *Historia de España* de Mariana, et ajoute l'argument suivant.

Voilà ce qu'a prêté l'histoire à Don Guilhem de Castro, qui a mis ce fameux événement sur le théâtre avant moi. Ceux qui entendent l'espagnol y remarqueront deux circonstances : l'une, que Chimène ne pouvant s'empêcher de reconnaître & d'aimer les belles qualités qu'elle voyait en Don Rodrigue, quoiqu'il eût tué son père (*estaba prendada de sus partes*), alla proposer elle-même au Roi cette généreuse alternative, ou qu'il le lui donnât pour mari, ou qu'il le fit punir suivant les lois : l'autre, que ce mariage se fit au gré de tout le monde (*a todos estaba a cuento*). ⁽¹⁰⁾

Corneille confirme ainsi la nécessité du dénouement de sa pièce, qui provient des qualités de Rodrigue, de l'inclination de Chimène envers lui et du consentement partagé par le public pour l'union des deux jeunes gens. Nous remarquons surtout le fait qu'il introduit dans sa défense la réaction des spectateurs. La surprise du mariage, qui choque les Académiciens français et qui est refusée par eux comme invraisemblable, était entièrement acceptée par le public espagnol qui y prenait même plaisir, comme les spectateurs français à la pièce de Corneille, ainsi qu'en témoigne le succès remarquable de l'œuvre, malgré la critique persistante de l'Académie.

Il est intéressant de remarquer en outre que, dans la *Rhétorique*, Aristote mentionne le *thaumaston* dans un autre contexte. Selon la traduction-commentaire traduction par François Cassandre, publiée en 1654, vers la même époque que les premières pièces de Quinault, le philosophe compte « Apprendre » et « Admire » comme des choses agréables en les juxtaposant : « Apprendre encore, & avoir de l'admiration pour quelque chose, d'ordinaire apporte du plaisir, puis que tout ce qu'on admire, fait naître à l'instant le désir de sçavoir ce que c'est ; de sorte qu'on peut assurer que tout ce qui se fait admirer est souhaitable. En apprenant aussi l'on a cet avantage que l'Esprit se perfectionne, & arrive à cet estat excellent où il aspire de sa nature ⁽¹¹⁾ ». Ici, c'est « ce qui se fait admirer » qui correspond à *thaumaston*. En outre, les endroits où le traducteur emploie simplement le verbe « admirer » correspondent au verbe grec *thaumazein*, dont dérive *thaumaston* ; le dictionnaire de Bailly nous enseigne que *thaumazein* signifie généralement « s'étonner » et « voir avec étonnement ou admiration », quoi qu'il puisse avoir parfois des sens sublimes : « vénérer » ou « honorer ». La traduction de la *Rhétorique*, de nos jours, par exemple celle de l'édition du Livre de Poche, traduit ordinairement ce terme par « s'étonner ».

Dans l'esthétique aristotélicienne, l'étonnement est ainsi la source du plaisir des arts de la *mimèsis* (imitation) en étant associé à la connaissance :

Que s'il y a du plaisir à Apprendre, à Admire, & à faire choses semblables, comme nous avons un peu auparavant remarqué, il s'ensuivra encore,

Que tout ce qui sera parfaitement imité sera tres-agreable,

comme sont les ouvrages de Peinture, de Sculpture, de Poësie ; en un mot tout ce qui consiste en Imitation, quand bien même ce qui auroit esté imité seroit tres-desagreable de soy : veu que le plaisir qu'on a de voir une belle imitation ne vient point precisement de ce qui a esté imité, mais bien de nostre Esprit qui fait alors en lui-même cette reflexion & ce raisonnement. *Qu'en effet il n'est rien de plus ressemblant, & qu'on diroit que c'est la chose même, & non pas une simple representation,* de sorte qu'en telle rencontre il arrive qu'on apprend je ne sçai quoi qu'auparavant on ne sçavoit pas. ⁽¹²⁾

Ainsi, l'esprit raisonne étape par étape, pour atteindre enfin un résultat, en même temps étonnant et persuasif, et l'action de découvrir quelque chose de nouveau de cette manière est agréable pour les hommes, qui sont doués de raisonnement par nature. La nécessité des effets de surprise, productrice de plaisir, ne s'arrête donc pas au cadre des tragédies, sur lesquelles la *Rhétorique* poursuit :

Les Revers de Fortune encore, & ces evenements qui arrivent contre toute sort d'attente, tels

que d'ordinaire representent les Tragedies & les Theatres, doivent apporter du plaisir.

Comme aussi,

De s'estre veu en tres-grand danger, & si pres de perir, qu'il s'en ait fallu peu que cela ne soit arrivé,

car tout cela est surprenant & donne de l'admiration. ⁽¹³⁾

Le dénouement heureux, comme celui de la tragi-comédie, est ainsi admis ; mais la surprise en est un élément obligatoire, comme elle l'est dans tout le déroulement de la pièce. Concernant les revers de Fortune, une des sources de la surprise théâtrale, Aristote évoque, dans la *Poétique*, la durée de l'intrigue : « une piece pour avoir sa juste étenduë, doit occuper autant de temps qu'il en faut ou necessairement, ou vray-semblablement, pour bien amener tous les incidens, jusques à ce que le dénoïement expose le dernier bonheur, ou le dernier malheur des principaux Personnages ⁽¹⁴⁾ ». Ainsi, pour atteindre à la perfection de l'intrigue, qu'elle soit tragique ou réjouissante, il faut représenter successivement des incidents et des événements, et accumuler les facteurs de surprise sur la longueur.

