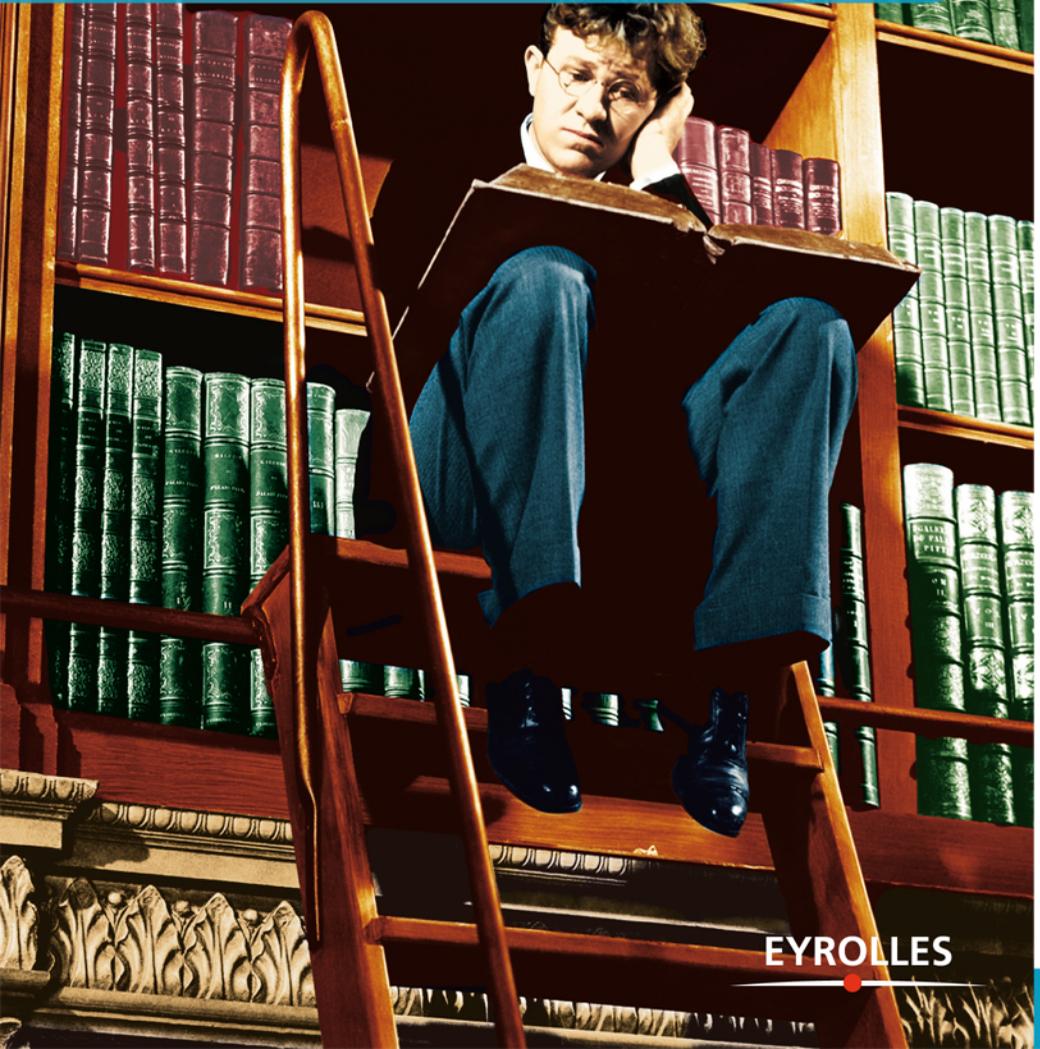


Valérie Le Boursicaud Podetti

EYROLLES PRATIQUE

# Citations littéraires expliquées



EYROLLES

# Citations littéraires expliquées

## Dans la même collection

- *Comprendre l'hindouisme*, Alexandre Astier
- *Petite histoire de l'Inde*, Alexandre Astier
- *Les maîtres spirituels de l'hindouisme*, Alexandre Astier
- *Communiquer en arabe maghrébin*, Yasmina Bassaïne et Dimitri Kijek
- *QCM de culture générale*, Pierre Biélande
- *Le christianisme*, Claude-Henry du Bord
- *La philosophie tout simplement*, Claude-Henry du Bord
- *Comprendre la physique*, Frédéric Borel
- *Marx et le marxisme*, Jean-Yves Calvez
- *Comprendre le catholicisme*, Jean-Yves Calvez, Philippe Lécrivain
- *L'histoire de France tout simplement*, Michelle Fayet
- *Comprendre l'ésotérisme*, Jean-Marc Font
- *Citations de culture générale expliquées*, Jean-François Guédon et Hélène Sorez
- *Psychologie de base*, Ghéorghii Grigorieff
- *QCM Histoire de France*, Nathan Grigorieff
- *Citations latines expliquées*, Nathan Grigorieff
- *Philo de base*, Vladimir Grigorieff
- *Religions du monde entier*, Vladimir Grigorieff
- *Les philosophies orientales*, Vladimir Grigorieff
- *Les mythologies tout simplement*, Sabine Jourdain
- *Comprendre les crises financières*, Olivier Lacoste
- *Découvrir la psychanalyse*, Edith Lecourt
- *L'histoire des civilisations tout simplement*, Eliane Lopez
- *Comprendre l'islam*, Quentin Ludwig
- *Comprendre le judaïsme*, Quentin Ludwig
- *Comprendre la kabbale*, Quentin Ludwig
- *Le bouddhisme*, Quentin Ludwig
- *Les religions tout simplement*, Quentin Ludwig
- *La littérature française tout simplement*, Nicole Masson
- *Dictionnaire des symboles*, Miguel Mennig
- *Histoire du Moyen Age*, Madeleine Michaux
- *Histoire de la Renaissance*, Marie-Anne Michaux
- *Les mots-clés de la géographie*, Madeleine Michaux
- *La culture générale tout simplement*, Madeleine Michaux
- *Découvrir la philosophie antique*, Cyril Morana et Eric Oudin
- *Chopin*, Sylvie Oussenko
- *L'opéra tout simplement*, Sylvie Oussenko
- *Découvrir la franc-maçonnerie*, Alain Quéruef
- *Citations philosophiques expliquées*, Florence Perrin et Alexis Rosenbaum
- *L'Europe*, Tania Régin
- *200 femmes de l'histoire*, Yannick Resch
- *Citations historiques expliquées*, Jean-Paul Roig
- *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle*, Dominique Sarciaux
- *QCM d'économie*, Marion Stuchlik et Jean-François Guédon
- *QCM Histoire de l'art*, David Thomisse
- *Comprendre le protestantisme*, Geoffroy de Turckheim
- *Petite histoire de la Chine*, Xavier Walter

Valérie Le Boursicaud Podetti

# Citations littéraires expliquées

EYROLLES

The logo for EYROLLES features the word 'EYROLLES' in a bold, sans-serif font. Below the text is a horizontal line with a small circle centered underneath it.

Éditions Eyrolles  
61, Bd Saint-Germain  
75240 Paris Cedex 05  
[www.editions-eyrolles.com](http://www.editions-eyrolles.com)

Mise en pages : Istria



Le code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée notamment dans les établissements d'enseignement, provoquant une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage, sur quelque support que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

© Groupe Eyrolles 2009  
ISBN : 978-2-212-54364-3

## Sommaire

Introduction .....	7
Avant le <b>xvi<sup>e</sup> siècle</b> .....	9
<b>xvi<sup>e</sup> siècle</b> .....	31
<b>xvii<sup>e</sup> siècle</b> .....	49
<b>xviii<sup>e</sup> siècle</b> .....	75
<b>xix<sup>e</sup> siècle</b> .....	99
<b>xx<sup>e</sup> siècle</b> .....	121
Index des auteurs .....	139
Bibliographie .....	141



## Introduction

L'emploi de citations, littéraires en particulier, ne fait pas l'unanimité. Il peut être considéré comme pédant ou platement scolaire. On peut choisir d'y voir la marque d'une difficulté à formuler et assumer ses idées ou, pire encore, une cuistrerie plus déplacée que l'ignorance elle-même. « *Votre fils ne sait rien ; tant mieux ! Il ne citera pas* », fait dire Stendhal à Ninon de Lenclos dans sa correspondance.

Ce mépris ne peut cependant faire oublier la haute estime dans laquelle les siècles passés ont généralement tenu les citations. Montaigne, dans ses *Essais*, défend l'usage qu'il en fait avec une modestie qui n'a d'égale que la vigueur de sa pensée : « *Car je sais faire dire aux autres ce que je ne puis si bien dire [...] tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens.* » Considérées comme indispensables à l'illustration et à l'ornement du discours, elles apparaissaient d'ailleurs, dans le dialogue qu'elles suscitaient avec les plus grands auteurs, comme aliment à part entière de l'esprit. Serait-ce donc un orgueil mal placé qui les fait regarder par certains avec condescendance ?

Leur échapper totalement paraît en tout cas impossible. Les citations littéraires nous accompagnent en effet au quotidien. Souvenirs scolaires, certaines sont enracinées dans nos esprits. Elles jalonnent notre savoir et lui servent d'ancrage. Elles illustrent des faits stylistiques comme le tétramètre qui immortalise la passion de Phèdre pour Hippolyte : « *Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.* » Elles résument pour nous une intrigue : « *Rodrigue, as-tu du cœur ?* » Elles contribuent par leur beauté mystérieuse à fonder notre sensibilité comme ce « *Soleil noir de la Mélan-*

*colie* » qui affecte et illumine Nerval. Elles sont, avouons-le, parfois tout ce qui nous reste d'un auteur ou d'une œuvre, mais n'est-ce pas dire alors qu'elles font partie de nous ? D'autres, de manière plus insidieuse, se sont à ce point fondues dans la langue qu'on les emploie sans même en reconnaître l'origine. Ainsi, qui donc a le premier demandé : « *Revenons à ces moutons* » ? et qui, vraiment : « *Appelle un chat un chat* » ?

Ce petit ouvrage a voulu réunir, situer dans leur contexte et commenter des citations d'époques et de thèmes variés. Il a fallu choisir, difficilement, entre deux tentations : celle de recueillir des fragments déjà connus et reconnus, riches parfois d'une histoire et même d'une postérité (« *L'avenir de l'homme est la femme* », à moins, n'est-ce pas, que ce ne soit le contraire...), et celle d'en proposer d'autres, séduisants par leur beauté formelle, la profondeur de leur sens, leur impertinence frondeuse, l'originalité des anecdotes qui s'y attachent. Le choix fut bien sûr arbitraire. Il fut guidé par le désir d'amuser le lecteur et d'attiser sa curiosité, par le souhait aussi de lui faire partager quelques moments d'émerveillement devant la fulgurante évidence de certaines formules semblables à « *cette obscure clarté qui tombe des étoiles* »...

# Avant le xvi<sup>e</sup> siècle



« *L'homme a beaucoup appris qui a beaucoup souffert.* »

Turold ?,  
*La Chanson de Roland, vers 1100*

Il n'est pas certain que Turold soit l'auteur de *La Chanson de Roland* qui s'inspire sans doute de nombreux récits ayant pour sujet la légende de Charlemagne. Cette « chanson de geste », la plus ancienne que nous possédions, raconte les guerres menées en Espagne. Elle fait de la bataille de Roncevaux, embuscade tendue par les Basques aux armées de l'Empereur, un épisode légendaire de la lutte contre les Sarrasins.

Roland, le neveu de l'Empereur, victime d'une trahison du comte Ganelon, est attaqué alors qu'il se tient à l'arrière-garde. Il se bat vaillamment et sonne dans son olifant, mais Ganelon réussit à convaincre Charlemagne qu'il ne s'agit pas d'un appel à l'aide. Quand l'armée intervient enfin, Roland et ses compagnons sont morts. Au soir de la bataille, plein de chagrin, Charlemagne confie à Dieu l'âme des défunts avant de s'endormir. « *L'homme a beaucoup appris qui a beaucoup souffert* », dit alors le texte. La souffrance n'est pas présentée comme un sentiment qui contribuerait seulement à accroître l'expérience humaine, elle a une portée religieuse : Dieu confie l'Empereur endormi à l'ange Gabriel et lui envoie un songe qui l'avertit de la bataille qu'il devra mener contre les païens réunis.

Charlemagne vengera les siens de manière éclatante, et Ganelon sera jugé et condamné au supplice. L'épreuve aura fait de l'Empereur un homme dont l'autorité est incontestée.

« *Il ne m'aime et je ne l'aime qu'à cause d'un breuvage que j'ai bu et qu'il a bu.* »

Béroul, *Tristan et Yseut*, vers 1170

Béroul écrit vers 1170 *Tristan et Yseut*, dont ne nous sont parvenus que des fragments. Dans sa version, considérée comme la plus « sauvage » du mythe, Tristan est chargé de mener Yseut auprès du roi Marc qui doit l'épouser. Mais les jeunes gens boivent un philtre d'amour qui devait unir les époux. Liés par la passion, ils fuient et se réfugient dans une forêt où ils rencontrent l'ermite Ogrin.

Ogrin recommande aux amants de se repentir, leur promettant le pardon de Dieu. Tristan est le premier à expliquer que cela lui est impossible : « *Je ne peux pas me séparer d'elle, ni elle de moi, je dois vous l'avouer.* » Quant à Yseut, c'est en sanglots qu'elle implore l'ermite d'avoir pitié d'elle et rappelle l'épisode fatal qui l'a unie à Tristan : « *Il ne m'aime et je ne l'aime qu'à cause d'un breuvage que j'ai bu et qu'il a bu.* » Le philtre apparaît comme revêtu d'une puissance qui fait le malheur des amants et minimise leur faute, mais qui distingue peut-être aussi l'amour du désir destructeur.

La phrase insiste ainsi sur ce qui différencie le *Tristan* de Béroul d'autres versions du mythe dans lesquelles Tristan et Yseut retournent l'un vers l'autre quand le pouvoir même du philtre cesse de s'exercer. Le texte, peu marqué par la morale chrétienne et par l'esprit courtois, offre une évocation métaphorique de la puissance de la sexualité.

*« Je ne peux plus tenir ma vie ;  
 Pour vous meurs, Yseut belle amie.  
 N'avez pitié de ma langueur,  
 Mais, de ma mort aurez douleur. »*

Thomas, *Tristan*, vers 1180

Le *Tristan* de Thomas d'Angleterre date de 1180 environ. Cette version du mythe est souvent qualifiée de « courtoise » en raison de la psychologie qu'elle prête aux personnages et de la peinture qu'elle fait de l'amour. Tristan et Yseut se sont séparés : Yseut est retournée auprès de son époux en Cornouaille et Tristan a épousé en Bretagne une autre Yseut dite « Yseut aux blanches mains ». Leur amour, qui aurait dû s'éteindre avec le pouvoir du philtre, dure cependant toujours.

Quand il est gravement blessé au combat, Tristan fait ainsi appeler Yseut. Il demande à son épouse de surveiller le large car il est entendu qu'un navire venant de Cornouaille hissera une voile blanche si Yseut se trouve à bord et une voile noire si elle a refusé de venir. Yseut aux blanches mains prétend par jalousie que la voile est noire. Se croyant abandonné de celle qu'il aime, Tristan se laisse mourir en disant le chagrin que lui cause sa dureté : *« Je ne peux plus tenir ma vie ;/Pour vous meurs, Yseut belle amie./N'avez pitié de ma langueur,/Mais, de ma mort aurez douleur. »*

Yseut, arrivée près du corps de Tristan mourra à son tour de chagrin. On inhumera les amants en Cornouaille et le roi Marc demandera que l'on cesse de couper la ronce qui s'obstine à réunir leurs deux tombeaux. Cet épilogue contribue à rendre immortelle la légende des amants.

« *Toujours draps de soie tisserons,  
Jamais n'en serons mieux vêtues.* »

Chrétien de Troyes,  
*Yvain ou le Chevalier au lion*, vers 1180

Premier romancier de la littérature française, Chrétien de Troyes raconte les aventures de chevaliers qui parcourent le monde et traversent des épreuves. Dans *Yvain ou le Chevalier au lion*, le héros a déjà affronté bien des dangers lorsqu'il parvient au château de Pire-Aventure. L'épisode narré est alors profondément original.

Dans une tour du château, Yvain découvre trois cents jeunes filles, vêtues de haillons et amaigries, occupées à tisser des étoffes de soie. Elles ont été livrées comme otages pour sauver la vie de leur roi qui s'est aventuré au château et a été vaincu par le seigneur des lieux. Elles crient leur malheur à Yvain, insistant sur le contraste entre la richesse des étoffes qu'elles tissent et leur misère : « *Toujours draps de soie tisserons./Jamais n'en serons mieux vêtues.* » Pour la première fois, le roman courtois s'aventure dans la dénonciation de l'exploitation des plus faibles par les forts. Yvain combattra les fils du maître du château, des Démons, il les vaincra et libérera les jeunes filles.

Les paroles de la *Chanson des Canuts*, composée par Bruant en 1894 pour les tisserands de Lyon, rappellent beaucoup la plainte des prisonnières de Chrétien de Troyes : « *Pour chanter Veni Creator/Il faut une chasuble d'or/Nous en tissons pour vous, Grands de l'Église/Et nous, pauvres Canuts n'avons pas de chemises !...* »

« *Qui aime est très obéissant.* »

Chrétien de Troyes,  
*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, vers 1180

Chrétien de Troyes dédie *Lancelot ou le Chevalier à la charrette* à Marie de Champagne aux alentours de 1180. Le roman raconte les aventures du chevalier Lancelot, amoureux de la reine Guenièvre et prêt à subir pour elle toutes les humiliations. Lorsque Guenièvre est enlevée, Lancelot se lance à sa poursuite.

Après avoir accepté, pour obtenir des informations, de monter dans la « charrette d'infamie » réservée aux criminels, il arrive à la cour du roi Bademagu dont le fils Méléagant est le ravisseur de la reine. Lancelot se bat contre le jeune homme qui a le dessous. Bademagu réclame alors la clémence pour son fils, et Guenièvre, reconnaissante au vieillard du respect qu'il lui a témoigné bien qu'elle fût prisonnière, souhaite à haute voix que Lancelot soit capable de retenir ses coups. Ce seul vœu suffit : « *Qui aime est très obéissant* », dit le roman. La formule illustre parfaitement l'esprit courtois qui veut que la dame aimée, généralement de rang supérieur, impose à l'amant épreuves et sacrifices. Et Lancelot est défini comme le plus amoureux de tous les hommes : « *Lui qui fut plus amoureux que Pyrame, s'il était possible d'être plus amoureux.* »

La reine accueillera cependant très froidement son sauveur, lui reprochant d'avoir un instant hésité avant de monter dans la charrette. Il devra donner d'autres preuves de son amour avant qu'elle consente à lui accorder la récompense suprême.

« *Ainsi, amie, est-il de nous,  
Ni vous sans moi, ni moi sans vous.* »

Marie de France,  
« *Lai du chèvrefeuille* », XII<sup>e</sup> siècle

On sait peu de chose sur Marie de France. Elle vécut au XII<sup>e</sup> siècle et elle est célèbre pour ses lais, inspirés de la matière de Bretagne. Le « *Lai du chèvrefeuille* » se développe autour du thème de l'amour fatal qui unit Tristan et Yseut. Il se présente comme une mise en abyme : Marie prétend rapporter la légende de Tristan et elle lui prête la composition du lai que le lecteur a sous les yeux. Le poème ne reprend que les principales lignes du mythe. Tristan, forcé à l'exil par son amour, s'est réfugié au fond des bois.

Apprenant la visite prochaine du roi et de son escorte, il taille un bâton de coudrier sur lequel il grave son nom et le dispose de manière à attirer l'attention d'Yseut. Il l'a en effet naguère invitée à voir dans l'enchevêtrement du chèvrefeuille et du coudrier que l'on ne peut séparer sans provoquer leur mort, une métaphore de leur amour : « *Ainsi, amie, est-il de nous, / Ni vous sans moi, ni moi sans vous.* » L'image végétale, pleine de vigueur, évoque les entrelacs des enluminures, et la figure du chiasme, qui repose sur le croisement des termes de la formule, semble elle-même une métaphore de la dépendance réciproque des amants.

La reine trouvera la baguette et rejoindra Tristan avant d'être contrainte de retourner auprès de son époux. Le serment en vers est devenu le symbole de l'amour courtois et du lyrisme médiéval.

« *Telle est la mesure d'aimer  
Que nul n'y doit raison garder.* »

Marie de France,  
« *Lai d'Equitan* », XII<sup>e</sup> siècle

C'est une curieuse histoire que raconte le « *Lai d'Equitan* » de Marie de France, celle d'amants criminels qui seront sévèrement châtiés. Le lai commence par un éloge du Roi Equitan, homme plein de qualités, qui sut se faire aimer de son peuple. Mais, très vite, il souligne aussi son goût pour les femmes.

Les vers « *Telle est la mesure d'aimer/Que nul n'y doit raison garder* » annoncent ainsi la folie à laquelle le roi sera conduit par l'amour. Tombé amoureux de la femme d'un de ses vassaux, Equitan imagine avec sa maîtresse un complot déshonorant pour se débarrasser du mari gênant. Il l'invite à prendre un bain, honneur que nul vassal ne peut refuser. La baignoire sera remplie d'eau bouillante pour faire périr le malheureux quand il y entrera. Hélas pour les amants, ils sont en train de se livrer à des privautés lorsque l'époux arrive. De surprise, le roi saute dans le bain bouillant où il périt. Le mari jette alors dans le même bain son épouse...

