

Françoise POULET

ÉLOQUENCE DRAMATIQUE ET « BON USAGE » DANS LE THÉÂTRE COMIQUE DES ANNÉES 1630-1640 : LE BANNISSEMENT DE L'EXTRAVAGANCE LINGUISTIQUE

Il est certain que la Cour est comme un magasin, d'où nostre langue tire quantité de beaux termes pour exprimer nos pensées, et que l'Eloquence de la chaire, ny du barreau n'auroit pas les graces qu'elle demande, si elle ne les empruntoit presque toutes de la Cour¹.

Dans la préface de ses *Remarques sur la langue française*, Vaugelas entérine le changement de paradigme qui a frappé la définition de la belle éloquence dans les premières décennies du XVII^e siècle : l'orateur modèle n'est plus le parlementaire, mais le courtisan ; c'est à la Cour et dans les lieux les plus distingués de la Ville que l'on peut entendre les meilleurs locuteurs du royaume et enregistrer, auprès d'eux, chaque évolution de l'usage. La « norme spontanée² », qui se confond avec la langue centrale telle qu'elle est parlée et prononcée à Paris par « *la plus saine partie de la Cour* » et « *la plus saine partie des Auteurs du temps*³ », a bel et bien triomphé du discours savant des grammairiens du siècle précédent, dont certains avaient pu esquisser le modèle d'un langage idéal détaché de tout ancrage géographique ou encore dévaloriser le milieu des courtisans au profit du Parlement.

Les poètes dramatiques des années 1630, et tout particulièrement ceux qui iront grossir les rangs des premiers académiciens, font partie des auteurs qui enregistrent la « norme spontanée ». Lors de sa création, pour reprendre les termes de Gilles Siouffi, l'Académie française incarne « un exemple en quelque sorte collectif de locuteur parfait⁴ », ou encore le « rêve grammatical⁵ » d'une perfection linguistique représentée par le français. La nouvelle reconnaissance du théâtre comme art honnête et bienséant suppose que les pièces composées à cette époque adoptent la même langue élitiste et raffinée. Pour leur part, les types de personnages ridicules mis en scène dans les comédies du temps se démarquent du bon usage en pratiquant des idiomes condamnés, vastes répertoires de mots et de tournures à ne pas dire. Généralement possesseurs d'un savoir livresque qu'ils ne maîtrisent pas, les docteurs, les poètes disciples de Ronsard et les capitans-matamores sont en effet les dignes représentants d'une « rhétorique extravagante », tandis que les provinciaux, paysans et étrangers se distinguent quant à eux par leur ignorance des codes de l'honnêteté. Les premières acceptions du mot *extravagance* que l'on rencontre dans les dictionnaires et les textes à partir du XV^e siècle font de ce terme un para-synonyme de *digression*, au sens de détour hors de propos ; mais le préfixe *extra-* ajoute à la définition du mot le sème d'écart blâmable, de faute contre l'ordre rhétorique du discours et la bonne *dispositio* du récit⁶. Par

¹ Cl. Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française* [1647], éd. Z. Marzys, Genève, Droz, 2009, « Preface », II, 3, p. 68. Vaugelas précise juste auparavant : « Quand je dis *la Cour*, j'y comprends les femmes comme les hommes, et plusieurs personnes de la ville où le Prince reside, qui par la communication qu'elles ont avec les gens de la Cour participent à sa politesse ».

² Voir D. Trudeau, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris, Minuit, 1992. D. Trudeau désigne comme « norme spontanée » la « conscience qu'ont les locuteurs des valeurs attachées à certains usages, en dehors de toute imposition savante de la hiérarchie des styles : l'ancienneté, le prestige, la prééminence politique et économique d'un groupe ou d'une ville sont généralement les seules justifications de ces normes spontanées qui reconnaissent, sans avoir besoin de le justifier, le déterminisme politico-social de la pratique » (p. 16, n. 4).

³ Cl. Favre de Vaugelas, *Remarques*, p. 68.

⁴ G. Siouffi, *Le Génie de la langue française : étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*, Paris, Champion, 2010, p. 403.

⁵ G. Siouffi, *Le Génie de la langue française*, p. 373.

⁶ Voir par exemple *Le Grant et vray Art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri (1521) : « La narration sera briefve, se nous commençons a narrer la ou il appartient, sans rien dire de superflu ou extravagant » (cité par E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Champion, 1925-1967, art. « Extravagant »).

extension, l'extravagant se définit comme un impertinent qui ne maîtrise pas les règles de la conversation ; la « rhétorique extravagante » s'oppose ainsi à l'idéal de clarté, de simplicité et d'évidence qui caractérise la langue de l'honnête homme à partir des années 1630.