Nous constatons donc que, selon la théorie d'Aristote, il y a deux niveaux d'effets de surprise. L'un est la surprise extraordinaire, c'est-à-dire, le fait de découvrir quelque chose hors de toute attente, et, presque simultanément, d'être convaincu par cette situation-là, en la trouvant vraisemblable ou plutôt qu'elle s'impose. Cet effet apparaît nettement dans le dénouement de la tragédie, disons donc le *thaumaston* tragique. L'autre est l'étonnement progressif et croissant, c'est-à-dire, celui qui, par la succession des découvertes accompagnées du raisonnement, atteint un résultat convaincant avec un certain côté plaisant. Cet effet de la surprise admirative, moins intense que le premier, doit apparaître constamment tout au long de l'intrigue, ou plutôt de l'art de la représentation, en général. Entre les deux, il y a la différence existant entre les découvertes et leurs étapes de développement, mais, pour tous les effets de surprise, l'important est de découvrir.

La *meraviglia* de Marino

Pendant, concernant l'idée d'attacher de l'importance au merveilleux en tant que condition de la « bonne Poésie », il y a, outre Aristote, une influence plus directe sur Chapelain : celle de Gianbattista Marino, poète italien connu sous le nom français de Cavalier Marin. Il fut protégé par Louis XIII et écrivit l'idylle héroïque *l'Adone* (1623) dont Chapelain écrivit la préface. Comme Alain Génétiot l'indique en citant *La Murtoleide* (VI, XXXIII) de Marino, cet écrivain « s'est fait la spécialité d'une poétique visant à provoquer la stupéfaction admirative de la merveille ("*la meraviglia*") devant une œuvre conçue comme un tour de force qui a pour but de sidérer, de frapper d'étonnement : "*far stupir*" ⁽¹⁵⁾ ». C'est au mot italien « *la meraviglia* » que les mots français « la merveille » et « le merveilleux » font référence, et c'est un élément que les Français de cette époque-là ont voulu intégrer dans la théorie théâtrale de leur pays.

D'ailleurs, le dictionnaire que l'Académie publia en 1694 ⁽¹⁶⁾ donne la définition de l'adjectif « merveilleux » comme « Admirable, surprenant, estonnant, qui est digne d'admiration, qui cause de l'admiration ». Cette définition montre bien que le terme français correspond à « *la meraviglia* » de Marino, non seulement dans la

forme du mot, mais aussi dans sa signification, et elle rappelle le mot *thaumaston* dans son sens originel, avec une certaine nuance qui met l'accent sur l'admiration. Le dictionnaire indique aussi qu'« On appelle subst. en Poésie, Le merveilleux, Cette partie de la fable qui cause de l'admiration », et, dans cette rubrique, une notion théorique est ajoutée comme exemple d'utilisation : « *Le merveilleux doit estre joint au vray semblable* ». Ici, on voit que la notion de « merveilleux », qui vient d'un écrivain italien du début du XVII^e siècle est, dans la conception de la bonne poésie de la fin de l'époque, directement associée à la vraisemblance, et c'est ce sur quoi Aristote insiste, nous l'avons vu, à propos de l'effet de surprise dans le dénouement de la tragédie.

Suivant les idées de Chapelain, René Bray insiste sur le fait que le merveilleux est, à cette époque en France, « une partie absolument indispensable à la poésie », en le définissant comme « tout ce qui soulève l'admiration par la surprise »⁽¹⁷⁾ ; Chapelain – l'un des membres très importants de l'Académie, qui participa à la compilation du *Dictionnaire* – indique déjà dans la préface de *l'Adone* que, « non seulement les interventions divines dans une épopée ou une tragédie, mais une péripétie provoquée par un valet dans une comédie, mais la richesse d'une image dans une ode, sont du merveilleux »⁽¹⁸⁾ ».

Ainsi, en introduisant la poésie de Marino en France pour préparer l'élaboration de la théorie française, Chapelain attribue au concept du « merveilleux » les effets de surprise des deux dimensions distinguées par Aristote. Et, en définissant la surprise associée au merveilleux comme ce qui est digne d'admiration, il associe le merveilleux surnaturel comme « la fable » et « les interventions divines », avec le merveilleux plus fondamental, élément de tout genre de poésie : tout ce qui est inattendu, dans le style ou les images poétiques, ou encore, au théâtre en particulier, dans le déroulement de faits qui contredisent ou dépassent l'attente des spectateurs, en étant provoqués non seulement par la Providence, mais aussi par la volonté des personnages.