Par amour, Equitan s'est montré adultère, déloyal et criminel. Les vers n'invitent pas à s'abandonner à la puissance de l'amour. Ils mettent en garde contre sa nature même qui fait commettre les plus déshonorantes folies aux plus sages.

*« Je sais maintenant avec certitude  
Que mort ni prisonnier n'ont amis ni parents  
Puisqu'on me laisse ici pour or et pour argent. »*

Richard Cœur de Lion,  
« Rotrouenge du captif », XII<sup>e</sup> siècle

Le mot « rotrouenge » désigne une forme poétique particulièrement pratiquée au XII<sup>e</sup> siècle. Dans la « Rotrouenge du captif », Richard Cœur de Lion, fils d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, roi d'Angleterre, fait allusion à un épisode bien pénible de sa vie. Engagé dans la troisième croisade, il est, à l'automne 1192, fait prisonnier par le duc Léopold d'Autriche et livré à l'empereur Henri VI qui exige une rançon pour sa libération.

Le malheureux Richard croit constater le peu d'empressement de son entourage à le faire libérer. Dans sa rotrouenge il énumère ses vassaux : Anglais, Normands, Poitevins et Gascons, mais il conclut avec une poignante amertume à sa solitude et à l'ingratitude des hommes : *« Je sais maintenant avec certitude/Que mort ni prisonnier n'ont amis ni parents/Puisqu'on me laisse ici pour or et pour argent. »*

Richard sera libéré contre rançon en février 1194 grâce aux efforts de sa mère. Son œuvre de poète est aujourd'hui reconnue.

*« Avec la femme, le mensonge devient bientôt vérité et la vérité mensonge. »*

Anonyme,  
*Dit des perdrix*, XII<sup>e</sup> siècle

Le « fabliau » est une petite histoire écrite pour divertir le lecteur. Ces récits sont souvent anonymes et reflètent l'esprit caustique de la bourgeoisie à laquelle ils sont destinés. Le *Dit des perdrix* raconte l'histoire d'un vilain qui, ayant attrapé des perdrix, les confie à sa femme afin qu'elle les cuisine, puis va inviter le prêtre.

Mais la femme est gourmande, elle mange les oiseaux et n'a plus qu'à trouver un stratagème pour faire accepter cela à son mari. Quand il revient, elle l'envoie affûter son couteau en prévision du festin, et lorsque le prêtre se présente, elle raconte au pauvre homme que son époux, persuadé que leur invité a dérobé les perdrix du dîner, veut lui « couper les couilles » et qu'il est d'ailleurs pour cela en train d'affûter sa lame ! Le prêtre déguerpit. Il ne reste plus à la femme qu'à crier que l'invité s'enfuit en volant le repas. Le vilain se refuse à poursuivre un homme d'Église : il renonce à ses perdrix. « *Avec la femme, le mensonge devient bientôt vérité et la vérité mensonge* », conclut le fabliau dans une formule dont la construction semble mimer l'adresse de l'épouse à faire passer pour vrai le faux.

Derrière l'habileté de l'intrigue et le comique, l'image biblique de la femme trompeuse se dessine. Il y a un pendant à la littérature courtoise ; la misogynie est largement présente dans la littérature du Moyen Âge.

« *Que sont mes amis devenus  
Que j'avais de si près tenus,  
Et tant aimés ?* »

Rutebeuf,  
*Poèmes de l'infortune, XIII<sup>e</sup> siècle*

Rutebeuf est souvent considéré comme le plus grand trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle. Il a livré une œuvre poétique, romanesque et théâtrale. Dans les *Poèmes de l'infortune*, il peint son malheur et déplore sa pauvreté.

Constatant sa solitude, il s'interroge sur ses amis, si présents dans la prospérité et qui l'ont abandonné : « *Que sont mes amis devenus/ Que j'avais de si près tenus,/ Et tant aimés ?* » La célèbre interrogation ne se rattache donc pas, comme on le croit parfois, à la tradition de la « vanité », dans laquelle on déplore la brièveté de la vie humaine en évoquant ceux que la mort a emportés. Ce qu'elle exprime, c'est la fragilité des relations humaines. Le poète comparera même ses amis à des fétus, dispersés au premier souffle : « *Ce sont amis que vent emporte/ Et il ventait devant ma porte : les emporta.* » La métaphore du vent qui anéantit les œuvres humaines et l'expression du malheur personnel sont des topiques de la poésie médiévale. L'expression par Rutebeuf de sa tendresse pour ses amis et le constat de leur trahison restent néanmoins touchants pour le lecteur contemporain.

Léo Ferré a repris ces vers, ainsi que d'autres des *Poèmes de l'infortune*, pour composer sa « Complainte du pauvre Rutebeuf ». La chanson n'empêche cependant pas qu'ils soient souvent interprétés comme une apologie de l'amitié.

*« Le temps a laissé son manteau  
De vent, de froidure et de pluie,  
Et s'est vêtu de broderies,  
De soleil luisant, clair et beau. »*

Charles d'Orléans,  
« Rondeau XXXI », xv<sup>e</sup> siècle

Fils de Louis I, le frère du roi Charles VI, Charles d'Orléans perd très tôt tous ses proches et se réfugie dans la poésie. Il mène une vie de soldat avant d'être fait prisonnier par les Anglais à la bataille d'Azincourt. Sa captivité durera vingt-cinq ans pendant lesquels il écrira beaucoup. Il rassemblera son œuvre dans un volume avant de mourir en 1465.

« *Le temps a laissé son manteau...* » est le premier vers et constitue le refrain du rondeau le plus connu de Charles d'Orléans. S'appuyant sur une personnification du temps, le poète y oppose le triste manteau de l'hiver au joyeux vêtement de la belle saison : « *Le temps a laissé son manteau/De vent, de froidure et de pluie,/Et s'est vêtu de broderies,/De soleil luisant, clair et beau.* »

La métaphore du vêtement sera filée dans la suite du poème qui évoquera l'ensemble de la nature. Les vers symbolisent l'émergence d'une poésie française capable de donner de la nature une image transfigurée par l'art.

---

### Rondeau

Le rondeau est une forme fixe, c'est-à-dire un poème dont la structure est par convention définie. Il se compose de deux quatrains et d'un quintil. Le refrain est constitué par les deux premiers vers qui reviennent à la fin de la deuxième strophe. Ces deux vers sont réduits à un seul, qui apparaît à la fin du poème.

---

*« C'est grand pitié qu'il faille que je sois  
L'homme égaré qui ne sait où il va. »*

Charles d'Orléans,  
« Ballade LXIII », xv<sup>e</sup> siècle

Tôt orphelin, ayant vécu loin des siens, Charles d'Orléans fait souvent figure de poète de la mélancolie. Dans la ballade LXIII, il peint un cadre allégorique et se présente en train de parcourir « *la forêt d'Ennuyeuse Tristesse* ». Il y rencontre la déesse d'Amour qui lui demande où il va.

Le poète répond alors, en un vers qui constitue le refrain du poème, qu'il est : « *L'homme égaré qui ne sait où il va.* » Devant l'étonnement de la déesse, qui prétend avoir tout fait pour son bonheur, il explique que la Mort lui a ravi celle qu'il aimait, le laissant dans l'état dans lequel il se trouve. Ce n'est pas tant la douleur de la mort de son amie qui le laisse égaré que la perte de celle qui le préservait de cet état quand elle était vivante. Il dépeint ainsi sa compagne comme celle : « *En qui était tout l'espoir que j'avais,/Qui me guidait, si bien m'accompagna/En son vivant que point ne me trouvais/L'homme égaré qui ne sait où il va.* » Aussi est-ce tout naturellement qu'il réaffirme son malheur dans l'envoi, en reprenant l'image de l'« égaré » : « *C'est grand pitié qu'il faille que je sois/L'homme égaré qui ne sait où il va.* »

La mise en scène allégorique semble peut-être aujourd'hui peu compatible avec l'expression du sentiment amoureux, mais le poème offre une vision très haute de l'amour, défini comme ce qui sauve l'homme d'une condition misérable.

« *Encore est vive la souris.* »

Charles d'Orléans,  
Ballade LXXXII, xv<sup>e</sup> siècle

Alors qu'il est prisonnier en Angleterre, Charles d'Orléans répond dans une ballade à des rumeurs qui courent à son sujet.

« *Nouvelles ont couru en France/Par maints lieux que j'étais mort...* » Évoquant le « *peu de déplaisance* » de ses ennemis et le chagrin de ses amis à cette nouvelle, le poète clame à tous qu'il est encore vivant : « *Si fais à toutes gens savoir/Qu'encore est vive la souris.* » La formule, comme un défi, constitue ainsi le refrain de la ballade. L'expression, qui évoque toute la vivacité preste du petit rongeur, était-elle déjà entrée dans la langue ou est-elle une invention du poète ?

Grâce aux vers de Charles d'Orléans, elle est en tout cas restée pour exprimer une énergie vitale dont le temps n'est pas encore venu à bout.

---

### Ballade

La ballade est une forme fixe très pratiquée au Moyen Âge. Elle se compose de trois strophes suivies d'un « envoi », c'est-à-dire d'une adresse à un destinataire, rédigée sous forme de quintil ou de quatrain. Un refrain revient à la fin de chaque strophe.

---

« *Petit mercier, petit panier !* »

Charles d'Orléans,  
« Rondeau CCCXXX », xv<sup>e</sup> siècle

Dans ce rondeau, Charles d'Orléans fait parler un « mercier », c'est-à-dire un marchand. Le poème commence par une exclamation.

« *Petit mercier, petit panier !* » constitue le premier vers du rondeau, qui sera repris en refrain. La répétition de l'adjectif « petit » insiste sur la modestie du personnage, tandis que la construction semble souligner une relation de cause à effet. L'exclamation fait certes penser à celles des marchands des rues pour attirer le client, mais elle fait peut-être aussi métaphoriquement référence à un proverbe qui dit à l'époque qu'« *au jour du Jugement, chacun sera mercier, il portera son panier* ». Notre petit mercier n'aurait alors, que peu à se reprocher...

La modestie du personnage est, en tout cas, encore mise en lumière au vers suivant : « *Je gagne denier à denier/C'est loin du trésor de Venise.* » Et le poème finit sur une pirouette, puisque le mercier souligne le temps qu'il perd à parler et le fait qu'il lui faut retourner dans les rues crier : « *Petit mercier, petit panier !* » L'exclamation est devenue proverbiale pour justifier que l'on se refuse à entreprendre des actions au-dessus de ses forces ou à dépenser au-dessus de ses moyens.

« *Mais où sont les neiges d'antan ?* »

François Villon, *Testament*,  
« *Ballade des dames du temps jadis* », 1461 ?

Orphelin de père, François Villon est élevé par un parent chanoine et fait des études qui le destinent à devenir clerc. Mais en 1455, il tue un prêtre au cours d'une rixe et sa vie devient une succession d'aventures et de méfaits. Il semble qu'il ait commencé la rédaction du *Testament* en 1461. L'œuvre reprend l'idée d'un acte juridique, sur lequel viennent se greffer des poèmes digressifs sur la fuite du temps et la mort, ainsi que des petites pièces très variées dans leur ton.

Sur le modèle de la « vanité », litanie dans laquelle les poètes du Moyen Âge ont coutume d'évoquer le sort de ceux que la mort a emportés, Villon s'interroge, dans la « *Ballade des dames du temps jadis* », sur ce qu'il est advenu des dames les plus célèbres des siècles passés. Le refrain « *Mais où sont les neiges d'antan ?* », qui fait référence aux neiges de l'année qui vient de s'écouler, car c'est ce que signifie « antan », fournit la réponse : si ces neiges, pourtant récentes, ont disparu, peut-il en être autrement de toutes ces dames ? Les thèmes de la fuite du temps et de la beauté menacée par la mort sont à l'époque des lieux communs, mais l'image de la neige permet de les illustrer de façon particulièrement poétique.

Georges Brassens mit en musique une version modernisée du poème et contribua à sa connaissance par le grand public.

« *Autant en emporte le vent.* »

François Villon, *Testament*,  
« Ballade en vieil français », 1461

Sur le modèle de la « Ballade des dames du temps jadis », Villon propose dans le *Testament* une « Ballade des seigneurs du temps jadis », qui évoque le sort des grands hommes, et une « Ballade en vieil français » dans laquelle il parle, d'une manière générale, des grands, princes de l'Église d'abord, rois et fils de rois ensuite.

Le refrain de la ballade, qui souligne la fragilité de toutes les grandeurs, est : « *Autant en emporte le vent.* » Regroupant sans distinction dans le mot « autant » tous les dignitaires auparavant évoqués dans leur gloire, il impose l'image biblique qui fait d'eux une « poussière » insignifiante qu'emporte le vent de la mort.

L'envoi ne fait d'ailleurs que constater l'universalité du sort qui attend petits et grands : « *Princes à mort sont destinés/Et tous les autres qui sont vivants...* » Il se peut que Villon n'ait fait que reprendre une expression déjà attestée à son époque, mais il lui a assuré un succès durable. Elle a ainsi servi à traduire le titre du roman de Margaret Mitchell, *Gone with the Wind*, qui, dans sa version d'origine, suggérait peut-être plus l'opportunisme et le sens des réalités que l'acceptation de la fragilité humaine.

« *Il n'est bon bec que de Paris.* »

François Villon, *Testament*,  
« *Ballade des femmes de Paris* », 1461

Le *Testament*, traversé par une réflexion sur la mort et la fragilité de la condition humaine, comporte aussi des pièces légères. C'est le cas de la « *Ballade des femmes de Paris* » qui célèbre le « bagout » inégalé des Parisiennes.

La ballade énumère toutes les femmes qui, de par le monde, ont la réputation d'être bavardes, mais le refrain « *Il n'est bon bec que de Paris* » conclut à la supériorité absolue des femmes de Paris. L'expression familière « avoir bon bec » signifie « être bavard » et fait du bec la métaphore d'une bouche prolixe et peut-être médisante.

L'envoi au Prince le prie donc de reconnaître le talent parisien : « *Prince aux dames parisiennes/De bien parler donnez le prix ;/Quoi qu'on dise des Italiennes,/Il n'est bon bec que de Paris.* » Il semble que le Paris populaire tira longtemps gloire de ce refrain que l'on entend encore parfois, mais dont le sens échappe désormais quelque peu.

« *Bien sais, si j'eusse étudié  
 Au temps de ma jeunesse folle.  
 Et à bonnes mœurs dédié  
 J'eusse maison et couche molle !* »

François Villon,  
 Testament, XXVI, 1461 ?

Bachelier, puis licencié et maître ès arts de l'université de Paris en 1452 autour de l'âge de vingt ans, Villon semble avoir d'abord vécu des années assez studieuses avant de verser dans une vie de « poète mauvais garçon ». Cela ne l'empêche pas d'évoquer, dans un célèbre huitain du *Testament*, une jeunesse gaspillée.

« *Bien sais, si j'eusse étudié/Au temps de ma jeunesse folle./Et à bonnes mœurs dédié/J'eusse maison et couche molle !* » Si « jeunesse folle » évoque des années dissipées, seul le contexte permet de saisir la portée exacte de l'expression : le passé est peint comme une époque, non seulement insouciant, mais déraisonnable, qui oblitère lourdement le présent.

Le poète se prêle ainsi plus loin le dégoût des études : « *Mais quoi ? Je fuyais l'école/Comme fait le mauvais enfant...* » Et il exprime un regret pathétique : « *En écrivant cette parole/À peu que le cœur ne me fend.* » Regrets sincères de mauvais garçon ou invention littéraire ? Cette évocation participe en tout cas à la légende de Villon. Le « temps de ma jeunesse folle », plus qu'au remords, est cependant associé aujourd'hui, quand on emploie l'expression, à la nostalgie d'un passé heureux.

« *Revenons à ces moutons.* »

Anonyme,  
*La Farce de Maître Pathelin*, 1464 ?

Écrite en dialecte d'Île-de-France et en octosyllabes, *La Farce de Maître Pathelin* est souvent considérée comme la première pièce comique française. Maître Pathelin est un avocat fripon. Il a escroqué six aunes d'étoffe au drapier Guillaume et se retrouve, peu après, chargé de défendre Thibault, berger du même Guillaume, accusé d'avoir volé les moutons de son maître.

Devant le juge, Guillaume, indigné par la présence de Pathelin, prétend mêler les deux affaires, mais il est sèchement rappelé à l'ordre par le juge : « *Sus ! Revenons à ces moutons !/Qu'en fut-il ?* »

Le drapier, cependant, ne peut se résoudre à passer sous silence le vol commis par Pathelin : « *Il en prit six aunes/De neuf francs.* », s'exclame-t-il, de façon décalée et hors de propos. L'expression est sans doute entrée très vite dans la langue sous la forme bien connue de « *Revenons à nos moutons* » pour mettre fin à une digression.

---

### Farce

La farce est une pièce de théâtre qui met en scène des personnages stéréotypés et des situations triviales. Son comique est fondé sur des quiproquos, des jeux verbaux élémentaires, des gestes.

---



xvi<sup>e</sup> siècle



« *Mieux est de ris que de larmes écrire,  
Pour ce que rire est le propre de l'homme.* »

François Rabelais,  
*Gargantua*, « Au lecteur », 1534

En 1532, Rabelais publie *Pantagruel*. Il y met en scène un géant qui lui permet de figurer les potentialités de « l'homme nouveau » que le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle humaniste souhaite voir émerger. En 1534, *Gargantua* évoque le père de Pantagruel. Avant le prologue, Rabelais présente son ouvrage dans un dizain en décasyllabes. Condamné par la Sorbonne pour *Pantagruel*, il défend la valeur morale de *Gargantua*.

Mais il soutient surtout l'emploi de la veine comique et affirme : « *Mieux est de ris que de larmes écrire, / Pour ce que rire est le propre de l'homme.* » Il justifie ainsi la supériorité du rire en reprenant la substance d'une sentence d'Aristote, bien connue des humanistes, qui affirme que l'homme est le seul animal capable de rire. Mais il convient de ne pas réduire la portée de la formule. L'idée du malheur n'est pas absente du dizain : Rabelais évoque en effet des lecteurs que « *le deuil mine et consume* », et c'est ce deuil qui rend nécessaire pour lui l'utilisation du comique. Il écrit en des temps troublés, il aborde les questions qui agitent son époque. Parler « en homme », c'est savoir les évoquer par le rire et leur rendre ainsi leur part d'humanité.

Les vers de Rabelais sont considérés comme des emblèmes de son œuvre joyeuse. Ils le sont, mais ils cachent parfois aussi la profondeur d'un projet qui ne se limite pas à une bouffonnerie inventive.

*« Sur le printemps de ma jeunesse folle,  
Je ressemblais l'arondelle qui vole  
Puis çà, puis là ; l'âge me conduisait  
Sans peur ni soin, où le cœur me disait. »*

Clément Marot,  
« Églogue au roi sous les noms de Pan et Robin », 1539

En 1539, Marot adresse au roi une églogue. Il s'y peint en pastoureau nommé Robin et s'adresse au roi, figuré sous les traits de Pan, dieu des pasteurs.

Les premiers vers évoquent dans une métaphore bucolique la jeunesse de Robin : « *Sur le printemps de ma jeunesse folle,/Je ressemblais l'arondelle qui vole/Puis çà, puis là ; l'âge me conduisait/Sans peur ni soin, où le cœur me disait.* » Ce début rappelle sans doute le vers de Villon : « *Au temps de ma jeunesse folle* », mais il a une portée toute différente. L'image du printemps et la comparaison avec l'hirondelle permettent de peindre une jeunesse insouciante et heureuse, mais pleinement vécue et non pas « dissipée ».

Filant la métaphore initiale des saisons, Marot considère d'ailleurs ce printemps avec regret : « *Mais maintenant que je suis en automne/Ne sais quel soin inusité m'étonne.* », et il redoute l'arrivée de l'hiver : « *... Car l'hiver qui s'apprête/A commencé à neiger sur ma tête.* »

---

### Églogue

L'églogue est un poème pastoral, mettant en scène des bergers et chantant les charmes de la vie champêtre. Prenant un tour philosophique jusqu'à devenir obscure au Moyen Âge, elle sera ravivée au XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier grâce à Marot.

---

« *Ha ! Pour manoir déifique et seigneurial, il n'est que le plancher des vaches.* »

François Rabelais,  
Quart Livre, XVIII, 1548-1552

Suite de *Gargantua*, de *Pantagruel* et du *Tiers Livre*, le *Quart Livre* est le récit de la navigation de Pantagruel et de ses compagnons pour aller consulter Bacbuc, oracle de la « Dive Bouteille » (la divine bouteille). La quête est jalonnée d'escales et de rencontres fantaisistes. Au chapitre XVIII, une tempête finit par surprendre les personnages.

Face au danger, Panurge, compagnon de Pantagruel et personnage haut en couleur, se répand en lamentations. Il rappelle les propos de Pyrrhon, philosophe grec qui, dans la même situation, aurait déclaré bien heureux un porc qu'il voyait sur la rive, parce qu'il avait de l'orge et qu'il était sur la terre ferme. Lui-même poursuit la référence aux animaux en s'exclamant : « *Ha ! Pour manoir déifique et seigneurial, il n'est que le plancher des vaches.* » L'expression « plancher des vaches » pour désigner le sol n'est sans doute pas une invention de Rabelais. Elle suggère de façon plaisante l'image de ruminants marchant sur un sol de bois, mais Rabelais insiste surtout sur le contraste comique entre la modestie objective des vœux de Panurge (des vœux qui sont accordés même aux vaches !), et le prix qu'il y attache.

L'expression montre combien les souhaits de l'homme peuvent devenir modestes quand il est en danger.