Pourtant, dans la comédie raffinée du temps, cette folle parole semble n'être qu'une pure construction linguistique fictive, une langue imaginaire dépourvue de locuteurs réels : les idiomes extravagants que les poètes font entendre sur la scène comique ne sont pas d'authentiques reflets des langues pratiquées par les mauvais locuteurs stigmatisés par Vaugelas, mais des fictions de langages littéraires, qui s'écartent des règles de la belle éloquence selon des critères que le public policé est à même d'identifier pour s'en moquer. En resserrant notre étude à un corpus de comédies versifiées des années 1630, dont la création est contemporaine des débats sur les règles théâtrales et de la fondation de l'Académie française, nous chercherons ainsi à voir comment s'édifie parallèlement à l'avènement du bon usage cette « rhétorique extravagante », synonyme de distinction négative, qui ridiculise les personnages qui la pratiquent sur la scène, mais qui intime aussi aux poètes dramatiques de respecter la norme linguistique, sans s'autoriser de bizarreries singulières.

VIOLENCES ET FUREURS DES LOCUTEURS EXTRAVAGANTS

Les personnages ridicules représentés sur la scène comique des années 1630-1640 ont tous en commun de s'écarter de ce que Vaugelas entérinera sous le nom de « bon usage », d'une part par le contenu même de leurs énoncés : le pédant truffe ses discours de références obscures, de mots techniques et d'emprunts gréco-latins plus ou moins assimilables à des barbarismes, le poète pratique la langue amphigourique et pleine de néologismes des auteurs de la Pléiade, le provincial profère des archaïsmes et des termes triviaux, etc. D'autre part, leurs répliques s'ancrent dans des situations de communication qui en soulignent l'impertinence et le caractère hors de propos : leurs interlocuteurs n'ont pas les données contextuelles pour pouvoir les comprendre, ou bien ne parviennent pas à démêler les bribes de savoir qu'ils mélangent confusément. Les paroles de ces personnages comiques enfreignent les règles de la belle éloquence soit sous la forme d'un écart chronologique – lorsque le personnage, tels le pédant et le poète, parle une langue archaïque –, soit sous la forme d'un écart géographique, pour celui qui vit loin de la Cour et de la Ville, tels le gentilhomme de province, le paysan, le Gascon ou l'étranger.

Les poètes dramatiques enregistrent et diffusent en cela les préceptes des traités de civilité qui accordent une importance capitale à la langue de l'honnête homme, celle de la conversation orale aussi bien que celle de l'écrit. Nicolas Pasquier, dans son traité intitulé *Le Gentilhomme* (1611), recommande à celui-ci d'apprendre à bien parler, c'est-à-dire d'adopter en premier lieu une parole « modérée, rare et chiche, [...] car le beau, brief et racoursi discours bien ordonné est une preuve grande de son bon sens et bon jugement⁷ » ; en outre, comme l'orateur de Cicéron, ses propos doivent fidèlement refléter ses bonnes mœurs et ses vertueuses actions. En quittant les seules sphères de la noblesse pour se propager au monde des courtisans et aux milieux de la Ville et de la province désireux d'adopter les mêmes codes, le modèle de l'honnêteté continue d'associer étroitement paroles, mœurs et actions. Dans son célèbre *Honnête homme, ou l'art de plaire à la Cour* (1630), Nicolas Faret édicte des « Maximes generales de la conversation⁸ » valables quel que soit l'interlocuteur du courtisan, qu'il s'agisse d'un grand ou d'un égal, d'un homme ou d'une femme : vaincre ses passions et ses humeurs, avoir de la « souplesse & moderation

⁷ N. Pasquier, *Le Gentilhomme*, éd. D. Carabin, Paris, Champion, 2003, livre II, p. 188.

⁸ N. Faret, *L'Honnête homme, ou l'art de plaire à la cour*, Paris, Toussaint du Bray, 1630, p. 163 sq.

d'esprit », de la « complaisance », autant de qualités qui permettront à l'honnête homme d'être un interlocuteur apprécié et de s'accommoder lui-même des humeurs « bizarres » et « extravagantes ». Faret condamne aussi bien les grands parleurs que ceux qui se taisent trop, les flatteurs et les médisants, les menteurs et les fanfarons, les railleurs qui cherchent à piquer trop rudement, les amateurs de bons mots cultivant la bouffonnerie et la grossièreté... Il entérine ainsi un modèle de conversation honnête, qui bannit la violence au profit de la douceur et de la mesure.