Par ailleurs, puisque le *Dictionnaire de l'Académie Française* indique que la « Surprise, se prend aussi, pour Estonnement, trouble », la surprise et l'étonnement sont parfois synonymes, mais la surprise est premièrement l'« Action par laquelle on surprend », et l'étonnement décrit plutôt l'état et l'effet de la surprise ainsi que le suggère la définition « Surprise causée par quelque chose d'inopiné ». Ce dictionnaire ajoute aussi que l'étonnement signifie quelquefois l'« Admiration ». Les notions relevant de la surprise sont donc variées et subtilement différentes, et nous constatons qu'il y a une certaine insistance sur le « bon » côté de la surprise, à travers la notion du merveilleux en tant que surprise admirative, surtout dans le contexte de la poésie.

L'admiration chez Descartes

Pour approfondir notre compréhension des différences entre ces notions, il est utile de se référer à un philosophe de cette époque qui en a traité : Descartes, qui publia, en 1649, douze ans après *Le Cid*, son dernier ouvrage, *Les Passions de l'âme*. À ce moment-là, Quinault logeait et étudiait chez le professeur Mareschal à Paris, tout en gardant le contact avec Tristan, son ancien mentor⁽¹⁹⁾. La Mesnardière écrit dans sa *Poétique* que « la Scène est à bien parler le *Throne des grans mouvemens*, & que la gloire du Poëte, & le succès de son Ouvrage dépendent principalement des Passions bien exprimées »⁽²⁰⁾ ». De fait, le point de vue qui consistait à

donner de l'importance à l'expression des passions était généralement partagé par tous ceux qui portaient intérêt non seulement à la philosophie mais aussi au théâtre et à la littérature. La philosophie de Descartes a eu une certaine influence sur le monde du théâtre du XVII^e siècle, et l'on considère souvent que Corneille était aussi lié à ce philosophe ; en effet, le point commun entre les deux écrivains est d'abord leur insistance sur la notion d'admiration.

Descartes place en premier l'admiration quand il dénombre les principales passions « par ordre en combien de diverses façons qui nous importent nos sens peuvent être mus par leurs objets ⁽²¹⁾ ». Il situe l'admiration juste devant l'amour et la haine, le désir, et la joie et la tristesse. Puis il explique la situation dans laquelle nous pouvons avoir de l'admiration et notre réaction :

Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés. ⁽²²⁾

Il indique ensuite que la raison pour laquelle l'admiration doit précéder les autres passions est que « cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas ⁽²³⁾ ». Suivant la définition de Descartes, l'admiration est « une subite surprise de l'âme ⁽²⁴⁾ ». Grâce à son effet, notre esprit maintient son intérêt sur l'objet en le considérant avec attention. Ainsi, la surprise existe avant même de décider si l'objet est bon ou mauvais, et elle se mêle à toutes sortes de passions.

Descartes est considéré comme le père de la philosophie moderne et sa théorie est Descartes comme différente de celle des aristotéliens, mais il affirme ceci à propos de sa philosophie, dans *Les Principes de la Philosophie* (1644) : « bien que j'aie ici tâché de rendre raison de toutes les choses matérielles, je ne m'y suis néanmoins servi d'aucun principe qui n'ait été reçu et approuvé par Aristote et par tous les autres philosophes qui ont jamais été au monde ⁽²⁵⁾ ». Et, en effet, concernant l'admiration, on retrouve une idée aristotélicienne : Descartes admet la nécessité de l'admiration en considérant cette première passion comme une motivation vers la connaissance, de la même façon qu'Aristote envisageait la surprise comme origine de l'apprentissage. Mais, en même temps, Descartes met l'accent sur le fait qu'il faut éviter l'excès de l'admiration : « encore qu'il soit bon d'être né avec quelque inclination à cette passion, parce que cela nous dispose à l'acquisition des sciences, nous devons toutefois tâcher par après de nous délivrer le plus qu'il est possible ⁽²⁶⁾ ». Et il distingue clairement l'étonnement de l'admiration, le déterminant comme « un excès d'admiration qui ne peut jamais être que mauvais ⁽²⁷⁾ », car cet excès empêche d'approfondir la connaissance. S'étonner était presque automatiquement lié au fait d'apprendre chez Aristote, et lié à l'agrément ; cependant, l'aspect négatif de la surprise, auquel Aristote ne faisait guère attention, devient pour Descartes un objet de réflexion, traité comme un obstacle possible à l'apprentissage. Et maintenant nous comprenons pourquoi le traducteur de la *Rhétorique*, cinq ans après la publication *des Passions de l'âme*, préférait utiliser le terme « admirer » au terme « s'étonner ».