« *Tout vient à point, qui peut attendre.* »

François Rabelais,  
*Quart Livre*, XLVIII, 1548-1552

Au cours de leur navigation, les personnages du *Quart Livre* approchent de l'île des Papimanes. Arrivent alors, en barque, des indigènes qui leur tiennent un curieux langage, leur demandant s'ils ont vu « *celui qui est* ». Reconnaisant les termes de la Bible, Pantagruel leur répond que s'ils désignent ainsi Dieu, il est impossible à des yeux « corporels » de le voir. Les Papimanes affirment alors qu'ils parlent du « Dieu en terre », et l'un des compagnons de Pantagruel reconnaît le pape ! Panurge ayant affirmé qu'il a vu quatre papes, les Papimanes se prosternent devant leurs visiteurs.

À Pantagruel, qui fait remarquer que la réponse leur vaudra au moins d'être bien traités, Panurge répond insolemment que la vision du pape ne lui ayant jamais servi à rien, elle va enfin lui être utile, concluant ainsi : « *Tout vient à point, qui peut attendre.* »

Rabelais vit se succéder huit papes au cours de sa vie, dont certains fort corrompus. S'il se contente ici de traiter avec impertinence la fonction papale, il critique directement ceux qui idolâtrèrent le pape. L'expression « *Tout vient à point...* » n'est peut-être pas, à l'origine, de Rabelais, mais on continue à l'utiliser, souvent avec l'ironie qu'y mit Panurge, pour évoquer ce qui finit par se présenter alors qu'on ne l'espérait plus.

*« Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ;  
J'ai chaud extrême en endurant froidure :  
La vie m'est et trop molle et trop dure. »*

Louise Labé,  
« Sonnet VIII », 1555

Louise Labé est une figure presque légendaire du cénacle des poètes de Lyon. Belle, cultivée et talentueuse, elle est surnommée « la nymphe ardente du Rhône » pour l'évocation passionnée qu'elle fait de l'amour dans son œuvre.

*« Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ;/J'ai chaud extrême en endurant froidure ;/La vie m'est et trop molle et trop dure. »* constitue la première phrase d'un célèbre sonnet de la poétesse. Celle-ci est emblématique du poème qui déploie une série d'antithèses mettant en lumière toute l'ambiguïté de la passion amoureuse.

Le modèle italien, et en particulier Pétrarque, est évidemment présent dans cet emploi de l'antithèse. Louise Labé le sublime cependant de manière originale grâce à tout un travail sur les sonorités et grâce à la « mise en scène » des sentiments évoqués sur un axe temporel : *« Et quand je pense avoir plus de douleur,/Sans y penser je me trouve hors de peine./Puis quand je crois ma joie être certaine,/Et être au haut de mon désiré heur,/Il me remet en mon premier malheur. »*

---

### **Pétrarque**

Pétrarque est un poète italien du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Dans le *Canzoniere*, recueil dédié à Laure de Noves, la femme qu'il aime et qu'il présente comme le parangon de toutes les vertus, il déploie un style maniériste et des images raffinées qui influenceront durablement la poésie européenne.

---

« *Mignonne, allons voir si la rose  
 Qui ce matin avait déclose  
 Sa robe de pourpre au soleil  
 A point perdu cette vèprée,  
 Les plis de sa robe pourprée  
 Et son teint au vôtre pareil.* »

Pierre de Ronsard,  
 Odes, « Ode à Cassandre », 1556

Chef de fil de la « Pléiade », le poète Pierre de Ronsard dédie à Cassandre Salviati, fille d'un banquier italien, un poème qui figurera dans le recueil des *Amours* avant de trouver sa place dans les *Odes*.

Dès les premiers vers, la jeune fille est conviée, d'une manière tendre, à une promenade en compagnie du poète : « *Mignonne, allons voir si la rose...* » Celui-ci développe ensuite une délicate comparaison entre la belle et la fleur fraîchement éclos. Mais l'invitation à l'amour est plus subtile et moins légère qu'on ne le croit souvent aujourd'hui : la rose pourrait, entre le matin et le soir, avoir perdu sa beauté.

Invitée à vérifier, la jeune fille devra considérer le désastre : « *Las ! Voyez comme en peu d'espace, / Mignonne, elle a dessus la place, Las ! Las, ses beautés laissé choir !* » Le poète aura alors beau jeu de l'exhorter à profiter des plaisirs de la vie en pointant l'âge qui s'apprête à détruire ses charmes : « *Cueillez, cueillez votre jeunesse / Comme à cette fleur la vieillesse / Fera ternir votre beauté.* » La tendre promenade n'est pas insouciante : elle se fait sous la menace du temps qui passe.

*« Heureux, qui comme  
Ulysse, a fait un beau voyage,  
Ou comme celui-là qui conquiert la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,  
Vivre entre ses parents le reste de son âge ! »*

Joachim Du Bellay,  
Regrets, XXXI, 1558

Quand paraît le recueil des *Regrets*, Du Bellay vient de passer quatre ans en Italie au service de son parent le cardinal Du Bellay. Dans ses poèmes, il dénonce les intrigues de cour et exprime sa déception devant ce qu'il a découvert. « Heureux qui comme Ulysse », sonnet XXXI, a d'abord été écrit en latin sous le titre « *Patriæ desiderium* » (désir de la patrie).

Évoquant les figures mythologiques d'Ulysse et de Jason, qui conquièrent la gloire dans leurs aventures, Du Bellay semble célébrer le voyage : « *Heureux, qui comme Ulysse, a fait un beau voyage, / Ou comme celui-là qui conquiert la toison...* » Mais les vers sont à lire à la lumière de ceux qui suivent immédiatement : « *Et puis est retourné, plein d'usage et raison, / Vivre entre ses parents le reste de son âge !* » Le voyage ne doit avoir qu'un temps, il est beau par le retour !

Le reste du sonnet exprime ainsi la préférence du poète pour les beautés modestes de l'Anjou plutôt que pour les fastes de Rome. Le cardinal Du Bellay réclama des excuses pour ces vers. Le sonnet CXXX en limite pourtant sérieusement la portée en évoquant la réalité du retour : « *Las mais après l'ennui de si longue saison, / Mille soucis mordants je trouve en ma maison, / Qui me rongent le cœur sans espoir d'allégeance...* »

*« Vous autres de l'autre monde, dites qu'ignorance est mère de tous maux et dites vrai, mais toutefois vous ne la bannissez pas de vos entendements, et vivez avec elle et par elle. »*

François Rabelais,  
Cinquième Livre, VII, 1564

Le *Cinquième Livre* a été édité de manière posthume. Son attribution à Rabelais a été controversée, mais semble ne plus faire de doute. Poursuivant leur navigation vers la « Dive Bouteille », Pantagruel et ses compagnons abordent cette fois dans l'île Sonnante. Les cloches y résonnent sans arrêt et elle est peuplée d'oiseaux, dont les noms de Papegault, Cardingault, Evêquegault, Clercigesse, Monegesses évoquent les membres du clergé. L'un des habitants de l'île, Maître Editus, est chargé de prendre soin des voyageurs qui ont accompli un jeûne purificateur.

Il ne cesse dès lors de les inviter à boire et à manger, les mettant en garde, comme s'il y avait là un lien de cause à effet contre l'ignorance qu'ils dénoncent, mais ne parviennent pas à chasser de leurs vies : *« Vous autres de l'autre monde, dites qu'ignorance est mère de tous maux et dites vrai, mais toutefois vous ne la bannissez pas de vos entendements, et vivez avec elle et par elle. »*

Le boire et le manger semblent ainsi liés à l'idée de la connaissance et de la prospérité. Editus invite plus loin les visiteurs à profiter des biens de l'île qui se multiplieront s'ils sont consommés, mais diminueront si on les épargne. L'épisode est évidemment donné à lire de façon métaphorique. S'il garde son mystère, il semble cependant plaider en faveur d'une vie généreuse qui permet d'accéder à la connaissance, laquelle s'engendre alors d'elle-même...

« *Tous les jours vont à la mort,  
le dernier y arrive.* »

Michel de Montaigne, *Essais*, I, 19,  
« *Que vivre c'est apprendre à mourir* », 1588

Les *Essais* sont l'œuvre de la vie de Montaigne. Sans cesse enrichie et remaniée, cette somme prend la forme de trois livres. Dans la lignée des philosophes stoïciens qu'il a longuement fréquentés par la lecture, Montaigne se livre au chapitre 19 du *Premier Livre* à une réflexion sur la mort. De façon rationnelle, il énumère les raisons qui doivent pousser l'homme à ne pas la craindre. Il évoque ainsi la peur du dernier jour, auquel il donne un caractère tout relatif.

« *Pourquoi crains-tu ton dernier jour ?* », interroge-t-il : « *Il ne confère pas plus à ta mort que chacun des autres.* » Il développe alors la métaphore de la marche pour illustrer son propos et conclut : « *Le dernier pas ne fait pas la lassitude, il la déclare. Tous les jours vont à la mort, le dernier y arrive.* » Cette dernière phrase évoque la formule latine qui figurait sur les cadrans solaires au sujet des heures : *omnia vulnerant, ultima necat* (toutes blessent, la dernière tue).

Cette démarche, qui consiste à familiariser l'homme avec l'idée de sa propre fin, peut sembler étrangère à notre époque qui a tendance à vouloir vivre dans l'oubli de la mort. Elle est cependant profondément humaniste : il ne s'agit pas pour Montaigne de placer la vie dans l'ombre inquiétante de la mort, mais de débarrasser celle-ci de ce qu'elle peut justement avoir d'effrayant pour mieux l'accepter.

*« Je voudrais qu'on fût soigneux de lui choisir un conducteur qui eût plutôt la tête bien faite que bien pleine, et qu'on y requît les deux, mais plus les mœurs et l'entendement que la science. . . »*

Michel de Montaigne,  
Essais, I, 26, « De l'éducation des enfants », 1588

Dès le *Premier Livre des Essais*, Montaigne répond à Diane de Foix qui l'a interrogé sur l'éducation qu'il convient de donner à son fils. Après avoir préconisé le recours à un précepteur, le penseur précise les qualités que celui-ci devra présenter.

*« Je voudrais qu'on fût soigneux de lui choisir un conducteur qui eût plutôt la tête bien faite que bien pleine... »* La formule, qui privilégie l'intelligence plutôt que l'érudition, symbolise bien l'esprit humaniste et marque une rupture avec les habitudes du Moyen Âge qui conseillaient l'accumulation des connaissances. Il faut cependant se garder d'y voir formulée une opposition absolue qui affranchirait l'homme du savoir. La phrase dans son entier permet de préciser les choses : *« ... plutôt la tête bien faite que bien pleine, et qu'on y requît tous les deux, mais plus les mœurs et l'entendement que la science, et qu'il se conduisît en sa charge d'une nouvelle manière. »*

C'est donc bien, avant tout, un changement de méthode qui est préconisé et qui témoigne d'une manière nouvelle de concevoir l'homme et son rapport à la connaissance. L'opposition formulée par Montaigne reste ainsi, à juste titre sans doute, le symbole de l'émergence d'une pédagogie moderne.

*« Parce que c'était lui,  
parce que c'était moi. »*

Michel de Montaigne,  
Essais, I, 28, « De l'amitié », 1588

En 1557, Montaigne rencontre au parlement de Bordeaux Étienne de la Boétie, juriste et écrivain déjà connu pour son *Discours de la servitude volontaire*. Leur relation sera rompue par la mort de la Boétie à trente-trois ans seulement. Dans les *Essais*, Montaigne évoque le lien qui les unissait.

*« Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : parce que c'était lui, parce que c'était moi. »*, écrit-il. La formule exprime toute la tension entre l'évidence d'un sentiment et son caractère cependant quasi indicible. Tout l'effort de Montaigne a d'ailleurs été d'affirmer la nature exceptionnelle de ce lien. Il l'a distingué du simple rapprochement de convenance : *« [...] accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent. »* Il a souligné la relation fusionnelle qu'il créait entre les âmes : *« En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et se confondent l'une à l'autre, d'un mélange si universel qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. »*

Ces réflexions figurent dans le chapitre « De l'amitié », et l'on a feint pendant longtemps de considérer qu'elles y avaient leur place. Mais si le sentiment qu'il dépeint paraît si indicible à Montaigne et si exceptionnel pour une amitié, c'est peut-être, tout simplement, parce qu'il s'agit d'amour.

*« Il n'est rien sujet à plus continuelle agitation que les lois. »*

Michel de Montaigne, *Essais*, II, 12,  
« Apologie de Guillaume de Sebonde », 1588

Juriste, Montaigne considère avec lucidité les lois qui régissent son époque troublée par des conflits politiques et religieux au chapitre 12 du *Deuxième Livre* de ses *Essais*.

Il affirme ainsi : « *Il n'est rien sujet à plus continuelle agitation que les lois.* » Ayant posé cette thèse, provocante pour qui estime que les lois sont garantes de la justice, il la justifie cependant. Il évoque le cas de l'Angleterre qui a changé ses lois en matière de politique et de religion, puis celui de la France, où les incertitudes du temps font que des faits punis de la peine capitale sont devenus légitimes et que nul n'est à l'abri d'être un jour accusé de crime « *de lèse-majesté humaine et divine* ».

Évoquant alors le dieu Apollon, qui, d'après Xénophon, aurait affirmé que le vrai culte, pour chacun, était d'observer « *l'usage du lieu où il était* », Montaigne voit dans cette solution un pis-aller qui le conduit enfin à remercier Dieu d'avoir fixé les obligations de l'homme de façon éternelle : « *O Dieu ! Quelle obligation n'avons-nous à la bénignité de notre souverain créateur pour avoir dénié notre créance de ces vagabondes et arbitraires dévotions et l'avoir logé sur l'éternelle base de sa sainte parole !* »

« *Notre monde vient d'en trouver un autre.* »

Michel de Montaigne,  
*Essais*, III, 6, « Des coches », 1588

La découverte de l'Amérique est datée de 1492. Dans les *Essais*, Montaigne réfléchit sur le formidable événement que constitue la découverte d'un nouveau monde. Tout en s'enthousiasmant, il distingue, en intellectuel, les conséquences de l'événement.

« *Notre monde vient d'en trouver un autre* », écrit-il dans une formule qui met sur le même plan le « vieux monde » et le « nouveau », et qui ouvre de vertigineuses perspectives quant à ce qui s'offre désormais à l'exploration humaine.

La formule sera d'ailleurs suivie d'une parenthèse qui dévoile des abîmes encore plus attirants et plus troublants : « *Et qui nous répond si c'est le dernier de ses frères, puisque les Démons, les Sibylles et nous, avons ignoré celui-ci jusqu'à cette heure ?* » L'émergence d'une face cachée dans l'ordre des connaissances ne saurait ainsi, selon Montaigne, nous garantir le dévoilement complet du monde. Elle est, au contraire, le signe, au sein de l'édifice des certitudes du monde antique et du monde contemporain, de l'existence d'une faille qui autorise désormais toutes les remises en cause.

*« Il leur semble être hors de leur élément quand ils sont hors de leur village. »*

Michel de Montaigne,  
Essais, III, 9, « De la vanité », 1588

Dans le chapitre 9 du *Troisième Livre des Essais*, Montaigne évoque les voyages qu'il a pu faire à travers l'Europe. Rappelant la diversité des usages qu'il a pu constater, il souligne combien il est sensible à cette variété et affirme qu'il a toujours fait en sorte de l'expérimenter au cours de ses voyages. Il se moque avec une ironie cinglante de ceux qui, parmi ses compatriotes, redoutent et fuient la différence quand ils sont hors de chez eux.

« *J'ai honte de voir nos hommes, enivrés de cette sottise humeur, de s'effaroucher des formes contraires aux leurs* », et il ajoute : « *Il leur semble être hors de leur élément quand ils sont hors de leur village.* » Le terme de « village » insiste sur l'étroitesse d'un tout petit univers, tandis que celui d'« élément » évoque l'image d'un individu contraint de rester malgré lui hors de son milieu vital.

Suivra la dénonciation de l'esprit grégaire et du manque d'ouverture. Comparant ces voyageurs aux jeunes courtisans qui considèrent avec mépris ceux qui ne sont pas de leur monde, Montaigne transpose sa réflexion dans le domaine moral et conclut : « *On dit bien vrai qu'un honnête homme est un homme mêlé.* »

« *Est-il rien de plus vain qu'un songe mensonger  
Un songe passager, vagabond et muable ?* »

Jean-Baptiste Chassignet,  
*Mépris de la vie et consolation contre la mort, 1594*

Ayant reçu une éducation humaniste, Chassignet doit sa célébrité à un livre, le recueil *Mépris de la vie et consolation contre la mort*, qui constate la puissance de la mort et invite l'homme à s'en remettre à Dieu, mais qui se présente surtout comme un manifeste de la pensée baroque qui prendra son essor en France au siècle suivant.

« *Est-il rien de plus vain qu'un songe mensonger/Un songe passager, vagabond et muable ?* » constitue le début d'un célèbre sonnet de Chassignet. Développant grâce au lexique le thème de l'illusion et de l'instabilité, il renforce la présence de cette idée en jouant sur la proximité phonique entre « songe », « mensonger » et « passager ».

C'est la vie qui sera ensuite comparée au songe des premiers vers : « *La vie est toutefois au songe comparable/Au songe vagabond, muable et passager.* » La deuxième strophe, construite parallèlement à la première, rapprochera cette fois la vie d'un ombrage, « *un ombrage remuant inconstant et peu stable* ». La vie évoquée comme une illusion constituera un lieu commun de la littérature baroque. En 1635, le dramaturge espagnol Pedro Calderón présente ainsi une pièce nommée *La Vie est un songe*.



xvii<sup>e</sup> siècle



*« Mais elle était du monde où les plus belles choses  
Ont le pire destin  
Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,  
L'espace d'un matin. »*

François de Malherbe,  
« Consolation à Monsieur du Périer », 1607

Malherbe est devenu l'une des figures de la perfection classique. Auteur de traductions, de poèmes, de lettres, il se distingue par son exigence de clarté dans la langue, de pureté dans l'expression des sentiments. La « Consolation à Monsieur du Périer » est son poème le plus célèbre. Il s'adresse à François du Périer, avocat à la Cour, qui a perdu une enfant de cinq ans.

Reconnaissant comme légitime la douleur du père, il déploie pour décrire la fillette la métaphore de la rose, qui lui permet de replacer la mort de l'enfant dans l'ordre du monde, ordre certes cruel, mais contre lequel il est vain de se rebeller : « *Mais elle était du monde où les plus belles choses/Ont le pire destin/Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,/L'espace d'un matin.* »

La suite développe d'ailleurs une argumentation qui souligne le caractère universel de la mort : « *De murmurer contre elle et perdre patience./Il est mal à propos ;/Vouloir ce que Dieu veut est la seule science/Qui nous met en repos.* » Évoquer la rose pour exprimer la brièveté de la vie était presque un lieu commun de la poésie française. Mais le lecteur contemporain est frappé par la perfection des vers et par la fraîcheur de l'émotion que suscite l'image au milieu de considérations faisant appel à la foi et à la raison.

*« Je veux peindre la France une mère affligée  
Qui est entre ses bras de deux enfants chargée. »*

Agrippa d'Aubigné,  
Les Tragiques, Livre Premier, « Misères », 1616

Agrippa d'Aubigné a chanté l'amour que lui inspira Diane Salviati. Mais cet homme, cultivé et finement lettré, a surtout mis sa plume au service de la cause protestante. Après avoir combattu, il entreprend ainsi en 1577 la rédaction des *Tragiques*, œuvre qui ne sera publiée qu'en 1616. Il s'agit d'un long poème épique, militant, mais traversé aussi d'un souffle biblique.

Dans le livre des « Misères », il déploie une vision allégorique de la France : « *Je veux peindre la France une mère affligée/ Qui est entre ses bras de deux enfants chargée.* » L'adjectif « affligée » évoque une profonde souffrance morale et le terme « chargée » est connoté, il peut s'y attacher l'idée de fardeau, de poids pénible. La France souffre de ses enfants.

Le poète raconte alors comment l'un des enfants (représentant, sans que cela soit dit, le camp catholique) exaspère la colère de son frère en refusant de partager le sein maternel et déclenche un affrontement. L'issue du combat renvoie dos à dos les partis. Les enfants ont provoqué la ruine de leur mère qui les maudit : « *Vous avez, félons, ensanglanté/ Le sein qui vous nourrit et qui vous a portés/ Or vivez de venin, sanglante géniture,/ Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture.* » L'allégorie, en convoquant la figure maternelle, parvient à dépasser la prise de position partisane et à toucher en donnant corps aux souffrances du pays.

« *Moi, dis-je, et c'est assez.* »

Pierre Corneille,  
*Médée*, I, 5, 1635

Après des études chez les jésuites, Corneille se lance dans le théâtre. D'abord auteur de comédies, il triomphera dans la tragédie. Juste avant *Le Cid*, qui provoquera de vives controverses, il publie *Médée* en 1635. Corneille emprunte à la mythologie grecque et à Sénèque l'histoire tragique de la magicienne Médée. Ayant aidé Jason à conquérir la toison d'or, Médée est devenue son épouse et l'a suivi à Corinthe, mais elle sera cruellement trahie.

Au début de la pièce, elle apprend qu'elle est abandonnée pour une rivale et chassée de son pays d'adoption. Sa suivante Nérine cherche à la convaincre de sa défaite « *Nérine : - Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :/ Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? Médée : - Moi, / Moi, dis-je, et c'est assez.* » Le « moi » rejeté en fin de vers, à la rime, est frappant ; il insiste assez à lui seul sur l'orgueil de Médée et fait craindre le pire pour Jason qui la défie.