Les types comiques que nous avons évoqués appartiennent précisément à la catégorie des grands parleurs fustigés par Faret. Habités par leur passion, ils manquent de modération et de complaisance à l'égard de leurs interlocuteurs, qu'ils accablent sous le poids de leur amour-propre. Le capitain-matamore incarne tout particulièrement la figure du fanfaron hâbleur. Hérité du théâtre antique, mais aussi de la comédie italienne, ce type comique connaît un nombre d'occurrences tout à fait significatif sur la scène théâtrale des années 1630-1640⁹. Traditionnellement, les premières répliques du personnage redoublent sur le plan linguistique ce que son costume a déjà appris au spectateur. Une même enflure se dégage de ses propos et de ses longues moustaches, de ses attributs guerriers et de son épée :

Epargnez vos soupirs, & tant de belles larmes ;
Voilà, pour me domter, voilà les seules armes ;
Invincible d'ailleurs, que les feux ni les fers,
Cent mille hommes armez, les Cieux ni les Enfers :
Ce que le Monde entier a de plus redoutable
Ne sçauroit empêcher de paroître indomtable ;
Une larme le fait en sortant de vos yeux,
Et domte ce domteur des hommes & des Dieux :
J'ay veu des yeux pour moy transformez en fontaines,
J'ay lavé mes genoux des pleurs de mille Reynes ;
J'ay veu mesme le Ciel par des canaux divers
Pleurer de tous ses yeux & noyer l'Univers,
Lors que pour m'implorer il fit ce grand deluge
Où tout le genre humain sur mon dos eut refuge :
Mon cœur contre ces flots paroissoit un rocher,
Pour vous il est sensible & se laisse toucher¹⁰.

La première réplique du Matamore d'André Mareschal, adressée à Phylazie, jeune fille qu'il retient captive, est représentative de l'éloquence du personnage, friand de longues périodes composées d'anaphores (« J'ay veu »), de dérivations (« domter », « indomtable », « domte ce domteur »), mais aussi et surtout d'hyperboles (« Cent mille hommes armez », « mille Reynes »). Le capitain n'est effrayé ni par les rimes convenues (« larmes » / « armes » ; « rocher » / « toucher »), ni par les images stéréotypées, comme celles des Enfers ou du Déluge. Bien qu'adressée à Phylazie, la tirade de Matamore se distingue également par son caractère autocentré, le personnage ne cessant de parler de lui et de définir sa *persona*, en répétant de manière tautologique ce que le spectateur sait déjà¹¹.

⁹ On rencontre ce personnage dans *L'Illusion comique* (1635) de Corneille, dans *Le Capitain, ou Miles gloriosus* de Plaute, pièce anonyme de 1639, dans *Le Railleur* (1636) et *Le Véritable Capitain Matamore, ou le Fanfaron* (1640) de Mareschal, dans le théâtre de Rotrou (*Amélie, Clorinde, Clarice*), dans *Le Pédant joué* (1645) de Cyrano...

¹⁰ A. Mareschal, *Le Véritable Capitain Matamore, ou le Fanfaron*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640, I, 1, p. 1-2.

¹¹ La première tirade d'Artabaze, au seuil des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, s'ouvre ainsi sur un tonitruant « je suis ». Voir H. Merlin-Kajman, « Desmarets et quelques figures du "moi" », *XVII^e siècle*, 193, oct.-déc. 1996, « Desmarets de Saint-Sorlin », p. 799-812 et Ch. Triau, *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVII^e siècle*, thèse soutenue sous la dir. de Ch. Biet, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2003, chap. VII (« La tautologie et l'excès : le monologue pour imposer la *persona* »).

Sur le plan de la *dispositio*, la réplique du héros de Mareschal est également typique de la rhétorique du personnage : le long déploiement emphatique de la période, qui se coule parfaitement dans le rythme de l'alexandrin binaire, vient se briser sur un effet de chute. Ainsi, la première période, qui occupe les vers 3 à 8, se découpe en une longue protase (v. 3-6) définissant le personnage comme un héros indomptable, et en une courte apodose qui vient la contredire (v. 7-8), en faisant du capitain la victime soumise de sa jeune captive ; de même, la période suivante se déploie en une protase développant l'image conventionnelle du rocher résistant à tous les déluges de larmes (v. 9-15), avant de se conclure sur une apodose composée d'un seul vers (v. 16), dans laquelle le capitain-rocher se déclare « érodé » par la seule Phylazie. Cette rhétorique fondée sur l'antithèse montre que le personnage est à la fois une figure de la répétition et de la contradiction : une discordance s'opère chez lui entre *verbo* et *actio*, entre le héros qu'il prétend être et ce que son comportement révèle de lui – soumission amoureuse ou fuite devant le premier danger venu. Ce décalage peut être qualifié d'héroï-comique dans la mesure où le capitain tente de présenter sous un jour glorieux une bien triviale réalité. Dans *L'Illusion comique* de Corneille, la première tirade de Matamore s'ouvre elle aussi sur des séquences exclamatives emphatiques dont la grandiloquence furieuse est aussitôt ruinée par l'évocation de sa maîtresse Isabelle, seule capable de dompter l'éloquence redoutable du guerrier¹².