Les effets de l'art, de l'excès au régulé

Pour mieux comprendre la raison de la prise de conscience du risque que comporte l'excès d'admiration, il ne faut pas négliger le contexte historique : entre le début du XVII^e siècle et le règne de Louis XIV, il existe une dualité entre les conceptions de l'« asianisme » et de l'« atticisme » concernant les effets de l'art, abondants ou rares. Le terme « asianisme » date du premier siècle av. J.-C., et c'est Cicéron qui l'utilisa le premier, avec une nuance péjorative, contrastant avec le terme qui indique à l'époque le style d'éloquence traditionnel, l'« atticisme ». Cicéron lui-même était critiqué par ses contemporains qui considéraient que son style était assez asiatique, mais il ne le voyait pas ainsi. Toutefois, s'il accuse l'étalage excessif de splendeur de la part des asianistes, il critique aussi l'excès de pureté chez les atticistes contemporains ; il vise au véritable atticisme, un style idéal, sain et vigoureux.

L'opposition entre le style « asiatique » et le style « attique » n'était donc pas une problématique nouvelle au XVII^e siècle, mais il est évident que le débat sur ces notions est revenu en force en tant que problématique propre à la France vers 1638, année où une traduction des discours de Cicéron a paru. En fait, au début du siècle déjà, en 1608, un essai concernant l'opposition asianisme-atticisme avait été publié : *De laconismo syntagma* par Henri Dupuy. Comme l'indique Marc Fumaroli, il y avait « deux grandes familles » d'esprits incompatibles dans l'histoire littéraire :

L'une, liée au luxe, au désordre des mœurs, à l'effémination des caractères, à la demi-culture, favorise un style abondant et périodique, riche de « mots » inutiles et vains, et pauvre de « choses ». [...] L'autre famille, liée à la pureté des mœurs, à la santé, à la frugalité, à la sobriété, à la chasteté, à la virilité enfin, indissociable de la vigueur intellectuelle et de la vraie science, s'exprime tout naturellement en un style bref, à la fois efficace et irrésistible, pauvre de « mots » et riche de « choses » solides. Ces deux familles en conflit expliquent l'histoire de l'Éloquence : à l'origine était la brièveté, dont l'Athènes classique fit un art, l'atticisme qui résumait l'Éloquence ; fascinée par celle-ci, les peuples d'Asie, ignorants et corrompus, en inventèrent une version dégénérée, l'asianisme [...].⁽²⁸⁾

Dupuy accuse évidemment l'asianisme, et défend l'atticisme⁽²⁹⁾. Cette tendance ne se limite pas au domaine de la littérature ou de l'éloquence, les notions d'asianisme et d'atticisme étaient souvent mises en avant pour qualifier les effets de l'art. Dans le domaine de la peinture, à partir de l'année 1640 se produit un mouvement qu'on nomme « l'atticisme parisien » et qui consiste à chercher rigoureusement le style classique de la France ; ici, l'« atticisme » est opposé au style de Vouet, un peintre réputé dans les années 1630 qui a importé le style baroque italien en France, et qui était qualifié d'« asianiste ».

L'« asianisme » était censé produire un maximum d'effets jusqu'au vertige, tandis que l'« atticisme » était plus régulé. Les arts français du XVII^e siècle classique ont cherché, généralement, suivant en cela la proposition de Cicéron, à réglementer le côté excessif, pour un art plus mesuré, plus raffiné. Les contemporains pensaient que l'effet de surprise extrême et vertigineux, provoquée par le style « asiatique », ne s'accordait pas avec l'admiration ni avec le plaisir de l'art de l'imitation⁽³⁰⁾ ; nous pouvons supposer que ce contexte explique en

partie pourquoi Descartes signale l'« étonnement » en tant que sentiment à éviter, en lui donnant la définition d'« un excès d'admiration ».

Dans le domaine théâtral, les concepts d'« asianisme » et d'« atticisme » n'apparaissent pas explicitement, mais, au début du siècle, il y avait néanmoins une tendance à rechercher des effets excessifs sur la scène. C'était le cas du théâtre de Hardy qui était populaire à l'époque : des meurtres, des vols et des viols étaient souvent représentés devant les yeux du public. La mise en scène était extrême et avait pour but d'exciter le public jusqu'au frisson. Par exemple, Christian Biet cite *l'Art poétique françois* (1597) de Pierre Laudin pour décrire la façon de « démembrer un homme sur le théâtre » : « l'on pourra bien dire qu'on le va démembrer derriere et puis venir dire qu'il est démembré, et en apporter la teste ou autre partie »⁽³¹⁾. Dans son *discours de la tragédie*, Corneille montre un sincère respect pour Hardy en se référant à la tragédie *Scédase*, et il déclare qu'il n'y a pas de nécessité à ne faire apparaître sur la scène que les rois et les nobles si le théâtre montre des personnages et leurs infortunes assez illustres et assez extraordinaires pour provoquer des passions aux spectateurs ; mais il souligne en même temps, l'année 1660 où ce *Discours* apparaît, que la cruauté de Hardy n'est plus acceptable pour « la pureté de notre scène »⁽³²⁾.

Le théâtre comme « bonne institution »

Corneille, qui lui-même écrit sa propre théorie théâtrale, présente l'admiration évoquée dans le nouvel ouvrage de Vossius *De artis poeticae natura* (1647), comme une passion importante pour la création des œuvres théâtrales.

Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu [celle de Nicomède], je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire.⁽³³⁾

Il insiste ici sur la nécessité de l'admiration pour exciter à la vertu, ce qui n'avait pas été traité par Aristote, et qui pourrait ajouter un nouvel intérêt moral aux tragédies. Chez Corneille, les héros qui sont confrontés à des événements extraordinaires tentent de surmonter leur conflit intérieur, et arrivent à une solution inattendue qui touche les spectateurs et provoque leur admiration. Dans la théorie théâtrale de Corneille, l'admiration est ainsi une problématique morale autant qu'esthétique, et c'est la générosité des personnages exemplaires qui est une source essentielle de l'admiration.

Pour Descartes, l'admiration est, comme nous l'avons vu, une passion qui précède tous les jugements. Elle n'appartient donc pas à la morale, mais elle se mêle dans un instant aux autres passions soit une certaine direction, soit vers le bien, soit vers le mal. Ce philosophe mentionne aussi la vertu dans son explication de la générosité. Il dit que « la vraie générosité » d'un être consiste en deux parties, l'une est « ce qu'il connaît qu'il n'y a rien qui véritablement lui appartienne que cette libre disposition de ses volontés, ni pourquoi il doit être loué ou blâmé sinon pour ce qu'il en use bien ou mal », et l'autre est « ce qu'il sent en soi-même une

ferme et constante résolution d'en bien user, c'est-à-dire de ne manquer jamais de volonté pour entreprendre et exécuter toutes les choses qu'il jugera être les meilleures » : « Ce qui est suivre parfaitement la vertu »⁽³⁴⁾. Selon Descartes, la générosité est excitée par « un mouvement composé de ceux de l'admiration, de la joie et de l'amour, tant de celle qu'on a pour soi que de celle qu'on a pour la chose qui fait qu'on s'estime » ; et, au contraire de l'orgueil et de la bassesse, la générosité et l'humilité vertueuse « ne viennent pas tant de surprise », car, quand les gens s'estiment par rapport à ces deux dernières qualités, ils connaissent bien eux-mêmes « les causes qui font qu'ils s'estiment »⁽³⁵⁾. Descartes restreint la surprise ressentie par des hommes généreux, mais cela n'empêche pas la surprise qu'ils provoquent chez leurs observateurs ; au contraire, plutôt ils leur inspirent une surprise émerveillée :

Toutefois on peut dire que ces causes sont si merveilleuses (à savoir, la puissance d'user de son libre arbitre, qui fait qu'on se prise soi-même, et les infirmités du sujet en qui est cette puissance, qui font qu'on ne s'estime pas trop) qu'à toutes les fois qu'on se les représente de nouveau, elles donnent toujours une nouvelle admiration.⁽³⁶⁾

Descartes qualifie de « merveilleuses » les causes de la générosité, qui sont la source de l'admiration. Cette admiration est provoquée par la générosité et, parce que la générosité consiste à suivre la vertu, cela correspond dans la poésie de Corneille à « l'admiration pour la vertu » que les personnages provoquent chez les spectateurs. Ici, bien que Descartes ne traite pas le théâtre de façon spécifique, la personnalité idéale digne d'admiration proposée par ce philosophe rejoint le caractère des héros de Corneille, dans leur vertu. Et, à l'image du dramaturge qui cherche la « manière de purger les passions » par ses pièces, Descartes veut aussi souligner l'intérêt de ses considérations qui impliquent la possibilité de s'éduquer à l'exercice de la vertu :

il est certain néanmoins que la bonne institution sert beaucoup pour corriger les défauts de la naissance, et que si on s'occupe souvent à considérer ce que c'est que le libre arbitre, et combien sont grands les avantages qui viennent de ce qu'on a une ferme résolution d'en bien user, comme aussi, d'autre côté, combien sont vains et inutiles tous les soins qui travaillent les ambitieux, on peut exciter en soi la passion et ensuite acquérir la vertu de générosité, laquelle étant comme la clef de toutes les autres vertus et un remède général contre tous les dérèglements des passions, il me semble que cette considération mérite bien d'être remarquée.⁽³⁷⁾

L'utilisation du libre arbitre nous amène à acquérir la vertu de la générosité qui sert à réguler toutes les passions ; et, cet avantage de « la bonne institution » correspond au sens du théâtre proposé par Corneille. En effet, le théâtre, art de la représentation, était un sujet qui intéressait Descartes ; comme l'indique Pierre Guenancia, Descartes se réfère souvent au théâtre dans ses lettres à la princesse Élisabeth, et, dans *Les passions de l'âme* aussi, il précise quelquefois concrètement l'usage de cet art⁽³⁸⁾ en le juxtaposant à d'autres plaisirs intellectuels. Il exprime l'effet agréable provoqué par les passions représentées sur scène : « on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre, ou

par d'autres pareils sujets, qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant ⁽³⁹⁾ ». La position de spectateur nous aide donc à comprendre la manière de traiter les passions en gardant une certaine distance qui préserve l'âme de toute atteinte trop profonde. De cette façon, le théâtre peut contribuer à éduquer, à donner l'exemple de l'exercice du libre arbitre, par l'admiration des héros qui en usent dans des conditions surprenantes.