En effet, la reine anéantira sa rivale en lui faisant revêtir une tunique enduite de poison, mais surtout, elle tuera de ses propres mains les enfants qu'elle a eus de Jason avant de disparaître sur un char volant, ne laissant à l'infidèle d'autre issue que la mort. On parle aujourd'hui encore du « moi de Médée » en faisant abstraction du caractère cruel de la magicienne pour évoquer ce qui reste seul chez un individu quand il a tout perdu.

« *Rodrigue, as-tu du cœur ?* »

Pierre Corneille,  
*Le Cid*, I, 5, 1636

D'abord auteur de comédies, Pierre Corneille va peu à peu s'essayer au tragique. En 1636 est représentée sa tragicomédie *Le Cid*, qui provoquera une querelle autour du non-respect des unités et qui le conduira à produire ensuite des pièces régulières. Dès le début de la pièce, Don Diègue, noble espagnol, est offensé par Don Gomès qui lui donne un soufflet.

Rendu incapable par l'âge de laver l'offense, le vieillard interroge solennellement son fils à la scène 5 de l'acte I avant de lui demander d'aller venger l'honneur de la famille : « *Rodrigue, as-tu du cœur ?* » La question ne porte évidemment pas sur la sensibilité du jeune homme, mais sur sa bravoure.

Le héros se sentira d'ailleurs si insulté que l'on puisse en douter, qu'il répondra belliqueusement : « *Tout autre que mon père l'éprouverait sur l'heure.* » Il ignore cependant que ce courage sera mis à rude épreuve, puisque Don Gomès, dont il lui faudra tirer vengeance, n'est autre que le père de Chimène, la femme qu'il aime. Une célèbre parodie fait répondre au jeune homme : « *Je n'ai que du carreau.* » Elle est, selon Gédéon Tallemant des Réaux, l'œuvre de l'académicien Boisrobert désireux d'amuser Richelieu.

---

### Règle des trois unités

La « règle des trois unités » exigée par l'esthétique classique imposait l'unité de lieu (l'action se déroulait dans un lieu unique), l'unité de temps (elle se déroulait en un jour) et l'unité d'action (elle offrait une seule intrigue).

---

« Cette obscure clarté qui tombe des étoiles  
Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles ;  
L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort  
Les Mores avec la mer montent jusques au port. »

Pierre Corneille,  
Le Cid, IV, 3, 1637

Rodrigue, pour venger son père cruellement offensé, a tué Don Gomès, le père de sa maîtresse Chimène. Face à la jeune fille qui réclame justice, le roi choisit d'envoyer le jeune homme combattre les Mores. Rodrigue revient après s'être couvert de gloire et fait, à la scène 3 de l'acte IV, le récit de ses exploits. Il raconte alors les instants qui ont précédé le combat. Les Espagnols ont eu recours à un stratagème : ils se sont dissimulés au fond des vaisseaux à l'ancre, et ils ont attendu l'ennemi pour mieux le surprendre.

Les Mores arrivent en effet dans la nuit silencieuse, semblables à la vague qui les porte : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles/Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles... » L'expression « obscure clarté » est un exemple fameux d'oxymore (alliance de deux mots de sens contraire), mais au-delà de la figure ainsi constituée, elle est surtout empreinte d'une poésie étrange qui va nimer toute la scène décrite.

Après un combat mémorable, les chefs mores se rendront et Rodrigue gagnera son surnom de « Cid » : « Seigneur ». Alors que la source des autres citations tirées du *Cid* est en général bien connue, le charme mystérieux de l'expression fait qu'on l'utilise aujourd'hui sans en identifier forcément ni l'origine ni l'auteur.

« *Rome, l'unique objet de mon ressentiment !* »

Pierre Corneille,  
Horace, IV, 5, 1640

Horace paraît en 1640. Empruntant un sujet quasi légendaire, la pièce fait référence à la guerre qui aurait opposé Rome, peu après sa fondation, à sa rivale, Albe. Afin d'éviter de répandre un sang inutile, les deux cités ont désigné leurs meilleurs guerriers pour qu'ils s'affrontent. L'issue du combat décidera du peuple vainqueur. Trois frères Curiace représenteront Albe ; trois frères Horace, Rome.

Camille, sœur des Horace, est cependant fiancée à un Curiace et, lorsqu'à la scène 5 de l'acte IV, elle voit revenir l'un de ses frères, seul rescapé du combat, elle se répand en imprécations contre lui et contre la cité : « *Rome, l'unique objet de mon ressentiment !/Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant !/Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !/Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore !* » La tirade offre un célèbre exemple d'anaphore (répétition d'un mot en début de phrase ou de vers).

Ce sera néanmoins la dernière que Camille aura l'occasion de prononcer : son frère, outragé, la poursuivra jusqu'en coulisse pour la tuer. Il reviendra sur scène, ayant lavé l'affront, en proclamant : « *Ainsi reçoive un châtement soudain/Quiconque ose pleurer un ennemi romain.* » On joue aujourd'hui fréquemment avec le vers qui ouvre la tirade de Camille pour exprimer de façon plaisante une antipathie ou une rancœur.

*« On ne meurt qu'une fois  
et c'est pour si longtemps. »*

Molière,  
*Le Dépit amoureux*, V, 3, 1656

En 1656, Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, n'est pas encore célèbre. Il livre une petite comédie, *Le Dépit amoureux*, dont le charme et les mots d'esprit annoncent ses œuvres à venir. La pièce raconte les amours de Valère et de Lucile, contrariés dans leurs sentiments par la jalousie d'Éraste. À la scène 3 de l'acte V, La Rapière, qui est le complice d'Éraste, raconte à Valère que son rival et le père de Lucile prétendent lui faire un mauvais sort et briser les membres de son valet Mascarille.

Valère est prêt à courir au-devant du danger, mais Mascarille préférerait se cacher. Il s'excuse de sa lâcheté dans une réplique pleine d'humanité et de naïveté : *« Eh ! Monsieur mon cher maître, il est si doux de vivre !/ On ne meurt qu'une fois et c'est pour si longtemps. »* Ces mots peuvent sembler absurdes, mais comment rendre compte plus clairement de la difficulté pour l'homme à appréhender et à définir la mort ?

Le chansonnier et vaudevilliste Désaugiers (1772-1827) proclamera dans l'un de ses textes : *« Quand on est mort, c'est pour longtemps,/Dit un vieil adage/ Fort sage ;/Employons donc tous nos instants,/Et, contents,/ Narguons la faux du temps. »*

*« Le même cours des planètes  
Règle nos jours et nos nuits :  
On m'a vu ce que vous êtes  
Vous serez ce que je suis. »*

Pierre Corneille,  
« Stances à Marquise », 1658

En 1658, Corneille a cinquante-deux ans. Il adresse à « Marquise », probablement la Du Parc, que l'on nommait ainsi, des stances dans lesquelles il répond à la jeune femme qui méprisait son âge : il admet d'abord les ravages des ans, mais c'est pour mieux lui peindre ce qui l'attend.

Il insiste ainsi auprès d'elle, en évoquant un ordre cosmique qui les dépasse, sur ce que leur sort a de commun : « *Le même cours des planètes/Règle nos jours et nos nuits :/On m'a vu ce que vous êtes/Vous serez ce que je suis.* » La formule rappelle le vieil adage latin *Hodie mihi, cras tibi* (« Aujourd'hui moi, demain toi »), qui fut fréquemment employé comme épitaphe. Elle est cependant frappante par le jeu qu'elle fait de l'utilisation des pronoms et des temps verbaux.

Corneille conclut en rappelant que sa gloire littéraire vaut toutes les beautés et toutes les jeunessees : « *Pensez-y belle Marquise,/Quoiqu'un grison fasse effroi,/Il vaut bien qu'on le courtise/Quand il est fait comme moi.* » Il ne semble pas que « Marquise » se laissa convaincre par de tels arguments. On cite aujourd'hui, avec les vers de Corneille, la réponse imaginée par Tristan Bernard et chantée par Georges Brassens : « *Peut-être que je serai vieille,/Répond Marquise, cependant/J'ai vingt-six ans, mon vieux Corneille,/Et je t'emmerde en attendant.* »

« *Le petit chat est mort.* »

Molière,  
*L'École des femmes*, II, 6, 1662

Directeur de troupe, comédien, c'est par son génie de dramaturge que Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, va se faire une réputation à la cour. En 1662, il présente son premier chef-d'œuvre, *L'École des femmes*. L'intrigue est simple : Arnolphe, homme d'âge mûr, a fait élever Agnès à l'écart du monde afin de s'en faire une épouse docile. Il a veillé à ce qu'elle reste sotte « autant qu'il se pouvait » pour se prémunir, croit-il, d'une trahison de sa part. Malgré ses précautions, Agnès, en son absence, a échangé quelques mots avec un jeune homme, Horace, dont elle a commencé à s'éprendre.

À son retour Arnolphe, après un échange de banalités qui montrent bien la pauvreté de la relation à laquelle il est prêt à consentir, interroge la jeune fille : « *Quelle nouvelle ?* » À quoi elle répond, alors que le spectateur sait ses pensées occupées par Horace : « *Le petit chat est mort.* » La réplique, très brève et pleine d'une innocente rouerie, réduit à néant toute la théorie sur laquelle Arnolphe a fondé son « éducation » : une fille ne reste jamais ignorante des intrigues de l'amour, point ne lui est besoin de leçons et d'instruction. Agnès amoureuse sait d'instinct ce qu'elle doit cacher.

La formule est aujourd'hui employée pour commenter une nouvelle sans intérêt, mais qui cache peut-être, de façon plus ou moins volontaire, l'existence de faits graves, passés sous silence.

« *Ah, qu'en termes galants ces choses-là sont mises !* »

Molière,  
*Le Misanthrope*, I, 2, 1666

*Le Misanthrope*, comédie amère de Molière, dépeint Alceste, personnage dégoûté par la vie en société et par l'hypocrisie qui l'accompagne. À la scène 2 de l'acte I, Oronte s'introduit à l'impromptu chez Alceste. Il prétend lui donner son amitié tant est grande l'admiration qu'il a pour lui, et, malgré la froideur qui accueille son offre, il insiste pour le faire juge d'un sonnet qu'il a écrit.

Le sonnet est évidemment exécration, mais Philinte, un ami d'Alceste, loue les tournures les plus maladroites : « *Ah, qu'en termes galants ces choses-là sont mises !* » L'exclamation veut marquer l'enthousiasme, et l'emploi de l'adjectif « galant » suggère l'élégance et la finesse, qualités littéraires et mondaines les plus prisées à l'époque.

L'hypocrisie de Philinte lui vaudra une réplique cinglante de la part d'Alceste : « *Morbleu, vil complaisant, vous louez des sottises* », et le maître de maison dira sans ménagement à Oronte ce qu'il pense de son talent, s'attirant par là sa haine. *Le Misanthrope* est l'une des comédies les plus troublantes de Molière : Alceste, qui ne supporte plus le monde, semble souvent être la cible de la dénonciation, mais que dire de ceux qui l'entourent ? Leurs défauts (hypocrisie, vanité...) les renvoient dos à dos. La phrase de Philinte est aujourd'hui employée par antiphrase pour railler les formules maladroitement ampoulées, mais aussi les propos crus ou grossiers.

« *J'appelle un chat un chat,  
et Rolet un fripon.* »

Nicolas Boileau,  
*Satires*, 1666

Renonçant à la profession d'avocat, Boileau se consacre à la littérature. Dans ses virulentes *Satires*, publiées entre 1666 et 1671, il défend ses auteurs préférés comme Racine et Molière, et ridiculise ceux qu'il n'apprécie pas, même s'ils sont à la mode. Il attaque également, de façon plus générale, tout ce qu'il considère comme « les sottises du temps ». Dans la première de ses *Satires*, Boileau dénonce ainsi la société parisienne.

Il affirme sa franchise, donnant pour preuve la manière dont il nomme les chats mais aussi un certain Rolet, bien connu des Parisiens de l'époque : « *Je ne sais rien nommer si ce n'est par son nom./J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon.* » Charles Rolet était à l'époque procureur au Parlement et sa malhonnêteté était de notoriété publique. Boileau donne un gage de sa liberté de parole : le statut du fripon n'empêche pas qu'il le désigne comme tel.

Le nom de Rolet est aujourd'hui oublié du grand public, mais le début du vers est entré dans la langue. Est-ce à cause du sens sexuel familièrement donné au mot « chat » qu'il est plus fréquemment employé pour justifier un langage cru que pour affirmer la franchise des idées ?

« *Amour, amour, quand tu nous tiens*  
*On peut bien dire : « Adieu prudence ».* »

Jean de La Fontaine,  
*Fables*, IV, 1, « *Le Lion amoureux* », 1668

Après des *Contes et nouvelles en vers* parus à partir de 1665, La Fontaine commence à publier ses *Fables* dès 1668. Elles connaîtront un succès immédiat. « *Le Lion amoureux* » fait cohabiter dans une même fable hommes et animaux, offrant à travers ces personnages des stéréotypes des caractères humains. Un lion épris d'une bergère consent, pour l'épouser, à se faire rogner les ongles et limer les dents. Lorsqu'il est sans défense, on lâche sur lui des chiens qui le mettent à mort. Une passion contre nature (depuis quand les lions épousent-ils les bergères ?) conduit à se renier soi-même (qu'est-ce qu'un lion sans griffes ni dents ?) et mène au trépas, mais ce n'est pas la morale que nous livre La Fontaine.

« *Amour, amour, quand tu nous tiens/On peut bien dire : « Adieu prudence ».* » C'est ainsi qu'il clôt sa fable et conclut l'aventure sur un constat plus que sur un conseil. Il s'adresse alors directement à l'amour pour en reconnaître la puissance et remarquer qu'il bat en brèche toutes les méfiances. À quoi bon mettre en garde ? La défaite est consommée.

La formule, employée le plus souvent avec une distance ironique, est restée pour dénoncer la puissance irrationnelle de l'amour qui pousse à se tromper dans le choix des objets et à commettre de dangereuses folies.

*« Amour, tu perdis Troie ; et c'est de toi que vint  
Cette querelle envenimée  
Où du sang des dieux même, on vit le Xanthe  
teint ! »*

Jean de La Fontaine,  
Fables, VII, 13, « Les Deux Coqs », 1668

Comme le titre de la fable, « Les Deux Coqs », le laisse supposer, nous avons affaire à une histoire de basse-cour : « *Deux coqs vivaient en paix : une poule survint,/Et voilà la guerre allumée.* » La suite, qui s'adresse à l'amour pour en constater les ravages, est cependant inattendue.

*« Amour, tu perdis Troie ; et c'est de toi que vint/Cette querelle envenimée/Où du sang des dieux même on vit le Xanthe teint ! »* Les vers font évidemment référence aux causes légendaires de la guerre de Troie, à l'enlèvement d'Hélène par Pâris et à la revanche du roi Ménélas. Mais ils relèvent du style héroïcomique qui consiste à traiter noblement un sujet prosaïque, et ils accentuent les caractéristiques du registre épique qu'ils emploient ici de manière décalée.

La morale formulée est d'ailleurs sans rapport avec l'amour. Le coq vainqueur du combat chante victoire avec si peu de discrétion qu'un vautour le voit et l'emporte. Le vaincu est vengé et La Fontaine recommande la modestie dans la victoire : « *Tout vainqueur insolent à sa perte travaille./Défions-nous du sort, et prenons garde à nous/Après le gain d'une bataille.* » La formule rappelant le sort tragique de Troie est cependant demeurée plus vivace dans les esprits que la fable et sa portée générale.

« *L'absence est le plus grand des maux.* »

Jean de La Fontaine,  
*Fables*, IX, 2, « Les Deux Pigeons », 1668

Le titre de la fable « Les Deux Pigeons » a fourni un moyen imagé de nommer des amants tendrement unis. C'est pourtant une séparation que décrit le poème. L'un des pigeons a décidé de voyager, plongeant l'autre dans le désarroi.

Interrogeant son compagnon, il le met en garde dans une formule hyperbolique contre son désir : « *L'autre lui dit : Qu'allez-vous faire ?/ Voulez-vous quitter votre frère ?/L'absence est le plus grand des maux.* » La formule, qui ne distingue pas le fait d'être absent de celui de souffrir de l'absence d'autrui, peint une relation fusionnelle, c'est aussi un miracle de concision.

La suite démontrera effectivement que l'absence n'est pas seulement une souffrance pour celui qui reste seul. Dans un mouvement de réciprocité, celui qui s'en va ne peut s'attendre qu'à des déboires. Le « pigeon voyageur » ne rentrera en effet au logis qu'à demi-mort, après avoir échappé à mille périls. Le poète, avant des considérations personnelles sur sa vie sentimentale, conclut l'aventure en s'adressant de façon générale aux amants. Il les enjoint d'éviter le mal absolu qu'il vient de décrire en restant toujours ensemble.

« *Le pauvre homme !* »

Molière,  
*Tartuffe*, I, 5, 1669

*Tartuffe* est l'une des comédies dites « sérieuses » de Molière. Elle aborde en effet un thème brûlant, celui de l'hypocrisie religieuse. Orgon, père de famille, a recueilli sous son toit Tartuffe, un « saint homme » rencontré à l'église et à qui il accorde toute son affection. Tartuffe n'est en fait qu'un hypocrite, qui prétend séduire l'épouse d'Orgon et accaparer ses biens. La pièce provoqua une réaction violente du « parti dévot », soutenu par la propre mère du roi. D'abord interdite en 1664, elle ne fut autorisée de nouveau qu'en 1669.

À la scène 5 de l'acte I, Orgon est de retour de voyage. Alors qu'on l'informe de la maladie de son épouse Elmire, il ne se soucie que de la santé de Tartuffe. À chaque fois qu'il reçoit l'assurance de son bien-être, il s'exclame, éperdu de tendresse : « *Le pauvre homme !* » Le comique repose sur la répétition de la réplique, mais aussi sur le décalage entre les faits et la réaction qu'ils suscitent, peignant un Orgon véritablement égaré par ses sentiments.

La phrase est utilisée pour plaindre ironiquement le sort de quelqu'un que l'on sait, en réalité, favorisé par la chance, ou pour refuser de s'apitoyer sur les déboires, mérités, d'un méchant.

*« Couvrez ce sein que je ne saurais voir  
Par de pareils objets, les âmes sont blessées  
Et cela fait venir de coupables pensées. »*

Molière,  
Tartuffe, III, 2, 1669

Recueilli par Orgon, un bourgeois qui l'a rencontré à l'église et qui admire béatement sa piété, Tartuffe n'est en fait qu'un hypocrite qui aspire à régenter la vie de la maison et à spolier son bienfaiteur. Alors qu'il est question de lui dès le début de la pièce, le personnage n'apparaît qu'à la deuxième scène du troisième acte !

Sortant un mouchoir de sa poche, il le tend à la servante Dorine et lui demande d'en couvrir son décolleté : *« Couvrez ce sein que je ne saurais voir/Par de pareils objets, les âmes sont blessées/Et cela fait venir de coupables pensées. »* Tartuffe est tout entier présent dans cette réplique. Maniant l'ordre, abusant du lexique de la morale et de la religion, il est censeur des mœurs d'autrui et ostentatoire dans sa vertu.

Dorine, cependant, servante à l'esprit vif et à la langue bien pendue, ne manquera pas de lui faire remarquer ce que son attitude peut révéler de désirs refoulés : *« Vous êtes donc bien prompt à la tentation,/Et la chair sur vos sens fait grande impression ? »* La manière dont Tartuffe est tenté par « la chair » éclatera effectivement lorsqu'il essaiera de séduire Elmire, l'épouse de son hôte. *« Couvrez ce sein... »* raille aujourd'hui la pudibonderie.

« Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. »

Molière,  
*Le Bourgeois gentilhomme*, II, 4, 1670

*Le Bourgeois gentilhomme* est une comédie-ballet, c'est-à-dire que la pièce est entrecoupée d'intermèdes chantés et dansés qui s'intègrent à l'intrigue. Monsieur Jourdain, bourgeois enrichi, aspire à devenir gentilhomme. L'acte III nous le montre prenant des leçons de multiples maîtres qui lui soutirent de l'argent.

À la scène 4 de l'acte II, il souhaite ainsi faire écrire par son maître de philosophie un billet doux destiné à une marquise qu'il veut séduire. La substance, qu'il énonce dans toute sa platitude, en doit être : « *Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour.* » Mais Monsieur Jourdain veut que cela soit « *mis d'une manière galante* » et « *tourné gentiment* ». Refusant les métaphores précieuses à la mode à l'époque, il s'obstine à ne vouloir utiliser d'autres mots que les siens, ce qui amène son maître à lui proposer des tournures, plus ridicules les unes que les autres, qui ne font que modifier l'ordre des mots qu'il a proposés : « *D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux...* »

La joie de Monsieur Jourdain sera à son comble quand le philosophe reconnaîtra que la meilleure façon de dire les choses est celle de la formule initiale : « *Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour.* » La phrase, parfois citée dans ses variantes comiques, dénonce aujourd'hui les formulations maladroites et les prétentions indues à l'élégance littéraire.

« *L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant.* »

Blaise Pascal,  
*Pensées*, 1670

Très tôt Blaise Pascal se détourne du monde et se consacre à la vie intellectuelle et spirituelle. Proche des jansénistes, il partage leur conception de la foi et il les défendra dans ses *Lettres provinciales* quand ils seront accusés d'hérésie. Il décidera ensuite d'écrire une « Apologie de la religion chrétienne » qui ne sera éditée qu'après sa mort sous le titre de *Pensées*. Considérant la condition humaine, Pascal y accumule les preuves de la misère de l'homme : incapable d'accéder à la vérité, il ignore la justice et, s'il prend la peine d'y penser, sa condition mortelle l'accable.