Ainsi, dans la première moitié du XVII^e siècle, le type du capitain-matamore permet de ridiculiser une éloquence boursouflée, fondée sur la violence et la démesure, antithèse de la douce éloquence de l'honnête homme. À ce titre, il est significatif que le personnage soit souvent nommé dans les pièces par son nom espagnol de Matamore, le « tueur de Maure ». Le castillan, langue qui s'est dotée d'une grammaire à l'aube du Siècle d'Or¹³, s'est imposé au début du XVI^e siècle comme l'idiome impérial par excellence, celui que l'on parle dans l'empire de Charles Quint, devenu si vaste que « le soleil ne s'y couche jamais ». Dans le contexte des rivalités politiques et militaires qui opposent la France et l'Espagne pendant la guerre de Trente Ans, la rhétorique du capitain-matamore permet de déprécier cette langue d'empire, vue comme une pure enflure se résorbant en démonstration ridicule d'amour-propre¹⁴. C'est donc contre le modèle longtemps écrasant du castillan que s'édifie alors le bon usage national. À la langue toute martiale du Matamore espagnol, aux prétentions tyranniques, s'oppose ainsi la douceur du français, qui bannit la violence et s'impose *naturellement*, sans recourir à la force.

Au-delà de cette rivalité européenne, il est révélateur de constater que les Matamores de Corneille et de Mareschal sont tous les deux présentés dans la *dramatis personae* des pièces comme des « capitains gascons ». Pourtant, ni l'un ni l'autre ne parle occitan. De même que le poète et le pédant s'expriment d'abord et avant tout en français, les langues considérées comme étrangères, qu'elles soient anciennes ou modernes, sont exclues de la scène¹⁵. Aussi peut-on appliquer au genre théâtral la lecture politique qu'Hélène Merlin-Kajman fait de l'avènement du bon usage¹⁶ : dans les années 1630-1640, le bannissement de toute

¹² P. Corneille, *L'Illusion comique* [1639], éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, 2000, II, 2, v. 231-246, p. 66-67.

¹³ La parution de la première grammaire du castillan en 1492, composée par Antonio de Nebrija, assoit la domination politique et culturelle de cette langue dans l'ensemble de la péninsule et en fait la « *lingua compaïera del imperio* » (formule citée par Joseph Pérez, dans J. Canavaggio [dir.], *Histoire de la littérature espagnole*, t. I, Paris, Fayard, 1993, p. 287).

¹⁴ H. Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003, chap. III (« La langue, "compagne de l'empire" », p. 69-93).

¹⁵ Dans ses *Remarques*, Vaugelas place fréquemment les provinciaux et les étrangers sur le même plan : « [...] Car si ce n'est autre chose [l'usage], comme quelques-uns se l'imaginent, que la façon ordinaire de parler d'une nation dans le siege de son Empire, ceux qui y sont nez et élevez, n'auront qu'à parler le langage de leurs nourrices et de leurs domestiques, pour bien parler la langue de leur pays, et les Provinciaux et les Estrangers pour la bien sçavoir, n'auront aussi qu'à les imiter » (« Préface », II, 1, p. 66-67).

¹⁶ « Le XVII^e siècle va établir la distinction entre bon et mauvais usage. En renvoyant les traits dialectaux au mauvais usage, elle va peu à peu définir des *frontières* au français, le *systématiser*, l'acheminer vers la définition saussurienne de la langue. Outre sa fonction d'unification civile – plus que politique –, la désignation d'un bon usage favorisera la perception *séparée* des dialectes en tant que tels » (H. Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ?*, p. 85).

rhétorique considérée comme extravagante suppose l'exclusion des langues étrangères et vise à consolider linguistiquement la politique militaire et culturelle menée par Richelieu ; de même, le rejet des langues régionales dans la catégorie du mauvais usage accompagne l'entreprise d'unification du royaume qui s'opère alors. Asseoir le bon usage du français sur la scène revient ainsi à défendre l'action du cardinal-ministre.

La fureur du poète sectateur de la Pléiade est elle aussi ridiculisée pour son emportement démesuré : le fait que le capitain Artabaze, dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, se montre insensible à l'amour, contrairement aux personnages de Corneille et de Mareschal, mais fuie à toutes jambes devant la rage poétique d'Amidor, est révélateur de la violence commune de leur éloquence. Dans l'« Argument » de la pièce, Desmarets accuse la génération de Ronsard d'avoir cherché à « espouvanter le monde » en pratiquant un style furieux, dont le lexique mérite d'être « adouc[i] »¹⁷. L'érotomane Hespérie et sa sœur Mélisse, « amoureuse d'Alexandre le Grand », qui sont toutes deux des avatars féminins du capitain-matamore, incarnent elles aussi une soif impériale de conquêtes. Hespérie croit ravir le cœur de tous les hommes qui croisent son chemin, tandis que Mélisse se met à poursuivre Artabaze, qu'elle prend pour le grand conquérant macédonien, en traversant le plateau scénique comme une furieuse :

MELISSE

Je vous suivray par tout, ô mon cher Alexandre.