Quinault, poète de la surprise

Ainsi, la surprise, passion première qui nous fait nous étonner et entraîne de l'admiration, est l'objet de réflexions au XVII^e siècle, de même que dans l'antiquité ; elle est mise en relation, dans la pensée philosophique, avec la connaissance, et devient ainsi source de plaisir pour toute l'humanité et pas seulement pour les philosophes. Elle est au principe de tous les arts et, pour le théâtre, elle est également fondamentale pour renouveler et maintenir l'attention des spectateurs tout en les excitant à l'amour des vertus et à la haine des vices en leur procurant de l'admiration. Pour ces raisons, la surprise, que le dictionnaire de l'Académie définit tout d'abord comme l'« Action » de surprendre, est un art essentiel pour les poètes dramatiques et une qualité indispensable pour le succès de leurs œuvres, à condition de ne pas heurter l'âme jusqu'au vertige, sur une scène dont Corneille constate la récente « pureté ».

Dans le premier acte de sa quatrième pièce intitulée *La Comédie sans comédie* (représentée en 1655), Quinault fait parler sur ce point un personnage de comédien, qui s'appelle Hauteroche, comme l'acteur réel, et qui défend l'art théâtral dans l'espoir de persuader un certain La Fleur d'autoriser le mariage de ses enfants avec des gens de la scène :

La Scène est une école où l'on n'enseigne plus
Que l'horreur des forfaits et l'amour des vertus ;
Elle émeut à la fois le stupide et le sage ;
Montrant des passions, elle en montre l'usage ;
La Comédie au vif nous sait représenter
Tout ce que l'on doit suivre ou qu'on doit éviter.
Quand le Crime y paraît, il paraît effroyable,
Quand la Vertu s'y montre, elle se montre aimable ;
Le Coupable y reçoit la peine qu'il lui faut,
S'il s'élève parfois, c'est pour choir de plus haut.
L'Innocent y triomphe, et si le Sort l'outrage,
Il l'abat pour après l'élever davantage ;
Et c'est un art enfin qui sait en même temps
Instruire la Raison et divertir les Sens. ⁽⁴⁰⁾

Nous constatons que ce jeune auteur qui avait moins de 20 ans, comprenait déjà les exigences de l'époque,

avant la parution de la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac et celle des *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille. Mais, en fait, ce discours en apparence tout à fait éducatif et moral cache une feinte surprenante. Car, comme Sylvain Cornic l'indique dans ses remarques, Renault, le héros du dernier acte, avoue en regardant le portrait de sa belle ennemie, Armide : « Tous les raisonnements ne sont pas de saison, / Mes sens dans leur désordre engagent ma Raison » ; et cet aveu est « en parfaite opposition avec la finalité du théâtre vantée par Hauteroche »⁽⁴¹⁾. Ainsi, bien que le beau discours de Hauteroche donne l'impression de défendre l'art dramatique au moyen des arguments traditionnels, cette pièce n'a pas pour objectif d'insister sur l'efficacité morale du théâtre. Au premier acte, La Roque, camarade de Hauteroche, annonce certes le but de la tragi-comédie finale, intitulée *Armide et Renault* dans des termes qui peuvent avoir un sens moral : « Nous y ferons connaître à votre âme interdite / Que toute force cède à celle du Mérite, / Et que de quelque effort dont on soit combattu, / Les Charms les plus grands sont ceux de la Vertu »⁽⁴²⁾. Mais « la Vertu »⁽⁴³⁾ dont il est question se révèle bien différente de celle du théâtre de Corneille. Quinault ne montre pas l'amour pour la vertu, mais il montre fortement la vertu de l'amour, de façon admirable ; à la fin de la tragi-comédie, en effet, l'Amour, qui se présente lui-même comme « fils du désordre et Père des plaisirs »⁽⁴⁴⁾, apparaît dans les airs, suivi par quatre petits amours, et montre son pouvoir absolu en faisant emporter les amants dans un monde inconnu, sous sa domination. Ce qui triomphe dans cet acte, et dans la pièce entière, c'est l'Amour ; car, tout à la fin de la pièce, la Fleur, enchanté par ce dieu et croyant que sa propre fille s'en va, se détermine à laisser libre cours à l'Amour et admet enfin le mariage de ses enfants. La Fleur, auparavant tout opposé au théâtre, admire désormais l'effet de cet art que ses enfants et leur camarade lui ont montré : « On peut être surpris par un semblable effet »⁽⁴⁵⁾ ; l'effet de surprise est ainsi souligné par le personnage qui était placé du côté des spectateurs, et, avec lui, les spectateurs reconnaissent vivement que ce sens d'admiration et d'exaltation, dont ils sont touchés, est tout à fait l'effet du théâtre, ou plutôt l'effet de *La Comédie sans comédie*. D'autant plus que, le cri précédant de La Fleur, « Ma fille est morte, ô Ciel ! », montre qu'il comprend désormais que c'est une fiction, mais qu'il ne peut pas pourtant s'empêcher de ressentir de la surprise ; et aussi que, la réplique suivante de La Roque, « Vous l'allez voir descendre, / Et son enlèvement vous devait moins surprendre »⁽⁴⁶⁾, insiste paradoxalement sur le pouvoir que possède l'art de la représentation d'exciter cette passion, malgré la conscience que c'est du théâtre.