Cependant, c'est justement par cette capacité à penser que l'homme se distingue du reste de la création : « *L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant.* », écrit-il. L'image du roseau n'est pas à prendre ici dans le sens que lui donne La Fontaine, qui prête au végétal une résistance exceptionnelle malgré sa minceur. Pascal souligne seulement la fragilité humaine. Il insiste d'ailleurs sur cette faiblesse à l'aide d'un superlatif absolu : « *Le plus faible de la nature.* » L'alliance du nom « roseau » et de l'adjectif « pensant » crée en outre un effet surprenant qui fait ressortir à merveille le propos : la créature qui pense, c'est l'homme !

La formule nous est restée : on l'utilise néanmoins pour célébrer les qualités intellectuelles de l'homme, en oubliant en général ce qu'elle souligne chez lui de faiblesse.

« *Mais que diable allait-il faire dans cette galère ?* »

Molière,  
*Les Fourberies de Scapin*, II, 11, 1671

*Les Fourberies de Scapin* est une comédie de Molière, particulièrement célèbre pour sa verve comique. Elle met en scène Scapin, valet à l'italienne, multipliant les ruses pour tirer avantage de toutes les situations et, en particulier, pour aider son maître, Léandre, à tromper son père Géronte. Scapin fait ainsi croire au vieillard que son fils a été enlevé et est retenu sur une galère turque dont le capitaine exige une rançon. Il s'agit en fait de lui extorquer les cinq cents écus nécessaires à Léandre pour racheter à des bohémiens la jeune Zerbinette dont il est amoureux.

L'avarice le disputant ardemment à la tendresse paternelle, Géronte ne cesse de se lamenter et de s'interroger : « *Mais que diable allait-il faire dans cette galère ?* » La question, qui souligne d'ailleurs toute l'in vraisemblance de la situation, constitue un exemple fameux de comique de répétition.

L'image de la « galère » est aujourd'hui entrée dans la langue et est déclinée par tous ceux qui regrettent de s'être mis dans un mauvais pas : « Quelle galère ! », dit-on.

« *Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.* »

Jean Racine,  
*Phèdre*, II, 3, 1677

Après *Andromaque* et *Iphigénie*, *Phèdre* est la dernière tragédie à sujet mythologique de Racine. Il y montre le désarroi de Phèdre, fille de Minos et de Pasiphaé, accablée par la haine de Vénus qui impose aux femmes de sa famille des amours monstrueuses. Mariée à Thésée, Phèdre a conçu une passion dévorante pour le fils de son époux, Hippolyte, qu'elle feint de haïr. À la scène 3 de l'acte II, elle avoue à Œnone, sa nourrice et confidente, la violence de ses sentiments.

Elle remonte ainsi au moment de sa rencontre avec le jeune homme, décrivant un amour immédiat et foudroyant : « *Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.* » Le vers s'appuie certes sur l'opposition des verbes « rougir » et « pâlis » qui traduisent la violence de la réaction physique, mais il est aussi marqué par la reprise insistante du pronom « je » et par un rythme très régulier, qui semble imposer sa puissance. Les accents sont en effet régulièrement situés toutes les trois syllabes, ce qui fait du vers un modèle de tétramètre à « débit régulier ».

L'aveu de cet amour brûlant, après avoir révolté Œnone la conduira à donner à Phèdre des conseils qui causeront sa perte. « *Je le vis, je rougis...* » reste l'expression même de la violence du « coup de foudre ».

« *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.* »

Jean Racine,  
*Athalie*, II, 5, 1691

Après une comédie et sept tragédies majeures, Racine se marie et semble renoncer au théâtre, pour se contenter d'être l'écrivain officiel du roi. Il écrira cependant *Athalie* en 1691, à la demande de Madame de Maintenon qui commande la pièce pour ses pensionnaires du collège de Saint-Cyr. *Athalie*, veuve du roi de Juda, n'apparaît qu'au deuxième acte. Mais les scènes qui précèdent l'ont déjà fait connaître aux spectateurs ; c'est une usurpatrice qui a écarté les siens du trône en les faisant mettre à mort, et qui s'est détournée du « Dieu des Juifs » pour sacrifier à Baal.

À la scène 5, pourtant, c'est une femme troublée qui se présente. Elle explique que, par deux fois, son esprit a été hanté par un songe. Le vers « *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.* », lourd de mystère et de menaces, ouvre l'évocation de ce songe et fournit le cadre des apparitions qui suivront. « *L'horreur d'une profonde nuit* » évoque-t-elle déjà la damnation d'*Athalie* ? La reine, en tout cas, se peint elle-même plongée dans les ténèbres et comme abandonnée à un mal indistinct.

Elle voit tour à tour apparaître sa mère, Jézabel, qui lui promet la colère du « Dieu des Juifs », et un enfant qui lui plonge un poignard dans le sein. Songe prémonitoire : cet enfant est son petit-fils, Joas, qu'elle croit mort et qui a été sauvé par la femme du Grand Prêtre. Il causera sa perte.

« *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?* »

Charles Perrault,  
Contes du temps passé, « La Barbe bleue », 1697

Perrault fréquente les salons et écrit parodies, poésie de circonstance, portraits... Mais il devient célèbre grâce à ses contes. « La Barbe bleue » rapporte la tragique désobéissance de l'épouse d'un seigneur à la barbe curieusement bleue. Utilisant la clé que son mari lui a laissée alors qu'il partait en voyage, la jeune femme a pénétré dans le cabinet interdit et y a découvert les cadavres de précédentes épouses. La clé, tachée de sang, l'a trahie et son époux la destine à la mort.

Alors qu'elle vit les derniers instants qui lui sont accordés, sa sœur, Anne, monte au sommet d'une tour afin de guetter l'arrivée de leurs frères qui ont annoncé leur visite. La condamnée interroge donc avec anxiété : « *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?* » Dans l'*Énéide* de Virgile, Didon, assistant au départ de son amant Enée depuis les remparts de Carthage, s'adressait ainsi à sa sœur : « *Anna, soror...* » Perrault semble donc faire une citation volontaire, tant il répète la formule et tant il a pris soin d'insister sur le prénom de la sœur : « *Lorsqu'elle fut seule, elle appela sa sœur et lui dit : "Ma sœur Anne" (car elle s'appelait ainsi)...* »

La pathétique attente prendra pourtant fin, après un long suspens, avec l'arrivée des frères qui tueront le féroce époux. La question est encore citée pour évoquer une attente désespérée.

« *Tire la chevillette et la bobinette cherra.* »

Charles Perrault,  
Contes du temps passé, « Le Petit Chaperon rouge », 1697

« Le Petit Chaperon rouge » est peut-être le plus connu des Contes de Perrault. Nul n'est besoin d'en rappeler l'intrigue.

« *Tire la chevillette et la bobinette cherra.* » est la phrase par laquelle la grand-mère invite à entrer le loup, qu'elle prend pour sa petite fille, et qui sera ensuite répétée par l'animal à l'enfant quand elle arrivera. Elle sonne, bien qu'elle ne produise pas d'effet particulier, comme une formule magique. Si la forme « cherra » correspond au futur du verbe choir et équivaut donc à « tombera », on ne fait que des hypothèses sur le sens des mots « chevillette » et « bobinette » qui ne semblent pas apparaître dans d'autres textes pour figurer les éléments d'une serrure. En réalité, le mot « chevillette » existait bien mais il désignait à l'époque un outil de relieur. Et si la bobine et le bobinoir étaient utilisés en couture, la bobinette n'est probablement qu'une invention de Perrault.

La phrase ne sonne donc pas de manière beaucoup plus étrange aujourd'hui qu'elle ne le faisait au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle semble, en tout cas, avoir conservé intact son pouvoir d'intriguer. On l'emploie parfois avec humour pour évoquer un mécanisme, dont le fonctionnement, présenté comme simple, est en fait un mystère.



xviii<sup>e</sup> siècle



« *Les absents ont toujours tort.* »

Destouches,  
*L'Obstacle imprévu*, I, 6, 1717

Philippe Néricault, connu sous le nom de Destouches, est un comédien et un auteur dramatique. Ses comédies, qui ont eu beaucoup de succès au XVIII<sup>e</sup> siècle, peignent la bourgeoisie montante et ses relations avec une noblesse souvent désargentée. Dans *L'Obstacle imprévu*, Nérine et sa maîtresse Julie s'étaient promises en mariage à Crispin et à son maître Léandre. Mais les deux jeunes gens sont partis chercher fortune et Nérine a pris d'autres dispositions.

La servante explique ainsi à la scène 6 de l'acte I que si sa maîtresse a attendu Léandre, elle n'a pas fait de même avec Crispin : « *Miracle, c'est une fille constante. Pour moi je n'ai pas fait de même. J'étais un peu pressée, et comme les absents ont toujours tort, Pasquin s'est mis sur les rangs, et je l'ai bravement épousé.* » L'expression fait ressortir ici le caractère pragmatique de la servante par rapport à la maîtresse.

Il n'importe : c'est Julie qui a eu raison puisque Léandre revient à l'acte III après avoir fait fortune et elle parviendra à épouser celui qu'elle aime. L'expression utilisée par Nérine entrera dans la langue.

*« Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple  
pense ;  
Notre crédulité fait toute leur science. »*

Voltaire,  
Œdipe, IV, 1718

Embastillé pour avoir déplu au Régent Philippe d'Orléans, le jeune François-Marie Arouet met à profit cet enfermement pour se choisir un nom de plume : Voltaire, et pour rédiger sa première tragédie *Œdipe*. Il y met en scène, conformément au mythe, un Œdipe qui recherche la raison des malheurs qui s'abattent sur Thèbes et qui s'inquiète des propos menaçants tenus par son Grand Prêtre.

C'est Jocaste, son épouse, qui tient ces propos visant à démystifier l'autorité du clergé : *« Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense ;/Notre crédulité fait toute leur science. »* Le lexique, à connotation péjorative, situe bien la réplique dans le registre polémique. Les vers semblent aussi le reflet de la pensée de Voltaire, persuadé que l'homme n'a besoin d'aucun intermédiaire dans son rapport à Dieu et que les Églises profitent de la naïveté de leurs fidèles.

Même s'ils sont censés dénoncer un clergé païen, les mots ont fait scandale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils sont encore cités comme un argument clé de la pensée anticléricale.

« *Le pape est le chef des chrétiens. C'est une vieille idole qu'on encense par habitude.* »

Charles-Louis de Montesquieu,  
*Les Lettres persanes*, XXIX, 1721

Montesquieu multiplie les activités scientifiques, philosophiques et littéraires. En 1721, il publie *Les Lettres persanes*, roman épistolaire inspiré par la mode de l'exotisme oriental. S'appuyant sur le procédé littéraire qui consiste à camper un étranger qui observe les mœurs d'un pays inconnu, il imagine la correspondance échangée par trois Persans en visite en Europe.

Dans la lettre XXIX, Rica adresse à son ami Ibben à Smyrne, une lettre sur l'Église catholique qui commence ainsi : « *Le pape est le chef des chrétiens. C'est une vieille idole qu'on encense par habitude.* » On est frappé par l'extrême insolence des termes « idole » et « encenser » qui relèguent le christianisme au niveau d'un paganisme. La formule insiste aussi sur un respect religieux qui relève de la coutume et non de la foi. L'adjectif « vieille », enfin, attire moins l'attention sur l'âge du pape que sur l'usure de sa fonction et le déclin de sa puissance.

La suite de la lettre se livre à une description éminemment critique de l'ensemble de la hiérarchie ecclésiastique. C'est cependant la formule du début qui a marqué les esprits. Présentant une sorte de « pape momifié », elle est considérée comme un symbole de la remise en cause, par les philosophes des Lumières, de toutes les autorités.

« *Comment peut-on être Persan ?* »

Charles-Louis de Montesquieu,  
*Les Lettres persanes*, XXX, 1721

*Les Lettres persanes* imaginent la correspondance échangée entre des Persans qui visitent l'Europe. Dans la lettre XXX, Rica raconte comment, parce qu'il suscitait une curiosité presque indécente dans les salons parisiens quand il était vêtu « à l'orientale », il s'est essayé à porter le costume européen. Il a alors constaté qu'il n'éveillait plus aucun intérêt.

Il a pourtant suffi qu'il mentionne qu'il était Persan pour qu'aussitôt ressurgisse un intérêt teinté d'incompréhension : « *Ah ! Ah ! Monsieur est Persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ?* » La question est absurde, elle est cependant lourde de sens. Ce que dénonce ici Montesquieu, c'est l'aveuglement qui fait croire à chacun que seule sa manière d'être est justifiée et que seuls ses usages sont naturels, alors qu'ils ne sont le plus souvent que le fruit de l'habitude et de l'éducation.

À lire les commentaires de Rica sur les mœurs et la politique en France, on constate en effet que, de son côté, il ne cesse de se demander comment on peut être Français... L'interrogation demeure un symbole de la pensée relativiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle est fréquemment utilisée pour dire la surprise que provoquent une personne ou un comportement.

« *Le roi de France est vieux.* »

Charles-Louis de Montesquieu,  
*Les Lettres persanes*, XXXVII, 1721

*Les Lettres persanes* imaginent la correspondance de Persans qui visitent l'Europe. La lettre XXXVII est adressée par Usbek à son ami Ibben à Smyrne. Même si le roman est publié en 1721, alors que le roi est mort en 1715, c'est un portrait de Louis XIV qu'il offre ici.

« *Le roi de France est vieux* » est la première phrase de la lettre. Simple constat, la phrase, dans sa brutale brièveté, est lourde de sous-entendus. Donner au roi de France un âge avancé, c'est lui contester sa nature quasi divine, c'est aussi constater l'usure du pouvoir qui accompagne fatalement un long règne.

La petite phrase sera d'ailleurs développée. Usbek passe explicitement de l'âge du roi à la longueur de son règne, presque contre nature : « *Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné.* » Le portrait soulignera aussi malicieusement les « incohérences » du caractère du monarque et, surtout, la vanité, intacte, du personnage. « *Le roi de France est vieux* » témoigne du fait que la remise en cause de la monarchie absolue, qui s'est développée au XVIII<sup>e</sup> siècle, a sans doute pris racine dans cette fin de règne interminable.

« *Chassez le naturel, il revient au galop.* »

Destouches,  
*Le Glorieux*, II, 5, 1732

*Le Glorieux* fut un grand succès pour Destouches. Dans une veine qui consiste à faire de l'argent l'un des grands protagonistes des comédies, la pièce met en scène le comte de Tuffière, jeune noble ruiné, imbu de lui-même et de son rang, qui souhaite épouser la fille d'un riche bourgeois. Mais la prétention du jeune homme rebute sa promise.

Lisette, la suivante de la jeune fille, conseille au prétendant de faire moins étalage de son orgueil tout en reconnaissant les difficultés qu'il y trouvera : « *Je ne vous dirai pas : changez de caractère ;/Car on n'en change point, je ne le sais que trop ;/Chassez le naturel, il revient au galop.* » L'image de la course rappelle ici un proverbe latin d'Horace : « *Naturam expellas furca, tamen usque recurret* » (« Chasse la nature à coups de fourche, elle reviendra en courant »), mais le terme de « galop », qui évoque l'allure et la puissance du cheval, donne une vigueur nouvelle à la formule.

La fine servante s'avérera être la sœur du jeune homme et sera reconnue par son père. Ce qu'elle sentait en elle, et qu'elle n'arrivait pas à réprimer, était donc sa noblesse ! Élevée dans l'ignorance de son rang, elle en portait cependant la marque... L'allusion au vers de Destouches pour exprimer la primauté de l'inné sur l'acquis est aujourd'hui banale.

*« J'aime le luxe, et même la mollesse  
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce,  
La propreté, le goût, les ornements ;  
Tout honnête homme a de tels sentiments. »*

Voltaire,  
« Le Mondain », 1736

« Le Mondain » est un long poème paru en 1736. Voltaire y affirme, comme en une sorte de « credo », sa foi dans la nécessité de se construire un bonheur terrestre. Avec une certaine ostentation, il refuse aussi bien de se contenter de la promesse d'un au-delà que de céder à la nostalgie d'un hypothétique « âge d'or » à jamais perdu.

Il réclame ainsi le droit de profiter de toutes les commodités et de tous les plaisirs offerts par son époque : *« J'aime le luxe, et même la mollesse/ Tous les plaisirs, les arts de toute espèce,/La propreté, le goût, les ornements ;/Tout honnête homme a de tels sentiments. »* L'énumération, et surtout l'emploi du mot « mollesse », péjorativement connoté, montrent bien la manière, quasi polémique, dont Voltaire revendique ses choix. En effet, il ne s'agit pas ici que de l'affirmation d'un mode de vie ; les vers témoignent d'une prise de position philosophique.

*« J'aime le luxe, et même la mollesse... »* symbolise l'originalité de la pensée voltairienne à une époque où le mythe du « bon sauvage » et le rêve d'une vie simple, proche de la nature, séduisaient tant d'intellectuels. Elle résume l'esprit épicurien et bourgeois de son auteur.

« *Il aima en tout la splendeur,  
la magnificence, la profusion.* »

Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon,  
*Mémoires, 1739-1750*

Duc et pair à dix-huit ans, Louis de Rouvroy réside à Versailles à partir de 1702, et y restera jusqu'à la mort du Régent, Philippe d'Orléans, en 1723. Il se consacrera à la rédaction de ses *Mémoires* de 1739 à 1750. Il s'y présente comme l'observateur sans concession de trois règnes successifs. Mais c'est la figure de Louis XIV qui domine l'œuvre. Élevé dans le culte de la plus haute noblesse, Saint-Simon admire son allure, mais il dénonce aussi ce qu'il appelle sa « politique du plus grand luxe, son mauvais goût ».

Il écrit ainsi : « *Il aima en tout la splendeur, la magnificence, la profusion.* » Le rythme ternaire et la gradation, qui va vers un substantif évoquant l'excès, font de la phrase une sentence.

Mais il convient aussi de noter la suite qui élargit la portée du propos. Saint-Simon condamne ce goût, érigé en système politique, qui conduisit, selon lui, la noblesse française à la ruine. « *C'est une plaie* », écrit-il en parlant de la recherche du luxe, « *qui, une fois introduite, est devenue le cancer intérieur qui ronge tous les particuliers...* ». Son regard est pour beaucoup dans le jugement que nous portons sur le règne de Louis XIV.

« *Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres.* »

Denis Diderot,  
*Encyclopédie*, article « Autorité politique », 1751

Le projet de publier une *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* prend naissance en 1748. La direction en est confiée à Diderot et d'Alembert. Leur ambition est de bâtir une arme qui assurera le triomphe de la raison en mettant les connaissances au service de l'homme et du progrès social. Il ne s'agira pas seulement d'exposer des savoirs, chaque article s'efforcera, dans un esprit critique, de dénoncer les erreurs éventuellement entretenues par le pouvoir politique et religieux. La publication de l'ensemble s'échelonna de 1751 à 1766 avec de nombreuses péripéties.

Dès la parution du premier volume, le scandale éclate avec l'article « Autorité politique » rédigé par Diderot qui remet ni plus ni moins en cause la monarchie de droit divin. La phrase qui ouvre l'article est éloquente : « *Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres.* »

La réaction ne se fera pas attendre : en 1752, les deux premiers volumes de l'*Encyclopédie* sont interdits. Il faudra l'intervention de personnages éminents pour que la publication reprenne. Le privilège accordé aux libraires sera pourtant de nouveau suspendu en 1759. Diderot obtiendra finalement le droit d'aller jusqu'au bout de la publication de ce qui apparaît aujourd'hui comme une somme des connaissances de l'époque.

« *Il faut cultiver notre jardin.* »

Voltaire,  
*Candide*, 30, 1759

Voltaire s'est essayé à de nombreux genres littéraires. Mais son nom reste attaché au conte philosophique avec *Candide* publié en 1759. Le genre se propose, à travers un récit, d'aborder des thèmes philosophiques. *Candide* s'interroge ainsi sur la présence du mal dans le monde et dénonce la manière dont la question est abordée par la philosophie optimiste. Il met en scène un jeune héros, Candide, éduqué par Pangloss, un précepteur optimiste, qui soutient que « *tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles* ». Jeté sur les routes, Candide est confronté à des horreurs qui démentent cette vision. Parvenu au terme de son périple, il trouve refuge avec ses compagnons de voyage dans une métairie des bords de la mer Noire. Il se propose d'y vivre dans une sorte d'autarcie, chacun remplissant une tâche qui lui est propre.

Face à Pangloss qui se perd en bavardages sur le sens de l'histoire, Candide énonce à trois reprises un impératif qui constitue la conclusion du récit : « *Il faut cultiver notre jardin.* » Cette parole sonne comme celle d'un homme mûr, qui, ayant constaté la cruauté du monde et la vanité de la métaphysique, souhaite désormais vivre à l'écart et se consacrer à un bonheur à sa portée.

On emploie aujourd'hui l'expression de deux façons différentes, comme une invitation à se retirer du monde, et comme l'expression de la nécessité de veiller à son développement personnel.

« *Mes idées, ce sont mes catins.* »

Denis Diderot,  
*Le Neveu de Rameau*, 1762

En 1762, Diderot publie *Le Neveu de Rameau* qui se présente comme un dialogue entre lui-même et Jean-François Rameau, neveu du célèbre compositeur, personnage bohème, extravagant et sans scrupule. Cette confrontation est l'occasion d'aborder les thèmes les plus divers : l'argent, le plaisir, la morale, l'art, l'éducation. Au tout début de l'œuvre, Diderot se présente, soulignant le plaisir qu'il prend à se laisser conduire par ses idées, sans but précis, suggérant ainsi la forme que prendra la suite de son œuvre. Il utilise alors la métaphore du libertinage : « *J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane...* »

La personnification s'impose alors d'elle-même : « *Mes idées, ce sont mes catins.* » Elle reprend le lexique libertin et montre à la fois la désinvolture avec laquelle Diderot considère l'activité intellectuelle, la liberté qui le conduit et le plaisir qu'il y prend.