FILIDAN

Cet éclair de beauté vient de parestre icy,
Arreste, ma cruelle, arreste mon soucy¹⁸.

Hélène Merlin-Kajman a ainsi montré comment la réforme malherbienne avait contribué à bannir l'éloquence des poètes de la Pléiade, marquée par une conception de l'inspiration et de l'enthousiasme furieux, et avait défini la rhétorique du bon usage comme une « diminution énergétique » et un « *énervement* » du langage¹⁹. C'est pourquoi Artabaze n'a pas tout à fait tort lorsqu'il prend Amidor, qui entre en scène en proférant des cris de bacchantes, pour un enragé²⁰. Mais cela ne signifie pas pour autant que le français, à l'encontre de l'italien et de l'espagnol, soit considéré comme une langue faible et sans noblesse : Vaugelas parle de sa « majesté » et de sa « force²¹ ». Cette dignité s'accompagne toutefois d'enjouement, de gaieté et d'honnêteté, ce qui en fait la langue galante par excellence, l'idiome adéquat pour traduire linguistiquement le raffinement des conversations mondaines.

Les poètes dramatiques de ces décennies accomplissent donc parfaitement la fonction que Vaugelas leur attribuera en 1647 : enregistrer le bon usage et en assurer la diffusion par leurs pièces. Ils appartiennent à ce milieu restreint qui définit et promeut la norme : les « étrangers » au bon usage, quels qu'ils soient, peuvent donc ajouter la fréquentation des théâtres et le spectacle des pièces honnêtes à la liste de ce qu'ils doivent faire pour se débarrasser de toute extravagance verbale (séjourner à la Cour aussi souvent que possible, lire les bons auteurs). Bienséances linguistiques et bienséances dramatiques s'édifient dans un même mouvement : sont rejetées de la scène toutes représentations de la violence

¹⁷ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* [1637], dans *Théâtre complet (1636-1643)*, éd. Cl. Chaineaux, Paris, Champion, 2005, « Argument », p. 197.

¹⁸ *Les Visionnaires*, IV, 5, v. 1452-1454, p. 280.

¹⁹ H. Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ?*, p. 124.

²⁰ « AMIDOR. / Prophane, esloigne toy, j'entre dans ma fureur. / Jach Iach Evoé. / ARTABAZE. / La rage le possède : / Contre les furieux la fuite est le remède » (I, 2, v. 64-66, p. 206).

²¹ « A la pureté, et à la netteté du stile, il y a encore d'autres parties à ajouter, la propriété des mots et des phrases, l'elegance, la douceur, la majesté, la force, et ce qui resulte de tout cela, l'air, et la grace, qu'on appelle le je ne sçay quoy, où le nombre, la brièveté, et la naïveté de l'expression, ont encore beaucoup de part » (p. 898).

physique, de l'obscénité ou de la trivialité du quotidien – ce que les théoriciens entendent généralement sous le nom de bienséances externes –, mais aussi toutes représentations de caractères jugés non conformes aux attentes des spectateurs – ce sont les bienséances internes –, telles que, selon les exemples que donne La Mesnardière dans sa *Poétique*, une « Fille vaillante », une « Femme sçavante » ou un « Valet judicieux²² ».

LA RHETORIQUE THEATRALE DES ANNEES 1630 : UNE LANGUE ELITISTE

Dans ses *Remarques*, Vaugelas classe les styles burlesque, comique et satirique dans la catégorie du mauvais usage²³. En mettant en scène des personnages ridicules et des « visionnaires », les poètes dramatiques des années 1630-1640 ne se rendent pas coupables d'introduire ce type de styles au théâtre. L'éloquence extravagante n'est pas davantage assimilable au galimatias, défini par Furetière comme un « discours obscur & embrouillé où on ne comprend rien ». Même lorsque le poète Amidor souhaite duper l'« amoureux en idée » Filidan en « invent[ant] un discours qui n'aura point de sens²⁴ », il place dans la bouche d'une beauté imaginaire une réplique pleine de termes ampoulés mais dont le sens littéral peut être aisément restitué. Si ses propos correspondent bien, pour citer à nouveau Furetière, à une « diversité de sciences, à cause que ceux qui ont la memoire chargée de plusieurs sortes de sciences sont d'ordinaire confus & s'expliquent mal », la rhétorique extravagante n'est pas synonyme de discours fatrasique ni de coq-à-l'âne²⁵. Dans l'« Argument » de la pièce, Desmarets constate que la folie du « riche imaginaire » Phalante ne se dévoile qu'à l'acte V car la description de sa belle demeure à la scène 5 de l'acte III ne contient « rien d'extravagant » ni « qui ne soit imaginé selon la vraysemblance²⁶ » : la critique a en effet noté que le personnage manie le grand style descriptif aussi bien que les auteurs du temps dans leurs écrits encomiastiques ; on peut même reconnaître dans la longue description qu'il fait de sa maison le château de Richelieu, que Desmarets lui-même a décrit dans *Les Promenades de Richelieu ou les Vertus chrétiennes* (1653)²⁷. Faire de la demeure du cardinal-ministre la plus fastueuse des maisons qu'un « riche imaginaire » soit susceptible d'imaginer constitue donc une forme d'hommage dithyrambique rendu en contexte comique au protecteur du poète. Dans ce cas, ce n'est pas l'énoncé qui peut être qualifié d'extravagant, mais l'énonciateur lui-même, qui usurpe le bien du cardinal-ministre, ainsi que la situation d'énonciation, qui voit Phalante abuser de deux bourgeois trop crédules, Lysandre et Alcidon, en promettant de les faire profiter de richesses dignes du plus grand des seigneurs.