Ainsi, Quinault ne s'écarte pas des règles, mais plutôt il joue librement dans le cadre des règles et des normes. Il ne publie pas une théorie comme le fait Corneille, mais il invente certainement des stratégies aptes à surprendre agréablement le public, dans ses pièces, tout au long de sa carrière, en répondant à l'évolution du goût de son époque. Ce qui est cohérent, c'est qu'en faisant découvrir successivement aux spectateurs des événements qui trahissent leurs attentes, il leur donne l'occasion de ressentir vivement des passions, avec un certain plaisir. Furetière, qui publia son dictionnaire⁽⁴⁷⁾ avant celui de l'Académie, reconnaît aussi la surprise comme élément du théâtre et insiste, lui, sur le fait que cet effet est lié au plaisir : *La surprise du dénoûement d'une pièce est ce qui cause le plaisir*. Cette qualité est une caractéristique constante dans les œuvres de Quinault, elle contribue au grand succès qu'il a toujours connu à son époque.

Notes

- (1) J. CHAPELAIN, *Les Sentimens de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, Jean Camusat, 1638, p.109-191.
- (2) *Id.*, p.35.
- (3) *Id.*, p.35-36.
- (4) Le terme de *thaumaston* a une liaison étymologique avec le terme qui signifie le théâtre, *théatron*, car ils ont tous les deux la même racine, *théa*, « action de regarder, de contempler ».
- (5) Le *Bailly 2020 Hugo Chávez* de Gérard Gréco, converti de TeX en HTML par Philippe Verkerk, sur Eulexis-web : Lemmatiser de grec ancien (version en ligne) ; < <https://outils.bibliissima.fr/fr/eulexis-web/> >.
- (6) Le traducteur du XVII^e siècle, dans la chapitre sur la reconnaissance par exemple, traduit le *ekplektikon* en « pathétique » : « La seconde manière est encore préférable à celle-là, je veux dire, lorsque celui qui commet le crime, le commet par ignorance, & la reconnaissance est tres pathétique » (ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier*, A. Dacier (trad.), Paris, C. Barbin, 1692, p.209). Selon le dictionnaire, ce terme est « propre à frapper de stupeur ou d'étonnement, effrayant », donc il a l'impression un peu plus fort et effroyable que le *thaumaston*.
- (7) P. PASQUIER, « Le théâtre : héritage et innovations » dans M. PRIGENT (éd.), *Histoire de la France littéraire*, 1^{re} éd, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p.634.
- (8) ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier, op. cit.*, p.128. Les remarques citées ci-dessous sont à la p.143.
- (9) G. de SCUDERY, *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, Au despens de l'Auteur, 1637, p.11-12.
- (10) P. CORNEILLE, « Avertissement » dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980, vol. I, p.692-693.
- (11) ARISTOTE, *La rhétorique d'Aristote en françois*, F. Cassandre (trad.), Paris, Louis Chamhoudry, 1654, livre I, XXIV, p. 138. La “traduction” de Cassandre est en fait une interprétation même dans les endroits en italiques. Dans la préface, il décrit l'histoire des traductions de la *Rhétorique* en latin, en italien et en français, en indiquant la difficulté.
- (12) *Id.*, livre I, XXVIII, p.139.
- (13) *Id.*, p.139-140. Cet endroit est fortement teinté par l'interprétation de Cassandre qui l'applique à la théorie théâtrale, en tenant compte du contexte précédent chez Aristote qui mentionne les divers arts. L'édition des Belles-Lettres indique plus simplement, « Agréable encore les péripéties et le salut après des dangers ; car ce sont là autant d'objets d'admiration ». (ARISTOTE, *Rhétorique*, M. Dufour (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.124.)
- (14) ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier, op. cit.*, p.105.