La formule semble résumer aujourd'hui toute l'impertinence de l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle qui fait de l'activité intellectuelle, dans sa démarche même, un libertinage.

« *Écrasez l'infâme.* »

Voltaire,  
Correspondance, 26 juillet 1762 et passim

Souvent considéré comme le symbole du siècle des Lumières, Voltaire s'est engagé contre toutes les formes de fanatisme et de superstition.

Dans une lettre à Damilaville, il souligne lui-même l'emploi répété qu'il fait de la formule « *Écrasez l'infâme* » dans sa *Correspondance* en se comparant à l'homme politique romain Caton, célèbre pour son opiniâtreté à vouloir anéantir Carthage : « *Je finis toutes mes lettres par dire : Écr. l'inf, comme Caton disait toujours : «Tel est mon avis, qu'on ruine Carthage.»* » La formule ou ses variantes reviennent effectivement dans les lettres adressées aux Encyclopédistes et Voltaire en viendra même à signer simplement « Ecrlinf ».

Dans une lettre adressée à d'Alembert le 28 novembre 1762, il précise toutefois la portée qu'il donne à cet ordre : « *Il faudrait que vous écrasassiez l'infâme... C'est là le grand point. Vous pensez que je ne parle que de la superstition, car pour la religion, je l'aime et je la respecte comme vous.* » Malgré cet avertissement, l'expression a été reprise au XIX<sup>e</sup> siècle par les libres penseurs, et elle est bien souvent considérée encore comme une déclaration de guerre contre le christianisme, et, d'une manière générale, contre le sentiment religieux.

« *Et voilà justement comme on écrit l'histoire.* »

Voltaire,  
*Charlot ou la Comtesse de Givri, 1767*

En 1767, Voltaire, qui n'a jamais renoncé à être auteur dramatique, livre une petite comédie dramatique, *Charlot ou la Comtesse de Givri*. L'intrigue se déroule sous le règne d'Henri IV et la maison de la comtesse de Givri attend avec impatience la visite du roi. On annonce son arrivée imminente et la servante Babet jure l'avoir vu : « *C'est le Roi ! Je l'ai vu tout comme je vous vois./Il était encore loin, mais il a bonne mine.* » Il s'agit cependant d'une fausse nouvelle, que l'intendant de la maison dément ensuite devant la comtesse.

Il raconte qu'un postillon, envoyé pour s'informer, ramenait une troupe de comédiens ambulants dont les cris ont fait croire à l'arrivée du roi. « *On le crie au village et chez les voisins/Dans votre basse-cour on s'obstine à le croire/Et voilà justement comme on écrit l'histoire.* » La formule finale survient ainsi pour sanctionner le récit d'une série d'erreurs qu'elle dénonce.

Voltaire se citera lui-même dans un épisode de son apologue, *L'Homme aux quarante écus*. Un convive comparant les dépenses de bouche de Lucullus et d'Atticus, Monsieur André, l'homme aux quarante écus, met en cause Florus, la source de son interlocuteur, en disant qu'il n'a jamais soupé chez Atticus. « *Et voilà justement comme on écrit l'histoire* », conclut le narrateur. La formule permet aujourd'hui de dénoncer des mensonges qui sont considérés comme vérité officielle.

« *Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.* »

Voltaire,  
« *Épître à l'auteur du livre sur les trois imposteurs* », 1769

En mars 1768, paraît en France, de façon anonyme, un *Traité des trois imposteurs*. Voltaire parle dans sa *Correspondance* de ce livre qu'il juge comme « *un très mauvais ouvrage, plein d'un athéisme grossier, sans esprit et sans philosophie* ». En 1769, il adresse à l'auteur une épître violemment critique dans laquelle il l'accuse de confondre les Églises et l'œuvre des hommes avec Dieu, et proclame la nécessité de l'existence divine : « *C'est le sacré lien de la société,/Le premier fondement de la sainte équité,/Le frein du scélérat, l'espérance du juste.* »

Il conclut ainsi, dans une formule qui envisage lestement d'inverser les places du créateur et de la créature : « *Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.* » Le théisme de Voltaire dénonçait effectivement les dogmes, susceptibles, à ses yeux, d'engendrer le fanatisme, mais ne remettait pas en cause l'existence d'un Créateur.

On pourra cependant remarquer que ce qui est affirmé comme nécessaire dans son raisonnement, c'est la religion en tant que principe d'unité sociale, plutôt que l'existence de Dieu même. Le vers s'est répandu comme témoignage de la foi de Voltaire et il est devenu un lieu commun au point de figurer dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert. On le décline aujourd'hui pour justifier de façon plaisante l'existence de... tout ce qui existe déjà !

*« Adorons les secrets de la Providence ; mais défions-nous des écarts de l'imagination que Malebranche appelait “la folle du logis”. »*

Voltaire,  
Dictionnaire philosophique, « Apparition », 1770

Dans son article du *Dictionnaire philosophique* traitant des cas d'apparitions, Voltaire aborde le cas de la Princesse palatine qui aurait été frappée de deux visions envoyées par Dieu.

Il avertit ses lecteurs : *« Adorons les secrets de la Providence ; mais défions-nous des écarts de l'imagination que Malebranche appelait “la folle du logis”. Car les deux visions accordées à la Princesse palatine ne sont pas données à tout le monde... »* La mise en garde est bien conforme à l'esprit de Voltaire, prompt à dénoncer les illusions et les faux-semblants dans une recherche inflexible de la vérité. Quant à la Princesse palatine, il lui témoigne tout le respect dû à son rang...

Les propos de Voltaire ont fait attribuer en confiance la formule à Malebranche. On la cherche pourtant en vain chez lui-même si on trouve des expressions très voisines : *« C'est une folle qui se plaît à faire la folle. »* Il semble en fait que la phrase soit à l'origine de Thérèse d'Avila !

« Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. »

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,  
*Le Barbier de Séville*, I, 2, 1775

Pierre-Augustin Caron prendra le nom de Beaumarchais et mènera une vie agitée d'homme d'affaires et de chargé de missions secrètes avant de devenir célèbre avec sa pièce *Le Barbier de Séville*. À Séville, le comte Almaviva, amoureux de la jeune Rosine, rencontre par hasard son ancien valet Figaro, qui a un moment embrassé la carrière d'homme de lettres. Figaro lui explique qu'il a abandonné l'écriture parce que « *la république des lettres était celle des loups* », qu'il est devenu barbier et qu'il s'est résolu à subir vaillamment toutes les vicissitudes du monde.

À la question du comte, qui lui demande qui lui a donné une philosophie aussi gaie, il répond dans une formule fondée sur l'opposition entre le rire et les larmes : « *L'habitude du malheur. Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer.* » C'est toute une philosophie qui s'exprime ici, celle d'un homme exposé aux douleurs de la vie, mais qui, y faisant front, est prêt à profiter du moindre instant de joie qui lui sera concédé.

On a fait de la réplique de Figaro la devise de Beaumarchais, qui aborde dans son œuvre les questions les plus épineuses par le biais du rire.

*« La calomnie, Monsieur ? Vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. »*

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,  
*Le Barbier de Séville*, II, 8, 177

Dans *Le Barbier de Séville*, le vieux Bartholo est épris de la jeune Rosine, sa pupille. Il la garde jalousement et souhaite l'épouser. À la scène 8 de l'acte II, le vieillard se demande comment se débarrasser du comte Almaviva, amoureux de la jeune fille. Son maître à chanter, Bazile, écarte l'idée du guet-apens pour préférer la calomnie.

Devant les réticences de Bartholo, il défend sa solution, dans une sorte d'éloge paradoxal qui rappelle le respect que l'on doit aux puissants effets de la calomnie : *« La calomnie, Monsieur ? Vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande ville, en s'y prenant bien... »* La tirade, certes pleine de vivacité, offre une vision plutôt amère de la société. Elle témoigne aussi, sans doute, de la réalité d'une époque où la violence tend à se faire plus insidieuse que dans les siècles passés.

Le début de cette tirade sur la calomnie est resté dans les esprits. Le célèbre *« Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose »* n'en est pas un développement. On le trouve dans un essai de Bacon paru en 1623 et aujourd'hui oublié.

« Ô femme ! Femme ! Femme ! Créature faible et décevante ! »

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,  
*Le Mariage de Figaro*, V, 3, 1784

*Le Mariage de Figaro*, représenté en 1784, constitue la suite du *Barbier de Séville*. Figaro a aidé le comte Almaviva à épouser Rosine. Il est devenu son valet, et c'est lui qui doit à présent se marier avec la femme de chambre de la comtesse, Suzanne. Mais le comte oublie ce qu'il doit à Figaro : il prétend séduire sa fiancée. À la scène 3 de l'acte V, l'ambiance joyeuse de la pièce se teinte de tristesse. Suzanne a imaginé avec la comtesse une ruse pour prendre le comte en flagrant délit de trahison, mais Figaro croit qu'elle a accepté les avances de son maître et qu'elle lui a accordé un rendez-vous nocturne.

Seul dans l'ombre, il attend de les surprendre. Il éclate alors en imprécations contre les femmes, trouvant des accents bibliques : « Ô femme ! Femme ! Femme ! Créature faible et décevante ! »

Cette triple apostrophe trouvera enfin un écho plus tendre mais aussi plus désespéré, à la fin du monologue, avec la reprise du diminutif de Suzanne : « Suzon, Suzon, Suzon ! Que tu me donnes de tourments ! » La phrase nous rappelle que la pièce, qui exprime une revendication sociale, s'intéresse aussi, de façon très fine, aux relations entre les sexes. Figaro étant d'habitude favorable à la cause des femmes, elle semble ainsi témoigner de la rapidité avec laquelle un fond de misogynie, quasi culturel, est prêt à refaire surface chez un homme blessé.

*« Sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur. »*

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,  
*Le Mariage de Figaro*, V, 3, 1784

Figaro, qui croit être trompé, attend, seul dans la nuit, de surprendre Suzanne et le comte Almaviva. Le désespoir amoureux le conduit à critiquer amèrement son maître, et à travers lui la noblesse. Puis il se retourne sur sa vie qu'il peint comme une suite de déboires pour l'homme de talent qu'il est pourtant. Auteur de théâtre, il a connu la censure ; journaliste, il a été emprisonné.

Il imagine alors le discours qu'il tiendrait, s'il le pouvait, à l'un de ceux qui l'ont condamné : *« Je lui dirais... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'au lieu où l'on en gêne le cours ; que sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur ; et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. »* Ce plaidoyer en faveur de la liberté de la presse se mêle ainsi à la satire de ceux qui la briment.

Cette liberté de presse sera accordée par Louis XVI. Quant à la phrase : *« Sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur »*, elle deviendra la devise du journal *Le Figaro* fondé en 1826.

« *Tout finit par des chansons.* »

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,  
*Le Mariage de Figaro*, V, 19, 1784

Après bien des péripéties, et bien des critiques portées par Figaro contre son maître et contre la noblesse, tout s'arrange dans *Le Mariage de Figaro* et tout finit par des danses et des chansons.

Le dixième couplet du vaudeville chanté à la fin de la pièce par le bégayant personnage de Brid'oison fait ainsi le commentaire de celle-ci tout en généralisant son propos : « *Or Messieurs la comédie/que l'on juge en cet instant,/Sauf erreur, nous peint la vie/Du bon peuple qui l'entend/Qu'on l'opprime, il peste, il crie,/Il s'agite en cent façons/Tout finit par des chansons.* » La phrase semble bien résumer la légèreté joyeuse d'une pièce dans laquelle il ne sera tenu rancœur de rien à personne.

La formule est restée dans les esprits sous la forme : « En France, tout finit par des chansons », tant il était clair que, derrière une intrigue espagnole, Beaumarchais dénonçait la situation de son pays. Mais cinq ans seulement après la création de la pièce, le mécontentement conduisait à la Révolution et la chanson avait, cette fois, les accents de la carmagnole.

« *Chacun son métier, les vaches seront bien gardées.* »

Florian,  
*Fables*, I, 12, « Le Vacher et le Garde-chasse », 1792

Florian, qui a été romancier et auteur dramatique, est surtout connu pour ses fables. « Le Vacher et le Garde-chasse » raconte comment le vacher, Colin, propose d'aller tirer le chevreuil à la place d'un garde-chasse fatigué qui veillera sur son troupeau. Colin rate le chevreuil et blesse le chien, tandis que le garde-chasse s'endort et laisse s'échapper le troupeau.

Rentrant chez son père, Colin reçoit une correction et un sermon : « *Celui-ci, saisissant un bâton de cormier,/Corrige son cher fils de ses folles idées,/Puis lui dit : Chacun son métier,/Les vaches seront bien gardées.* » La référence aux vaches semble garantir l'expression d'un bon sens populaire et paysan, que le caractère elliptique de la formulation vient renforcer.

Utilisée pour remettre à sa place quelqu'un qui se mêle de ce qui ne le regarde pas, l'expression peut aussi être un moyen commode de brider des ambitions que l'on estime injustifiées. Dans *L'Alouette*, Anouilh fait dire au père de Jeanne d'Arc : « *Sauver la France ? Sauver la France ? Et qui gardera mes vaches pendant ce temps-là ?* »



xix<sup>e</sup> siècle



« *Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie !* »

François-René de Chateaubriand,  
*René*, 1802

Chateaubriand publie en 1802 son roman *René*. Au-delà de la parenté des prénoms, les similitudes biographiques entre l'auteur et son personnage sont nettes, et le héros du roman peut apparaître, à bien des égards, comme une image du jeune Chateaubriand.

René, réfugié en Amérique, raconte à Chactas, un vieil Indien, ce que fut sa jeunesse en France. Il insiste sur les passions qui le tourmentaient et sur le sentiment d'étouffement qui lui faisait désirer un ailleurs. Il se présente en adolescent exalté : « *Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie !* » Ainsi disant, je marchais à grands pas... »

Une génération va s'identifier au personnage et l'exclamation de René restera dans les esprits comme l'expression des aspirations du héros romantique. Chateaubriand considérera pourtant que *René* est victime d'une erreur d'interprétation de la part du public : conçu dans un projet moralisateur comme une illustration du *Génie du christianisme*, le roman est interprété comme une apologie de la mélancolie et du suicide qu'il voulait dénoncer. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, l'écrivain renie ainsi les conséquences de son œuvre : « *Si René n'existait pas, je ne l'écrirais plus ; s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais.* »

« Ô temps ! Suspends ton vol, et vous heures propices,  
Suspendez votre cours :  
Laissez-nous savourer les rapides délices  
Des plus beaux de nos jours. »

Alphonse de Lamartine,  
*Méditations poétiques*, « Le Lac », 1820

En 1816, le jeune Lamartine rencontre à Aix-les-Bains Julie Charles dont il tombe profondément amoureux. Mais la jeune femme est malade et elle mourra en décembre 1817. Dans le recueil des *Méditations poétiques*, paru en 1820, Lamartine évoque à travers plusieurs poèmes son amour pour une Elvire en qui on s'accorde généralement à reconnaître Julie.

Dans « Le Lac », il évoque un épisode heureux, une promenade en barque avec sa bien-aimée. Conscient de la perfection du moment, il l'est aussi de sa fugacité et il adresse au temps une pathétique prière : « Ô temps ! Suspends ton vol, et vous heures propices, / Suspendez votre cours... »

La description du lac et la prière du poète sont demeurées dans les mémoires comme le symbole même de l'esprit romantique.

« *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.* »

Alphonse de Lamartine,  
*Méditations poétiques*, « L'Isolement », 1820

Dans le recueil des *Méditations poétiques*, Lamartine évoque, à travers le personnage d'Elvire, Julie Charles dont il était amoureux et qu'il a perdue. Le poème « L'Isolement » nous peint ainsi un poète désespéré par la mort d'Elvire.

Les beautés du paysage, qui le ravissaient auparavant, le laissent désormais indifférent : « *Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,/ Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?/Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,/Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.* » Opposant aux beautés du paysage, longuement énumérées, l'absence de l'être aimé, ce lyrisme plaintif est typique de l'émergence de la sensibilité romantique.

Jean Giraudoux, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, semble considérer avec ironie cette vision absolue du sentiment amoureux et modifie l'expression qu'il place dans la bouche du volage Pâris : « *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.* »

« *J'en passe et des meilleurs.* »

Victor Hugo,  
*Hernani*, III, 6, 1830

Après avoir édicté des règles nouvelles pour le théâtre dans la préface de *Cromwell*, Hugo les applique dans son drame romantique, *Hernani*. La première représentation publique de la pièce à la Comédie française donne lieu à un pugilat, connu sous le nom martial de « bataille d'Hernani » entre la claque romantique, conviée par l'auteur (Gautier, Nerval, Borel, Balzac, Berlioz...) et les tenants du classicisme. Il faut avouer que les vers de Hugo sont souvent d'une liberté à la limite de la provocation. Hernani, ennemi du roi d'Espagne Don Carlos, est un banni. Il est aimé de Dona Sol que convoite aussi le roi. À la scène 6 de l'acte III, Hernani doit être livré par le vieux Don Gomez, son hôte, au roi venu le réclamer.

Au lieu de répondre à la sommation, le vieillard commence à passer en revue les portraits de ses ancêtres dans un monologue interminable qui provoque l'exaspération des classiques. Mais parvenu au neuvième tableau, et alors qu'il en reste au moins autant à décrire, il rassure le roi, et l'assistance, d'un grandiose et insolent : « *J'en passe et des meilleurs* », et saute directement aux derniers portraits et en particulier au sien, dont il assure qu'on ne le présentera jamais comme celui d'un traître.

On dit que la bataille d'Hernani fut gagnée à ce vers qui témoigne de l'habileté de Hugo à manier le suspens et à se jouer de son public en l'exaspérant pour le reconquérir insolemment par une pirouette.

« *Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ?* »

Alfred de Musset, *Un spectacle dans un fauteuil*,  
« La Coupe et les Lèvres », 1832

En 1832, Musset publie *Un spectacle dans un fauteuil*. C'est un recueil de trois petites pièces paradoxalement destinées, comme le titre l'indique, à n'être pas représentées. La première de ces pièces, « La Coupe et les Lèvres », est précédée d'une longue dédicace en vers que Musset adresse à l'un de ses amis : M. Alfred T.

Annonçant le sujet de sa pièce, il affirme : « *Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse ?/Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ?* » La double interrogation substitue au sujet sa métaphore et constitue une célébration de l'amour, qu'elle présente comme un absolu désincarné.

Musset annonce ici un thème majeur de son œuvre : « l'amour de l'amour », au service duquel il mettra toute son éloquence. De façon curieuse, on emploie aujourd'hui la formule, coupée de son contexte, non pas pour évoquer un idéal, mais pour justifier certains choix, dans le sens pragmatique de : « Qu'importent les moyens. »

« *Mes chers amis, quand je mourrai  
Plantez un saule au cimetière.* »

Alfred de Musset,  
*Poésies nouvelles*, « Lucie », 1835

Le poème de Musset « Lucie » constitue une élégie : il évoque le souvenir d'une jeune fille de quinze ans, emportée par la mort. Lucie est d'abord peinte pâle, angélique et languissante dans un tête-à-tête avec le poète adolescent. L'évocation de l'ultime adieu suit immédiatement le récit de ce moment : « *Telle je t'embrassai, froide et décolorée./Telle, deux mois après tu fus mise au tombeau.* »

Comme pour affirmer son retentissement dans la vie et dans l'esprit de Musset, l'évocation de la perte de Lucie est encadrée par deux sixains dans lesquels le poète fait allusion à sa propre mort en s'adressant de manière directe à ses amis : « *Mes chers amis, quand je mourrai/Plantez un saule au cimetière./J'aime son feuillage éploré ;/La pâleur m'en est douce et chère,/Et son ombre sera légère/À la terre où je dormirai.* » La pâleur du saule annonce et rappelle peut-être celle qui est prêtée à la jeune fille, et la forme du feuillage, avec l'adjectif « éploré », fait directement référence aux larmes.

Les vers des sixains ont été gravés sur la pierre tombale de Musset au cimetière du Père-Lachaise.

« *Poète, prends ton luth et me donne un baiser.* »

Alfred de Musset,  
« *Nuit de mai* », 1835

Alfred de Musset écrira quatre « Nuits » : les « Nuits » de mai, de décembre, d'août et d'octobre. La « *Nuit de mai* » est la première à avoir été composée après le long silence qui suit la rupture de Musset avec George Sand. Le poète y met justement en scène, à travers un dialogue entre lui et sa Muse qui lui rend visite en pleine nuit, le retour d'un besoin d'écrire qui serait désormais sublimé par la douleur.

Les premiers mots de la Muse offrent l'image traditionnelle du poète-musicien et convient celui-ci à l'écriture comme à une étreinte, avec la métaphore du baiser : « *Poète, prends ton luth et me donne un baiser...* » Ils sont repris en conclusion de la réplique, et toutes les interventions de la Muse dans l'échange s'ouvrent ensuite sur cette demande pressante : « *Poète, prends ton luth...* »

Mais la « *Nuit de mai* » est paradoxalement le récit d'un échec : le poète, qui reconnaît en la Muse sa sœur et son amante, n'est cependant pas prêt à accéder à son désir. La douleur ne s'est pas encore, chez lui, muée en un sentiment qui puisse s'exprimer : « *Mais j'ai souffert un dur martyre,/Et le moins que j'en pourrais dire,/Si je l'essayais sur ma lyre/La briserait comme un roseau.* » L'invitation de la Muse est néanmoins restée dans les esprits comme l'expression même du style et de la sensibilité du romantisme.