Le même constat peut être fait à propos du capitaine-matamore : les figures rhétoriques que nous avons identifiées comme des stylèmes propres aux répliques du personnage ne sont pas extravagantes en tant que telles ; ce sont les mêmes que les poètes utilisent dans les genres sérieux relevant de la rhétorique épideictique, dans les éloges et les narrations des hauts faits des hommes illustres du passé et du présent. La tirade liminaire d'Artabaze dans *Les Visionnaires* a ainsi pu être rapprochée des célébrations poétiques royales, de Henri II à Louis XIII, mais aussi des écrits composés sur Alexandre le Grand, glorieux conquérant dont le capitaine fait son rival²⁸. Or ce sont moins les comparaisons de ces grands souverains

²² H.-J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639, p. 137.

²³ Vaugelas, *Remarques*, « Préface », VII, 3, p. 84. Vaugelas désigne le style comique « en sa propre et ancienne signification », c'est-à-dire le style traditionnel de la farce (*ibid.*, II, 2, p. 67, n. 7).

²⁴ Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, I, 4, v. 135, p. 209. « Favory d'Apollon, dont la verve extatique / Anime les ressorts d'une ame frenetique, / Et par des visions produit mille plaisirs / Qui charment la vigueur des plus nobles desirs ; / Apprends à reverer par un fatal augure / De ma pudicité l'adorable figure » (*ibid.*, v. 137-142).

²⁵ Voir J.-M. Civardi, « L'accusation de galimatias au théâtre : une « obscure clarté » sémantique », dans E. Bury et C. Meiner (dir.), *La Clarté à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 207-231.

²⁶ Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, « Argument », p. 198.

²⁷ Voir H. C. Lancaster, « Le Château de Richelieu and Desmarets's *Visionnaires* », *MLN*, vol. LX, 3, 1945, p. 167-172.

²⁸ Voir Cl. Chaineaux, « Introduction » des *Visionnaires*, p. 183.

à Hector ou Hercule qui sont critiquables que le fait que le capitaine se les applique à lui-même. Là encore, se définissent comme extravagants la *persona* de l'énonciateur, le déplacement énonciatif qu'il opère en s'autocélébrant comme l'empereur du monde, ainsi que la situation d'énonciation dans laquelle s'ancre son discours, dont le contenu sera par la suite contredit par son comportement. Si l'on peut parler de discordance héroï-comique entre *verbo* et *actio*, les poètes dramatiques ne se rendent pas pour autant coupables d'employer de « mauvais mots », ceux du style burlesque, ou encore de basculer dans la farce.

Dans l'« Argument » des *Visionnaires*, Desmarets se sent toutefois tenu de justifier le style qu'il a utilisé pour faire parler son « poète extravagant » Amidor, qui s'exprime comme les auteurs de la seconde moitié du XVI^e siècle dont il est le « sectateur », c'est-à-dire en employant les mêmes « termes empoulez & obscurs²⁹ » et les mêmes références fabuleuses et mythologiques qu'eux. À ceux qui ont jugé que les vers du « visionnaire » ne pouvaient être entendus de tout un chacun, Desmarets répond que sa pièce s'adresse aux « premiers esprits de l'Europe » :

Quelques-uns ont voulu reprendre ceste Comedie, de ce qu'elle n'estoit pas propre pour toutes sortes de gens, & que ceux qui n'ont aucun sçavoir, n'en pouvoient entendre beaucoup de mots. Mais depuis quand les ignorans sont-ils devenus si considerables en France, que l'on doive tant s'interesser pour eux, & que l'on soit obligé d'avoir soin de leur plaire³⁰ ?