- (15) A. GENETIOT, *Le classicisme*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.436.
- (16) ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française 1694*, édition originale, Paris, Vve Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1694, 2 vol.
- (17) R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1966, p.231.
- (18) *Id.*
- (19) B. NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces*, L'éd. française, rev.augm, Wavre, Mardaga, 2009, p.345. Ici, Norman également indique que, « pendant lequel temps il [Mareschal] lui [Quinault] aurait enseigne les principes de la langue latine et l'aurait rendu capable d'entrer comme il fit lors en quatrième au Collège du Cardinal Lemoine ».
- (20) H. J. P. DE LA MESNARDIERE, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640, p.335.
- (21) Art.52 des *Passions de l'âme*, R. DESCARTES, *Œuvres philosophiques*, F. Alquié (éd.), Paris, Garnier frères, 1973, vol. III, p.998.
- (22) Art.53, *Id.*, p.998-999.
- (23) *Id.*
- (24) Art.70, *Id.*, p.1006.
- (25) *Les Principes de la Philosophie*, *Id.*, p.515.
- (26) Art.76 des *Passions de l'âme*, *Id.*, p.1011.
- (27) Art.73, *Id.*, p.1009.
- (28) M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, 1994, p.159.
- (29) Ainsi, Dupuy publia, la même année que le premier, un autre essai concernant cette fois le repas et dans lequel il critique encore l'Orient en l'associant au luxe corrupteur. (F. CHARBONNEAU, « Le goût du luxe: Asianisme et bonne chère à l'âge classique », *Tangence*, n° 65, 2001, p. 23-32.)
- (30) Par exemple, dans son *Art poétique* (1674), poème didactique dans laquelle il enseigne à bien écrire, Boileau critique souvent l'excès d'abondance et de brillance, évoquant le style asiatique, en tant que chose ne s'accorde pas à l'esprit français : « Évitions ces excès : laissons à l'Italie, / De tous ces faux brillants l'éclatante folie » (Chant 1, vers 43-44), « Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, / Et ne vous chargez point d'un détail inutile » (Chant 1, vers 59-60), « Souvent trop d'abondance appauvrit la matière » (Chant 3, vers 256), etc.. (N. BOILEAU, « L'Art poétique », dans *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.159-188).
- (31) C. BIET et C. BOUTEILLE-MEISTER (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France: XVIe-XVIIe siècle*, Paris, R. Laffont, 2006, p. XXVI.
- (32) P. CORNEILLE, « Discours de la tragédie » dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1987, vol. III, p.144.
- (33) P. CORNEILLE, « Examen de *Nicomède* » dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard,

- 1984, vol. II, p.643.
- (34) Art.153, R. DESCARTES, *Œuvres philosophiques, op. cit.*, 1067.
- (35) Art.160, *Id.*, p.1073.
- (36) *Id.*
- (37) Art.161, *Id.*, p.1074.
- (38) P. Guenancia indique les articles 94, 147, 148 des *Passions de l'âme*. (P. GUENANCIA, « Le modèle du théâtre chez Descartes », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 98, n° 2, 21 mai 2018, p. 199-214.)
- (39) Art.94, R. DESCARTES, *Œuvres philosophiques, op. cit.*, p.1025-1026.
- (40) *La Comédie sans comédie*, dans P. QUINAULT, *Théâtre complet*, S. Cornic (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019, vol. II, p.394.
- (41) *Id.*, p.355.
- (42) *Id.*, p.397. (I-5)
- (43) Furetière (voir la note 47) définit la Vertu premièrement comme « Puissance d'agir qui est dans tous les corps naturels suivant leurs qualitez ou proprietez », et il comme exemple que « Salomon connoissoit la vertu de toutes les plantes depuis le cedre jusqu'à l'hyssope », et qu'« On attribuë à chaque Planete des influences, des vertus particulieres ». Ce terme signifie donc simplement la « Force », tout avant d'être employé pour les « choses morales ».
- (44) P. QUINAULT, *Théâtre complet, op. cit.*, p.485. (V-7)
- (45) *Id.*, p.489. (V-10)
- (46) *Id.*
- (47) A. FURETIERE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.

Bibliographie

- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française 1694*, édition originale, Paris, Vve Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1694, 2 vol.
- ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier*, André Dacier (trad.), Paris, C. Barbin, 1692.
- ARISTOTE, *La rhétorique d'Aristote en françois*, François Cassandre (trad.), Paris, Louis Chamhoudry, 1654.
- BIET Christian et BOUTEILLE-MEISTER Charlotte (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France: XVIe-XVIIe siècle*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2006.
- BOILEAU Nicolas, « L'Art poétique », dans *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures francophones in Classiques Jaunes », 2014, p.159-188.

- BRAY René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1966.
- CHAPELAIN Jean, *Les Sentimens de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, Jean Camusat, 1638.
- CHARBONNEAU Frédéric, « Le goût du luxe : Asianisme et bonne chère à l'âge classique », *Tangence*, n° 65, 2001, p.23-32.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 340, 1987, vol. III.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 20, 1984, vol. II.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 19, 1980, vol. I.
- DESCARTES René, *Œuvres philosophiques*, Ferdinand Alquié (éd.), Paris, Garnier frères, 1973, vol. III.
- FUMAROLI Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'Humanité », n° 4, 1994.
- FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.
- GENETIOT Alain, *Le classicisme*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2005.
- GUENANCIA Pierre, « Le modèle du théâtre chez Descartes », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 98, n° 2, 21 mai 2018, p.199-214.
- DE LA MESNARDIERE Hippolyte Jules Pilet, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640.
- NORMAN Buford, *Quinault, librettiste de Lully : le poète des grâces*, L'éd. française, rev.augm, Wavre, Mardaga, coll. « Etudes du Centre de Musique Baroque de Versailles », 2009.
- PRIGENT Michel (éd.), *Histoire de la France littéraire*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos poche », 2006.
- QUINAULT Philippe, *Théâtre complet*, Sylvain Cornic (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », n° 62, 2019, vol. II.
- SCUDERY Georges de, *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, Au despens de l'Auteur, 1637.