« *Bon appétit, Messieurs !  
Ô ministres intègres !* »

Victor Hugo,  
*Ruy Blas*, III, 2, 1838

Hugo prétend révolutionner les règles du théâtre grâce aux principes qu'il édicte en 1827 dans la préface de sa pièce *Cromwell*. C'est cette conception du théâtre que l'on trouve à l'œuvre, en 1838, dans *Ruy Blas*. Don Salluste, pour se venger de la reine qui l'a banni, a réussi à faire passer son valet Ruy Blas pour un grand d'Espagne. Celui-ci a été nommé Premier ministre. Son honnêteté est cependant restée entière, et l'amour qu'il ressent pour la reine renforce la sévérité du jugement qu'il porte sur une cour corrompue.

Lorsqu'il surprend les ministres se partageant sans vergogne les richesses de l'Espagne, il a l'occasion de leur adresser le sermon qu'ils méritent. Il les observe d'abord silencieusement, puis jette une première exclamation qui pointe de façon métaphorique leur avidité : « *Bon appétit, Messieurs !* » Ayant ainsi semé le trouble, il poursuit avec une apostrophe ironique : « *Ô ministres intègres !* »

Viendra ensuite la dénonciation de ceux qui profitent de l'État qu'ils sont censés servir. Ruy Blas, homme du peuple, condamne ainsi une noblesse qui se déshonore et prouve que la naissance ne détermine ni la probité ni le sens de l'État. On oublie bien souvent aujourd'hui tout cet arrière-plan et l'on utilise la formule comme un simple clin d'œil sans se soucier de sa portée critique.

*« Ô combien de marins, combien de capitaines  
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines  
Dans ce morne horizon se sont évanouis. »*

Victor Hugo,  
*Les Rayons et les Ombres*, XLIV, « Oceano nox », 1840

Victor Hugo est un écrivain reconnu, poète, romancier et auteur dramatique quand il publie *Les Rayons et les Ombres*. Dans le poème « Oceano nox », il se livre à une déploration des marins perdus en mer.

« *Ô combien de marins, combien de capitaines/ Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines...* » Ces premiers vers, avec l'adjectif « joyeux » et l'expression « courses lointaines », évocatrice d'aventures, peignent l'enthousiasme des départs. Mais la fin de la phrase contraste douloureusement avec l'élan du début ; les voyageurs ont disparu sans espoir de retour : « *Dans ce morne horizon se sont évanouis.* »

Hugo décrit ensuite le chagrin des parents et des veuves, dont la mort fait s'éteindre pour toujours le souvenir de ceux qui n'ont pas de tombeaux. Il conclut le poème en s'adressant directement aux flots qui, le soir, ont des « *voix désespérées* », à cause des lugubres histoires qu'ils se racontent. Le premier vers du poème a si fortement marqué les esprits qu'on l'utilise parfois, bien à contresens, pour saluer le départ de ceux qui se lancent dans des voyages ou dans des entreprises nouvelles.

*« Si l'on est plus que mille, eh bien j'en suis ! Si même*

*Ils ne sont plus que cent, je brave encore Sylla.*

*S'il en demeure dix, je serai le dixième.*

*Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! »*

Victor Hugo,  
Les Châtiments, VII, « Ultima verba », 1853

Après avoir tenté en vain de s'opposer au coup d'État du 2 décembre 1851, Victor Hugo, proscrit, s'exile, d'abord à Bruxelles, puis à Jersey et à Guernesey. Dans « Ultima verba », dernier poème des *Châtiments*, dont le titre signifie justement « dernières paroles », il dénonce Napoléon III, et, face à la rumeur d'une amnistie qui pourrait toucher les proscrits se soumettant au Second Empire, il affirme son hostilité irréductible au régime.

*« Si l'on est plus que mille, eh bien j'en suis ! Si même/Ils ne sont plus que cent, je brave encore Sylla./S'il en demeure dix, je serai le dixième./Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! »* Le compte à rebours évoquant le nombre des opposants s'achève ainsi sur une exclamation pleine de panache et de défi.

Amnistié en 1859, Hugo refusera de rentrer en France. « *Quand la liberté rentrera, je rentrerai* », aurait dit le poète. Il ne sera de retour qu'en 1870 après la proclamation de la République.

« *Ma seule Étoile est morte, et mon luth  
constellé  
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.* »

Gérard de Nerval,  
*Chimères*, « El Desdichado », 1854

Gérard Labrunie prend le nom de Nerval en 1831. D'une santé mentale fragile, il écrit cependant beaucoup et publie en 1854 les *Chimères*, recueil poétique. Dans le roman de Walter Scott *Ivanhoé*, « El Desdichado » est le nom que s'est donné un chevalier dépossédé. Nerval, qui se croyait descendant d'un gentilhomme périgourdin apparenté à l'empereur allemand Othon, donne ce titre à l'un de ses poèmes.

Il s'y peint en poète tourmenté, dépossédé de son nom et de son amour, et hanté par des images mythiques : « *Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : / Ma seule Étoile est morte, et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie.* » « L'Étoile morte » évoque sans doute l'amour perdu. L'expression associe l'idée de la lumière avec celle de l'ombre, image reprise avec l'oxymore « Soleil noir ». Le poète se présente ainsi marqué par le malheur le plus sombre et le plus flamboyant. Volontairement énigmatique dans ses images, Nerval, avec la mention du « luth », s'identifie d'ailleurs à Orphée, poète légendaire, descendu aux Enfers et à l'origine d'un culte mystérieux.

Ce n'est pas la seule occurrence du « soleil » noir dans la poésie française. Trois ans après Nerval, Hugo dans les *Contemplations* reprend la fascinante image et parle d'« *Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit...* ».

« À boire ! À boire par pitié ! »

Victor Hugo,  
*Légende des siècles*, XLIV, 4, « Après la bataille », 1859

Fils d'officier, Victor Hugo eut des ambitions militaires avant même de se consacrer à la littérature. Sa poésie revêt de multiples facettes, exprimant aussi bien son engagement politique et social que des sentiments intimes. Dans le recueil *Légende des siècles*, il nous livre sa vision de l'histoire en replaçant dans le cours de celle-ci son histoire familiale. Le poème « Après la bataille » rappelle ainsi la figure du général Hugo, héros des guerres napoléoniennes. Son fils le peint, parcourant le champ de bataille jonché de cadavres, en compagnie d'un « *seul hussard qu'il aimait entre tous* ».

Le père du poète entend alors les gémissements d'un Espagnol de l'armée vaincue qui se traîne à terre : « À boire ! À boire par pitié ! » Mais au moment où on lui tend une gourde, le blessé lâche sur le vainqueur un coup de feu en criant : « *Caramba !* » « *Le coup passa si près que le chapeau tomba/Et que le cheval fit un écart en arrière./“Donne-lui tout de même à boire”, dit mon père.* » Ce sont les derniers vers du poème qui n'a pas besoin d'autre conclusion : les propos du général se suffisent à eux-mêmes.

Ils disent sa grandeur et ils feront de lui, pour des générations d'écoliers, une légende à l'intérieur de la légende napoléonienne.

« Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté. »

Charles Baudelaire,  
*Les Fleurs du mal*, LIII, « Invitation au voyage », 1861

Le recueil des *Fleurs du mal* évoque la tension, douloureuse pour Baudelaire, entre son expérience de la réalité et son aspiration à la beauté. Dans l'« Invitation au voyage », le poète convie la femme aimée dans un pays, qui n'est pas l'île ensoleillée qu'il dépeint souvent. À travers les « soleils mouillés » et les « ciels brouillés », les « meubles luisants », les « champs » et les « canaux », il invite plutôt le lecteur à se figurer cette contrée comme une Hollande idéale, caractérisée par un confort bourgeois et protestant aussi bien que par le luxe qu'y déverse la Compagnie des Indes.

À la fin de chacune de ses strophes revient le refrain : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/Luxe, calme et volupté. » La locution restrictive « n?... que » permet de brosser un absolu, tandis que le choix du lexique évoque la satisfaction de besoins dans lesquels le matériel ne se distingue plus du spirituel. Le rythme équilibré de ce refrain contribue enfin à faire qu'il apparaisse comme un miroir de la perfection qu'il décrit.

Les vers sont souvent cités pour évoquer l'idéal. Gide, dans son *Journal*, en fait la définition de l'art : « Dans ces vers de Baudelaire où le lecteur inattentif ne reconnaît qu'une cascade de mots, je vois la parfaite définition de l'œuvre d'art. » Un tableau de Matisse porte aussi le titre « Luxe, calme et volupté ».

« *Si tu ne viens pas à Lagardère, Lagardère ira à toi.* »

Paul Féval,  
Anicet Bourgeois, *Le Bossu*, I, 2, 1862

Paul Féval est l'auteur de romans populaires qui furent à son époque publiés en feuilletons et rencontrèrent un grand succès. En 1862, il adapte avec Anicet Bourgeois son œuvre *Le Bossu*, pour le théâtre.

Dès le début de la pièce, Philippe de Nevers est tué par les hommes de son cousin Gonzague. Lagardère, qui a volé à son secours, jure de le venger et de protéger sa fille, dont Gonzague veut s'emparer. Il lance au traître, qu'il a réussi à blesser à la main : « *Viens donc la chercher derrière mon épée, ta main gardera ma marque, et quand il sera temps, si tu ne viens pas à Lagardère, Lagardère ira à toi.* » La phrase, présentant un chiasme (croisement dans les termes), rappelle ainsi les propos attribués à Mahomet : « *Si la montagne ne vient pas à Mahomet...* »

La prédiction belliqueuse se réalisera et la vengeance s'accomplira. Le caractère un peu grandiloquent de la formule en fait tout le succès et on l'emploie aujourd'hui couramment pour peindre la détermination à accomplir un projet.

« *Souvenir, souvenir que me veux-tu ?* »

Paul Verlaine,  
Poèmes saturniens, I, 3, « Nevermore », 1866

Dans *Poèmes saturniens*, son premier recueil, Verlaine fait largement allusion à son amour pour Elisa, sa sœur adoptive qui venait de repousser ses avances. Dans « Nevermore » (« Jamais plus »), il semble bien évoquer l'image de celle à qui il doit s'efforcer de renoncer.

Le poème s'ouvre ainsi sur la reconnaissance d'un souvenir, sans doute récurrent, qui vient le hanter : « *Souvenir, souvenir que me veux-tu ?* » La double apostrophe et l'interrogation marquent un trouble et une inquiétude que ne dissipera pas l'évocation d'une promenade heureuse avec la femme aimée.

« *Ah ! Les premières fleurs qu'elles sont parfumées !/Et qu'il bruit avec un murmure charmant/Le premier oui qui sort des lèvres bien aimées* », conclut le poète. C'est peut-être justement le caractère exceptionnellement heureux du souvenir qui le rend si importun.

« *Les sanglots longs des violons  
De l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur  
monotone.* »

Paul Verlaine,  
*Poèmes saturniens*, III, 5, « Chanson d'automne », 1866

*Poèmes saturniens* est le premier recueil de Verlaine. Alors qu'il professe le goût des Parnassiens, qui revendiquent avant tout le souci de la perfection formelle, Verlaine nous livre des vers pleins d'une sensualité douce et d'une tristesse vague qui portent comme un écho assourdi du romantisme.

Les premiers vers de « Chanson d'automne » sont, par leur thème et leur facture, représentatifs de son art : « *Les sanglots longs des violons/De l'automne/Blessent mon cœur/D'une langueur/Monotone.* » L'association du thème de la musique, avec l'image du violon, et de celui de la sensibilité, avec la référence au cœur, l'utilisation de différents types de vers et le recours au vers impair sont ainsi symboliques du travail de Verlaine qui considère le poète avant tout comme un musicien, chargé de toucher moins la conscience que la sensibilité.

Diffusés par la BBC le 5 juin 1944, ces vers serviront de message pour signaler à la résistance normande le débarquement des alliés.

« *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans.* »

Arthur Rimbaud,  
« Roman », 1870

En 1871, Rimbaud, âgé de dix-sept ans, quitte Charleville pour Paris et vit parmi la bohème littéraire. Il entretient une liaison tumultueuse avec Verlaine, cesse d'écrire en 1875 et part en Arabie, où il mène une vie de trafiquant. Il meurt en 1891 en laissant une véritable légende. Le poème « Roman » évoque par son titre un récit, et peut-être même un récit à connotation sentimentale. Il va effectivement nous narrer une aventure amoureuse, de ses débuts à la réception par le jeune amoureux d'une lettre qui le transporte.

« *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans* » constitue le premier vers du poème et expose, semble-t-il, ce qui va provoquer la suite de « l'histoire », l'abandon des cafés habituellement fréquentés pour une promenade sensuelle et rêveuse sous les tilleuls, et la rencontre d'une jeune fille « charmante ». Le vers reviendra à la fin, pour évoquer la joie du jeune homme qui a reçu une lettre et qui se jette cette fois dans les cafés pour fêter son succès : « *Ce soir-là, vous entrez aux cafés éclatants/ Vous demandez des bocks et de la limonade.../On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans/Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade.* »

La phrase dans laquelle le jeune Rimbaud porte un regard distancié sur ses propres amours est devenue l'expression même de la légèreté des tempéraments adolescents, mais aussi le symbole de la géniale précocité du poète.

« *Et tout le reste est littérature.* »

Paul Verlaine,  
*Jadis et naguère*, « Art poétique », 1884

Verlaine publie en 1884 le recueil *Jadis et naguère*. Il est alors un homme éprouvé par la vie et un poète expérimenté qui a eu le temps de réfléchir longuement sur son art. Dans le poème « Art poétique », il prend le contre-pied des principes classiques et romantiques, prône l'utilisation du vers impair, dénonce l'éloquence et l'emploi de la rime.

Il finit pourtant en conseillant avant tout la liberté dans la création : « *Que ton vers soit la bonne aventure/Éparse au vent crispé du matin/ Qui va fleurant la menthe et le thym.../Et tout le reste est littérature.* » Ce dernier vers donne de façon provocante au mot « littérature » un sens péjoratif et lui oppose la fraîcheur de la vraie poésie, exprimée grâce à des métaphores bucoliques.

La formule est restée pour distinguer l'essentiel de ce qui est superflu et formel. Jean Cocteau, dans son texte *Le Rappel à l'ordre*, où il définit la poésie comme un « révélateur », capable d'ôter des choses la couche de poussière qui les recouvre pour les faire apparaître dans toute leur fraîcheur, conclut ainsi sa réflexion : « *Et le reste est littérature.* »

« *Familles, je vous hais !* »

André Gide,  
*Les Nourritures terrestres*, IV, 4, 1897

En 1893, un voyage en Algérie constitue une révélation pour André Gide : il guérit de la tuberculose, découvre son homosexualité et s'affranchit de son éducation protestante. En 1897, il livre avec *Les Nourritures terrestres* une œuvre qui mêle récit, poésie, dialogue et qui tient à la fois de l'hymne et du traité de morale. Ménalque, le narrateur, s'y adresse à un « disciple », Nathanaël, pour l'inviter à une découverte sensuelle et sensible de la vie. Ménalque décrit ainsi sa vie de vagabond rejetant toute entrave pour jouir de l'instant.

Au livre IV, il évoque les villages et les maisons closes. Cela le conduit à crier sa détestation des familles : « *Familles, je vous hais ! Foyers clos ; portes refermées, possessions jalouses du bonheur.* » L'apostrophe est brutale, l'énumération dénonce la fermeture et l'égoïsme.

Les lignes qui suivent montreront Ménalque « enlevant » un enfant de son foyer « clos » pour lui apprendre la liberté, y compris celle de le quitter : « *J'enseigne donc son âme à devenir plus vagabonde, joyeuse enfin – puis à se détacher même de moi, à connaître sa solitude.* » On imagine le scandale que provoqua l'œuvre, et le retentissement qu'eut également cette vision ardente d'une éducation à la liberté. Aujourd'hui la « déclaration de haine » de Ménalque est reprise pour évoquer les révoltes adolescentes sans qu'il soit, pour autant, fait référence à la morale qu'il prônait.

« *La chair est triste,  
Hélas ! Et j'ai lu tous les livres.* »

Stéphane Mallarmé,  
Poésies, « Brise marine », 1898

Passionné par la littérature, Stéphane Mallarmé élabore pendant toute sa vie une œuvre poétique complexe qui vise à peindre « *non la chose mais l'effet qu'elle produit* » à travers un travail sur la syntaxe, le lexique et la musicalité.

« *La chair est triste,/Hélas ! Et j'ai lu tous les livres...* » Ainsi commence le poème « Brise marine ». Le premier vers évoque certes la Bible avec le terme de « chair » et rappelle la formule selon laquelle « La chair est faible », qui stigmatise la propension humaine au péché, mais elle fait aussi écho à la sentence latine « *tristis homo post coïtum* », qui semble affirmer la fugacité du plaisir et le caractère inéluctable de la dépression qui suit l'orgasme. Les plaisirs de la chair, ici dénoncés, ne sont cependant pas opposés à ceux de l'esprit. Figurés par les livres, ces derniers sont présentés comme tout aussi décevants dans le vers qui suit. Qu'il ait épuisé les ressources de l'esprit ou constaté sa vanité, le poète ne lui concède pas de supériorité sur la chair et se peint dans une insatisfaction désespérée qui ne l'invite qu'à la fuite vers un ailleurs absolu.

Les vers demeurent emblématiques de la poésie de Mallarmé, de la hauteur de ses ambitions et de la complexité de ses exigences. Ils sont employés, souvent de manière parodique, pour exprimer un état dépressif ou pour railler les intellectuels désabusés.

xx<sup>e</sup> siècle



« *Mon pauvre cœur est un hibou  
Qu'on cloue, qu'on décloue, qu'on recloue.* »

Guillaume Apollinaire,  
*Le Bestiaire*, « Le Hibou », 1913

Écrit en 1911, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* fut publié en 1913, en même temps que le recueil *Alcools*. Il est illustré de la reproduction de gravures sur bois de Raoul Dufy. Apollinaire y renoue avec la tradition, très ancienne, des bestiaires, et la renouvelle. Comme l'indique le titre, il évoque, en plus d'animaux, réels ou imaginaires, la figure légendaire du poète Orphée, justement capable de parler aux bêtes et aux éléments.

Dans « Le Hibou », il ne peint pas un animal pour lui donner une valeur symbolique, il renverse subtilement les habitudes et évoque, en un quatrain fondé sur une métaphore et une assonance imitative, son cœur, semblable à un hibou : « *Mon pauvre cœur est un hibou/Qu'on cloue, qu'on décloue, qu'on recloue/De sang, d'ardeur, il est à bout./Tous ceux qui m'aiment, je les loue.* » Le lyrisme est simple, presque populaire, à l'image de l'humble animal à travers lequel le poète se peint en martyr. Pourtant, dans l'évocation de la souffrance, c'est une figure christique qui s'impose en filigrane.

La métaphore pathétique correspond bien à l'image que le poète aimait à donner de lui-même, amoureux éternellement malheureux et blessé par la vie.

« *Longtemps je me suis couché de bonne heure.* »

Marcel Proust,  
*Du côté de chez Swann*, 1913

*Du côté de chez Swann* est le premier tome de *À la recherche du temps perdu*, cycle romanesque au travers duquel Proust se livre, entre autres choses, à une analyse minutieuse de la mémoire.

« *Longtemps je me suis couché de bonne heure.* » constitue la première phrase du roman et, donc, de l'ensemble du cycle. Ce simple constat va immédiatement conduire à une analyse du moment fugace de l'endormissement et des illusions qui entourent le premier sommeil. Le narrateur évoque ainsi la manière surprenante dont le contenu des livres qu'il lisait lorsqu'il s'endormait, se mêlait à la conscience qu'il avait de lui-même et s'y substituait.

Cette première phrase, évoquant le passé et débouchant sur un passage d'analyse intérieure qui mêle les thèmes de la conscience de soi et de la littérature, est considérée comme une sorte de « clé » pour l'ensemble de l'œuvre.

*« Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. »*

Paul Valéry,  
*Variétés*, « Première lettre sur la crise de l'esprit », 1919.

Poète, disciple de Mallarmé, Paul Valéry est aussi un penseur d'une exceptionnelle lucidité dont les réflexions sont regroupées dans les recueils intitulés *Variétés*.

« *Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.* » Sur ce constat d'une révolution des consciences commence la « Première lettre sur la crise de l'esprit ». La phrase sert d'exergue au développement qui suit. Au sortir de la Première Guerre mondiale, Paul Valéry évoque les grands empires disparus et la manière dont ils peuvent préfigurer le destin de l'Europe. Mais il exprime surtout le trouble profond qui saisit l'intelligence lorsqu'elle est forcée d'admettre, confrontée aux faits, que la science et le progrès intellectuel et moral, loin de garantir la survie des civilisations, peuvent être le vecteur de leur destruction. « *Nous avons vu, de nos yeux vu, le travail consciencieux, l'instruction la plus solide, la discipline et l'application les plus sérieuses, adaptés à d'épouvantables desseins.* »

Soulignant la prise de conscience par les sociétés de la fragilité de leurs valeurs fondamentales, la phrase préfigure une ère nouvelle désormais faite d'incertitudes. Elle annonce tout particulièrement la crise morale et intellectuelle qui secouera le <sup>xx</sup>e siècle.

« *Est-ce que ça vous chatouille, ou est-ce que ça vous gratouille ?* »

Jules Romains,  
*Knock*, II, 1, 1924

Poète, romancier et auteur dramatique, Jules Romains est célèbre pour *Knock*, qui, au-delà de sa verve comique, offre de la nature humaine une vision désabusée. La pièce montre les efforts du docteur Knock, qui vient de racheter un cabinet de province, pour se constituer une vaste clientèle. Sa première décision est d'instituer des consultations gratuites. Il reçoit ainsi le tambour de ville, benêt rigolard, qui ne sait pas de quoi il souffre mais qui ne veut pas manquer l'occasion de consulter « à l'œil ».