Hors de question pour lui de s'adresser au peuple à l'esprit « grossier » : il laisse ce soin aux poètes qui composent des « pièces extravagantes, pleines d'accidens bizarres, de machines extraordinaires, & d'embrouillemens de Scenes, & qui affectent des vers enflés & obscurs, & des pointes ridicules³¹ », pour flatter le vulgaire, c'est-à-dire les partisans du théâtre irrégulier, dont les thèses seront profondément discréditées à la fin de l'année 1637. La rhétorique extravagante pratiquée par les « visionnaires » de Desmarets se distingue donc de la langue brute et fruste du peuple ignorant : loin d'appartenir intégralement au mauvais usage, elle contribue à façonner la langue élitiste et savante que les poètes protégés par le cardinal-ministre, tels Scudéry ou d'Aubignac, entreprennent alors de faire triompher sur la scène théâtrale. Le galimatias, défini comme non-sens discursif, tout comme les styles comique, satirique et burlesque composés de mots obscènes et bas, ne peuvent être entendus des oreilles honnêtes auxquelles ces dramaturges veulent limiter les membres du public théâtral.

Cette conception élitiste de la rhétorique théâtrale s'oppose au renouvellement de la langue entrepris à la même époque par d'autres auteurs « modernes », mais dans un autre genre : celui de l'histoire comique. Dans *Le Berger extravagant*, Sorel se moque lui aussi des locuteurs pratiquant une langue obscure et ampoulée : Lysis manie à loisir les comparaisons et métaphores les plus conventionnelles et les « extravagantes descriptions des Poètes³² », qu'il ne remotive que par l'hyperbole et la surenchère. Lorsqu'il commande à Anselme de graver l'estampe de la servante Catherine, qu'il a rebaptisée Charite, le seigneur s'amuse à représenter littéralement les figures convoquées par le berger et dessine le portrait d'un monstre³³. Sorel reprend donc à son compte la critique de l'image et la nécessaire démétaphorisation de la prose qui forment les thèses des réformateurs de la langue

²⁹ *Les Visionnaires*, « Argument », p. 197.

³⁰ *Les Visionnaires*, p. 199-200.

³¹ *Les Visionnaires*, p. 200.

³² Ch. Sorel, *L'Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques*, éd. A.-É. Spica, Paris, Champion, 2014, vol. I, livre II, p. 112.

³³ Voir la gravure de Crispin de Passe reproduite à la fin du premier livre (*L'Anti-Roman*, vol. I, p. 107).

française dans les premières décennies du XVII^e siècle, à l'encontre du « style Nervèze³⁴ ». Bien que l'œuvre se présente comme une parodie de *L'Astrée*, Sorel loue la douceur et la clarté qu'Honoré d'Urfé a su insuffler à la langue, de même qu'il fait l'éloge de la réforme malherbienne. Mais le français qu'il oppose dans son « anti-roman » à la langue parlée par le berger n'est pas le bon usage restreint et élitiste prôné par Desmarets et les académiciens : à l'image du genre de l'histoire comique, il s'agit d'une langue « naïve » et simple, fidèle reflet de la variété des usages et des différences diastratiques. L'esthétique de l'histoire comique fait donc place aux parlures extravagantes dans toute leur diversité :

De fait, le premier intérêt stylistique que l'on peut reconnaître au roman est bien cette juxtaposition des parlures et des registres : celle des tranches sociales et des types [...], mais aussi celle des genres et des effets à la mode (ou passés de mode) : phébus, galimatias, archaïsmes, burlesque, pointes, parodies, parler Nervèze et parler galant, harangue oratoire et énigme prophétique, arrêt juridique et épopée chevaleresque, pastorale romanesque et pastorale dramatique, vers amoureux et constatations triviales, sinon crues³⁵...

Un personnage comique déjà évoqué permet également d'opposer la rhétorique bienséante qui s'impose dans les comédies des années 1630 à la langue naturelle et bigarrée du roman comique : le Gascon. Dans certaines histoires comiques, comme dans *Le Gascon extravagant* de Claireville, le dialecte de ce locuteur est retranscrit dans toute son étrangeté. Au contraire, au théâtre, où l'ethnotype se rencontre surtout à partir des années 1660, le Gascon parle soit un français qui apparaît extravagant selon d'autres critères, comme nous l'avons vu avec les Matamores de Corneille et de Mareschal, soit une langue dans laquelle les poètes se sont contentés d'inverser les [v] et les [b]³⁶. Dans *L'Après-soupe des auberges*, comédie de Raymond Poisson, un Normand, un Flamand et une vicomtesse qui « parle gras » croisent ainsi un Gascon qui s'exprime en ces termes :

Mais de fait, dansez-bous ? ye bous donne le Val.
Nous sommes aux gras jours, franchement que l'on die !
Ye bous donne ce soir Val, Valet, Comedie³⁷.