Montrant son ventre, l'homme déclare : « *Quand j'ai dîné, il y a des fois que je sens une espèce de démangeaison ici. Ça me chatouille, ou plutôt ça me gratouille.* » Le médecin rebondit aussitôt sur les termes, feignant d'y trouver une différence essentielle : « *Attention. Ne confondons pas. Est-ce que ça vous chatouille, ou est-ce que ça vous gratouille ?* » La demande de précision, comique pour le spectateur, revêt pour celui à qui elle s'adresse un caractère inquiétant.

L'humeur du tambour en est refroidie : il est prêt à se croire malade. La phrase symbolise la méthode qu'utilisera Knock auprès de tous ceux qui le consulteront. Il exploitera leur peur pour faire fortune. On adresse plaisamment la question de Knock à celui qui se plaint de symptômes imaginaires ou bénins, mais on l'emploie aussi pour dénoncer une demande oiseuse de distinguo.

« *Le cadavre exquis boira le vin nouveau.* »

Collectif de surréalistes, 1925

En 1925, lors d'une soirée, les jeunes surréalistes se livrent au jeu de société que l'on nomme à l'époque « le billet russe » : chacun inscrit sur un morceau de papier un membre de phrase, puis le plie et le confie à son voisin afin qu'il rédige la suite. La phrase collective obtenue doit sa beauté à la fois au hasard qui préside à l'organisation de l'ensemble et à l'imagination personnelle de chacun des participants.

La phrase « *Le cadavre exquis boira le vin nouveau* » serait la première à avoir été ainsi composée, donnant son nom à une activité que les surréalistes ne considéreront plus désormais comme un simple passe-temps, mais comme une activité poétique à part entière, capable de révéler tout le potentiel du hasard.

Le surréalisme rompt ici avec le mythe d'une poésie personnelle, mûrement réfléchie et travaillée. Dans le « cadavre exquis », il voit aussi, comme dans l'écriture automatique ou les rêves, le moyen d'accéder à une réalité autre que celle que la raison permet d'explorer. La poésie envisagée devient donc un moyen de connaissance et de découverte des mystères du monde. Le terme de « cadavre exquis » pour désigner le jeu des billets pliés a, en tout cas, fait oublier depuis longtemps celui de « billet russe ».

« *La terre est bleue comme une orange.* »

Paul Éluard,  
*L'Amour la poésie*, « Premièrement », VII, 1929

En 1919, Éluard fait la connaissance de Breton et s'engage dans l'aventure du surréalisme. En 1929, après *Mourir de ne pas mourir* et *Capitale de la douleur*, il publie *L'Amour la poésie*, un recueil dans lequel il évoque sa femme, Gala, et renouvelle l'expression de l'amour grâce à des rapprochements de mots inattendus.

« *La terre est bleue comme une orange* » est le premier vers, frappant, du septième poème de la section « Premièrement ». L'image, surréaliste, est à première vue absurde avec le télescopage des mots « bleue » et « orange », mais elle présente en réalité une certaine cohérence interne. L'idée de la rondeur de la terre appelle en effet l'image d'un fruit sphérique, une orange, si l'on pense à une terre exposée aux rayons du soleil... Dans le même temps s'impose la vision de la planète dans l'ordre céleste, bleue à force d'être noyée dans le ciel bleu...

L'impression d'harmonie et de lumière créée par ce premier vers servira de « fond » à l'évocation de la femme se levant et s'imposant dans son évidente beauté. Les hommes découvriront en allant dans l'espace que la terre, couverte d'océans, est (vraiment) « bleue comme une orange » ! Et le deuxième vers d'Éluard prendra alors une portée inattendue : « *Jamais une erreur les mots ne mentent pas.* » Expression d'une intuition fulgurante, la phrase demeure le témoignage frappant du pouvoir des mots à révéler une vérité cachée.

« *La guerre de Troie n'aura pas lieu.* »

Jean Giraudoux,  
*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 1, 1935

Diplomate lucide, Jean Giraudoux écrit en 1935 *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, pièce dans laquelle il imagine les efforts désespérés d'Hector pour éviter la guerre contre les Grecs après l'enlèvement d'Hélène.

« *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » : le titre de la pièce constitue aussi la toute première réplique adressée par Andromaque, l'épouse d'Hector, à sa belle-sœur Cassandre. La réponse de Cassandre : « *Je te tiens un pari, Andromaque* », résume à elle seule le tragique de l'œuvre. Cassandre a été condamnée par les dieux à prédire l'avenir sans être jamais crue. Giraudoux ne modifiera pas l'histoire. Le spectateur le sait, comme il sait désormais ce qui adviendra : la guerre de Troie aura lieu.

Hector convaincra tour à tour Pâris, Hélène, Oïax et Ulysse de renoncer à leurs intérêts personnels pour sauver la paix, mais l'arrivée de Démokos, poète stupide et chauvin, suffira à détruire ses efforts et à déclencher la guerre. La pièce fait bien entendu allusion aux menaces qui s'accroissent à l'époque sur l'Europe. On a reproché à Giraudoux de vouloir défendre la paix à tout prix et de plaider pour la compromission, et même pour la lâcheté. Il dit surtout la difficulté à décider de la paix et la facilité avec laquelle la guerre s'impose aux peuples. On cite aujourd'hui le titre de la pièce pour signaler des conflits évités de justesse alors qu'ils semblaient inéluctables.

« *Aujourd'hui maman est morte.* »

Albert Camus,  
*L'Étranger*, I, 1942

Élevé en Algérie, Camus étudie la philosophie et se passionne pour le théâtre. En 1942, il publie son premier roman, *L'Étranger*. Meursault, le narrateur, dont on ne sait presque rien, est un personnage déroutant. Indifférent et passif, il semble assister en spectateur à sa vie, étranger à lui-même et aux autres.

« *Aujourd'hui maman est morte.* » est la première phrase du roman. Le fait ne donnera lieu à aucune manifestation de la part de Meursault, qui se contentera de préciser comment il a appris la nouvelle : « *Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée... »* » On peut croire le personnage anesthésié par la brutalité d'une nouvelle dont il ne saisit pas encore la portée. Mais jamais il ne sortira de cet état indifférent.

Au chapitre VI du roman, il se retrouvera malgré lui meurtrier, et suivra en spectateur son procès et le réquisitoire au cours duquel lui sera reprochée son indifférence lors de la mort de sa mère. Le roman met en lumière le sentiment d'absurdité dont Meursault fait l'expérience à travers sa propre vie. La première phrase symbolise la réflexion menée par tout un courant intellectuel pour définir, hors des sentiers battus de la littérature psychologisante, ce qu'est l'Homme.

« *Et par le pouvoir d'un mot  
Je recommence ma vie  
Je suis né pour te connaître  
Pour te nommer  
LIBERTÉ.* »

Paul Éluard, *Poésie et liberté*,  
« Au rendez-vous allemand », « Liberté », 1942

Atteint à dix-sept ans de tuberculose, Éluard se consacre très tôt à la poésie, et l'expérience de la guerre de 1914 l'oriente vers une poésie lyrique mais militante. Parues en 1942 sous l'Occupation, les strophes de « Liberté » connurent un tel succès que le poème fut reproduit sur des tracts et lancé à des milliers d'exemplaires sur la France par la RAF. Il s'agit d'une litanie composée de vingt et un quatrains. Les vingt premiers présentent une structure extrêmement régulière : les trois premiers vers, évoquant des lieux, commencent invariablement par la préposition « sur », le dernier constitue un « refrain » : « *J'écris ton nom.* » La formule sera ainsi vingt fois répétée.

La dernière strophe, brisant enfin le modèle répété, conclut le poème et en donne la clé en révélant le nom sacré en lettres capitales : « *Et par le pouvoir d'un mot/Je recommence ma vie/Je suis né pour te connaître/Pour te nommer/LIBERTÉ.* »

Éluard eut beau révéler qu'il s'agissait à l'origine d'un poème d'amour, devant se clore sur le prénom de la destinataire aimée, et que les circonstances, seules, l'avaient transformé en déclaration patriotique, l'engouement du public ne se démentit pas.

« *L'enfer c'est les autres.* »

Jean-Paul Sartre,  
*Huis clos*, 5, 1943

Le théâtre va permettre à Sartre de mettre en scène la nature humaine, l'engagement et la relation à autrui. Dans *Huis clos*, pièce jouée pendant l'occupation allemande, il imagine ainsi trois personnages : Inès, Estelle et Garcin, contraints, après leur mort, de cohabiter éternellement et sans répit dans l'espace réduit et clos d'un salon.

À la fin de la longue scène 5, Garcin découvre la nature inattendue de l'enfer auquel ils sont condamnés : chacun sera le bourreau des deux autres, les tourments attendus résideront dans les seuls regards. « *Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru... Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril... Ah ! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer c'est les autres.* »

On a vu dans cette réplique un résumé de l'existentialisme de Sartre. Garcin, exécuté comme déserteur pendant la guerre, découvre en effet qu'il est défini par l'acte qu'il a commis, dont il ne maîtrise pas les interprétations faites par d'autres et dont les motivations restent, d'ailleurs, pour lui-même opaques : a-t-il vraiment déserté à cause de ses convictions pacifistes, ou par lâcheté ? La phrase rejoint ainsi les fondements de la pensée existentialiste : il y a prééminence de l'existence sur l'essence, et les actes seuls définissent vraiment l'être humain.

« *Quelle connerie la guerre.* »

Jacques Prévert,  
*Paroles*, « Barbara », 1945

Le recueil *Paroles*, paru en 1945, regroupe les poèmes écrits jusque-là par Prévert. Il est caractérisé par la simplicité de l'expression, par la dénonciation du poids de la société et par l'évocation d'un univers libéré du mensonge, celui des enfants et des amoureux. « Barbara », qui porte le prénom de sa destinataire, s'adresse à une inconnue que le poète a vu rejoindre sous la pluie, à Brest, l'homme qu'elle aimait. La première partie du poème célèbre le couple rayonnant.

Mais au bout de trente-six vers l'image radieuse est brisée : « *Oh Barbara/Quelle connerie la guerre.* » L'évocation du couple se mue en constatation générale comme pour évoquer la manière dont les destins individuels sont happés par la brutalité de l'histoire. Et le lyrisme limpide de la célébration de la vie bute sur le vers où se mêlent colère, chagrin et incompréhension.

La suite s'interroge sur le sort des amants : « *Qu'es-tu devenue maintenant/[...] et celui qui te serrait dans ses bras/Amoureuusement/Est-il mort disparu ou bien encore vivant.* » Tout s'achève sur l'image de la ville détruite de Brest : « *Dont il ne reste rien.* » Prévert commenta le reproche qui lui fut adressé d'avoir osé écrire « *quelle connerie la guerre* », alors que la guerre n'était pas terminée : « *Il paraît qu'il y a un temps pour tout. Moi je m'en fous.* » La phrase scandaleuse est devenue un slogan pour les antimilitaristes.

« *S'il vous plaît, dessine-moi un mouton !* »

Antoine de Saint-Exupéry,  
*Le Petit Prince*, II, 1945

Aviateur et écrivain, Antoine de Saint-Exupéry imagine une petite histoire illustrée d'aquarelles qui sera publiée en France en 1945. Il s'agit du *Petit Prince*, conte pour enfants et parabole sur l'innocence et les valeurs de la vie, qui connaît toujours un grand succès. Saint-Exupéry raconte comment, victime d'une panne d'avion qui l'oblige à dormir dans le désert, il est réveillé par les paroles d'un étrange petit garçon.

Les premiers mots de celui qui dira être le Prince d'une minuscule planète sont ainsi : « *S'il vous plaît, dessine-moi un mouton !* » À l'incongruité de la demande s'ajoute celle de la formulation, dont la naïveté est soulignée par l'alliance du vouvoiement et du tutoiement. L'injonction, seule, sera répétée devant la mauvaise grâce du narrateur qui dira ne pas savoir dessiner, puis devant ses croquis approximatifs.

Pour finir, c'est le dessin d'une caisse percée de trous, dans laquelle est censé se trouver l'animal, qui satisfera le petit garçon. La demande est restée comme l'expression de l'innocence et de l'esprit d'enfance. On l'emploie parfois aussi ironiquement pour dénoncer la mièvrerie d'une attitude.

« *Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire.* »

Raymond Queneau,  
*Zazie dans le métro*, 2, 1959

« *Je naquis au Havre un vingt et un février/en mil neuf cent et trois/Ma mère était mercière et mon père mercier/Ils trépignaient de joie.* » Ainsi Queneau se présente-t-il lui-même dans un de ses poèmes. Son œuvre (romans, poèmes, chansons) témoigne d'un intérêt extrême pour le langage et les jeux qu'il permet. En 1959, il publie *Zazie dans le métro*. Le roman raconte la visite à Paris de Zazie, qui n'est venue que pour voir le métro, en grève durant tout son séjour. Elle ne le prendra que pour son départ, endormie dans les bras de son oncle.

« *Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire* » est la phrase préférée de Laverdure, le perroquet du café-restaurant « La Cave » tenu par un certain Turandot. Les personnages du roman passant effectivement plus de temps à parler qu'à agir, le perroquet semble préférer là un jugement sensé, à cela près que ses paroles renvoient aussi à sa propre situation : il parle, il parle... Peut-être la formule pleine de gouaille du perroquet permet-elle à Queneau de peindre, avec humour, la condition de l'homme, être de langage, et plus encore celle de l'écrivain qui ne dispose, pour décrire cette même condition... que de mots.

L'expression, plaisamment familière, est aujourd'hui utilisée, sans que l'on en connaisse forcément l'origine, pour reprocher les bavardages qui se font au détriment de l'action.

« *Tu n'as rien vu à Hiroshima.* »

Marguerite Duras,  
*Hiroshima mon amour*, 1960

Marguerite Duras s'engage dans l'écriture du scénario d'un film sur Hiroshima à la demande d'Alain Resnais. Devant l'impossibilité de restituer l'événement, elle décide de faire d'Hiroshima le décor et la cause d'une histoire qui se déroule quatorze ans après la catastrophe. Une Française, venue faire un film sur la renaissance d'Hiroshima, a une liaison passionnée et bouleversante avec un Japonais survivant du drame. Elle vit cette histoire comme un écho à une autre : en 1944, elle a été tondu pour avoir aimé un Allemand, tué lors de la Libération.

« *Tu n'as rien vu à Hiroshima.* » est la première réplique du film, elle est tenue par « lui » (l'amant ne sera pas autrement nommé), et sera répétée comme un leitmotiv, s'opposant aux affirmations de la femme, qui soutient qu'elle a tout vu, qu'elle a pleuré, qu'elle a vu les actualités, qu'elle a vu les rescapés... Ce refus de raconter l'horreur de la part de celui qui en a été témoin, à la fois parce qu'il en perdrait la mémoire intacte et parce qu'aucun mot ne pourrait la traduire, rend ainsi sensible l'indicible.

La réplique constitue une sorte de métaphore du film, qui procède lui-même en contournant son sujet et en l'évoquant indirectement par le biais d'un jeu sur la mémoire. Elle reste le symbole des interrogations d'une époque sur la difficulté de dire l'horreur.

« *L'avenir de l'homme est la femme.* »

Louis Aragon,  
*Le Fou d'Elsa*, « *Zadjal de l'avenir* », 1968

Aragon rencontre Breton et fonde avec lui la revue *Littérature*. Il rompt cependant avec les surréalistes en 1932. Après un cycle romanesque *Le Monde réel*, il se consacre à des recueils poétiques dans lesquels il célèbre sa compagne, Elsa Triolet.

Dans « *Zadjal de l'avenir* », qui emprunte une forme poétique orientale, il se situe à la fois dans la tradition du lyrisme courtois et dans une sorte de décalage poétique avec ceux qui ne voient l'avenir de l'humanité qu'en Dieu ou en l'homme lui-même. Il affirme ainsi : « *L'avenir de l'homme est la femme/Elle est la couleur de son âme/Elle est sa rumeur et son bruit/Et sans elle il n'est qu'un blasphème...* »

Jean Ferrat citera le poète sous une forme demeurée plus célèbre encore que l'original : « *La femme est l'avenir de l'homme...* » Mais l'affirmation suscitera aussi un certain nombre de réactions dubitatives. Jacques Brel chantera : « *Mais les femmes toujours/Ne ressemblent qu'aux femmes/ Et d'entre elles les connes/Ne ressemblent qu'aux connes/Et je ne suis pas bien sûr/Comme chante un certain/Qu'elles soient l'avenir de l'homme.* » (*La Ville s'endormait*, 1977). Quant à Renaud, il est plus désabusé encore : « *J'déclare pas avec Aragon/Qu'le poète a toujours raison/La femme est l'avenir des cons/Et l'homme n'est l'avenir de rien.* » (« *Où c'est que j'ai mis mon flingue ?* », 1979).



## Index des auteurs

### A

Apollinaire, Guillaume 123  
Aragon, Louis 137

### B

Baudelaire, Charles 113  
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron  
de 92, 93, 94, 95, 96  
Bérout 12  
Boileau, Nicolas 61

### C

Camus, Albert 130  
Charles d'Orléans 21, 22, 23, 24  
Chassignet, Jean-Baptiste 47  
Chateaubriand, François-René de 101  
Chrétien de Troyes 14, 15  
Corneille, Pierre 53, 54, 55, 56, 58

### D

d'Aubigné, Agrippa 52  
Destouches 77, 82

Diderot, Denis 85, 87

Du Bellay, Joachim 39  
Duras, Marguerite 136

### E

Éluard, Paul 128, 131

### F

Féval, Paul 114  
Florian 97

### G

Gide, André 119  
Giraudoux, Jean 129

### H

Hugo, Victor 104, 108, 109, 110, 112

### L

Labé, Louise 37  
La Fontaine, Jean de 62, 63, 64  
Lamartine, Alphonse de 102, 103

**M**

Malherbe, François de 51  
Mallarmé, Stéphane 120  
Marie de France 16, 17  
Marot, Clément 34  
Molière 57, 59, 60, 65, 66, 67, 69  
Montaigne, Michel de 41, 42, 43, 44,  
45, 46  
Montesquieu, Charles-Louis de 79,  
80, 81  
Musset, Alfred de 105, 106, 107

**N**

Nerval, Gérard de 111

**P**

Pascal, Blaise 68  
Perrault, Charles 72, 73  
Prévert, Jacques 133  
Proust, Marcel 124

**Q**

Queneau, Raymond 135

**R**

Rabelais, François 33, 35, 36, 40  
Racine, Jean 70, 71  
Richard Cœur de Lion 18  
Rimbaud, Arthur 117  
Romains, Jules 126  
Ronsard, Pierre de 38  
Rouvroy, Louis de 84  
Rutebeuf 20

**S**

Saint-Exupéry, Antoine de 134  
Sartre, Jean-Paul 132

**T**

Thomas 12

**V**

Valéry, Paul 125  
Verlaine, Paul 115, 116, 118  
Villon, François 25, 26, 27, 28  
Voltaire 78, 83, 86, 88, 89, 90, 91

## Bibliographie

### Pour le choix de certaines citations

OSTER Pierre, *Dictionnaire de citations françaises*, vol. 1 et 2, Larousse, 2006.

### Pour la postérité de certaines citations

BOLOGNE Jean-Claude, *Qu'importe le flacon... Dictionnaire commenté des expressions d'origine littéraire*, Larousse, 2005.

### Textes

Les œuvres ont été consultées, y compris pour les traductions de textes anciens, dans les éditions courantes dites « de poche ».

De nombreux textes ont été consultés sur le site Gallica de la Bibliothèque de France : [Gallica.bnf.fr](http://Gallica.bnf.fr). C'est le cas pour les textes de Tuold, Rutebeuf, Villon, Marot, Labé, Chassignet, d'Aubigné, Voltaire et pour le *Dit des perdrix*, texte anonyme.

La « Rotrouenge du captif » a été consultée sur le site de poésie médiévale de l'université de Géorgie : [www.rom.uga.edu/mac/fassaf/poesie médiévale.html](http://www.rom.uga.edu/mac/fassaf/poesie_mediévale.html).



Du Moyen Âge à nos jours, ce guide propose un choix chronologique de 100 citations d'auteur, représentatives de leur époque et des oeuvres dont elles sont extraites. Chaque citation fait l'objet d'une notice qui la relie à l'histoire littéraire, au texte d'origine et à son auteur. Complet, vivant et précis, ce guide propose une synthèse historique de la littérature française et un florilège choisi de ses meilleures pages.



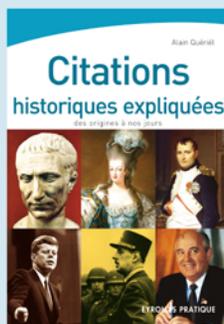
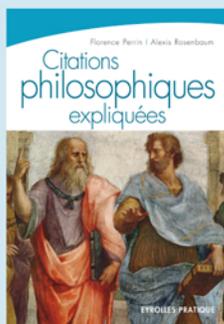
*Valérie Le Boursicaud Podetti est professeur agrégé de Lettres modernes. Elle enseigne dans un Lycée de région parisienne.*

100 notices

Index des auteurs

Index des thèmes

DANS LA MÊME COLLECTION



Code G54364

ISBN 978-2-212-54364-3

[www.editions-eyrolles.com](http://www.editions-eyrolles.com)

Groupe Eyrolles | Diffusion Geodif | Distribution Sodis