Faute de disposer de compétences linguistiques réelles, voire le plus souvent d'être capables d'assigner des limites géographiques précises à la Gascogne, les auteurs transforment le gascon en jargon dépourvu de locuteurs, vague idiome extensible à tout ce qui n'est pas le français central pratiqué à Paris et à la Cour. « Or sçachez que par usage nous appellons Gascon tout ce qui n'est pas purement François & qui a du barbarisme³⁸ », précise Sorel dans les « Remarques » du *Berger extravagant*.

Bien qu'orientée vers le même souci « moderne » de clarté et d'évidence, la langue qui s'impose au théâtre apparaît donc plus élitiste et restreinte par les bienséances, tant dramatiques que rhétoriques, que la variété d'usages que l'on trouve à la même période dans l'histoire comique. Néanmoins, il convient d'ajouter à cette opposition générique une distinction entre vers et prose : en effet, certaines comédies des années 1630-1640 font entendre de véritables galimatias, définis comme des non-sens laissant libre cours à la

³⁴ Voir G. Siouffi, « Honoré d'Urfé artisan précoce de la “démétaphorisation du français” ? Proposition d'étude lexicale à partir de *L'Astrée* », *XVII^e siècle*, 235, 2007, p. 275-293.

³⁵ A.-É. Spica, « Introduction » de *L'Anti-Roman*, p. CXXVIII-CXXIX.

³⁶ Voir Ch. Mazouer, « Le Gascon dans le théâtre comique sous Louis XIV », dans *L'Image littéraire du Gascon, Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, 21, 1984, p. 85-108. On peut mettre à part certaines comédies de Molière, qui a longtemps séjourné dans le Languedoc, comme *Monsieur de Pourceaugnac* et *La Comtesse d'Escarbagnas*.

³⁷ R. Poisson, *L'Après-soupe des auberges*, dans *Le Baron de la Crasse et L'Après-soupe des auberges*, éd. Ch. Mazouer, Paris, STFM, 1987, sc. 5, v. 360-362, p. 188-189.

³⁸ Ch. Sorel, *L'Anti-Roman*, « Remarques sur le treiziesme livre », vol. II, p. 1086.

fantaisie verbale ; mais il s'agit alors de pièces en prose, jeux littéraires qui s'affranchissent du modèle de la belle éloquence versifiée, comme *La Comédie des proverbes* attribuée à Montluc (1633), *Le Galimatias* du sieur Deroziers Beaulieu (1639), ou encore *La Comédie des chansons* attribuée à Timothée de Chillac ou à Charles Beys (1640).

EXTRAVAGANCE ET SINGULARITES STYLISTIQUES

Est-ce à dire qu'il est tout à fait exclu, dans les pièces versifiées des années 1630, de pratiquer une éloquence personnelle qui ne se contenterait pas d'enregistrer le bon usage tel qu'il est pratiqué par le groupe social qui représente la norme ? Sur ce point, il est intéressant de comparer les deux querelles ayant concerné les *Lettres* de Balzac et *Le Cid* de Corneille, qui ont tous deux été accusés de « galimatias³⁹ ». La querelle ayant porté sur l'œuvre de l'épistolier entre 1624 et 1630, également appelée « querelle de l'éloquence », a remis en cause la définition d'un « parler Balzac », style riche en périphrases et en images, maniant avec une certaine liberté la fine raillerie, le mélange des registres sérieux et comiques, la trivialité, voire, dans une moindre mesure, l'obscénité⁴⁰. Le P. Goulu et ses partisans ont été choqués par la familiarité avec laquelle Balzac s'adresse au cardinal-ministre, lorsqu'il lui demande par exemple de lui envoyer sa « colique », étant lui-même tellement accablé de maux qu'il peut bien en assumer un de plus⁴¹. Outre de tels écarts à l'égard du bon usage, l'épistolier s'est vu attribuer le surnom de Narcisse et rapprocher de la figure du capitain-matamore : comme Artabaze, il s'est rendu coupable d'un déplacement énonciatif en s'autocélébrant et en s'attribuant des éloges qui n'auraient dû revenir qu'à Richelieu.

Corneille subit le même type d'attaques à propos de l'« Excuse à Ariste », poème du début de l'année 1637 considéré comme l'un des principaux éléments déclencheurs de la querelle. Du point de vue de ses adversaires, il s'est tyranniquement octroyé le titre d'empereur du monde théâtral, tout comme le capitain-matamore prétend régner sur les esprits et les cœurs. Cette usurpation de pouvoir constitue un geste d'une grande violence dans la mesure où le poète est accusé d'avoir semé la guerre civile au sein du champ littéraire⁴². Les attaques portées contre lui concernent sa définition du spectacle théâtral, mais aussi le style de sa pièce. Jean-Marc Civardi constate l'importance accordée aux questions linguistiques dans certains des pamphlets échangés au cours de l'année 1637, ce qui inscrit la querelle dans le sillage de la réforme malherbienne⁴³. Dans ses *Observations sur le Cid*, Scudéry passe ainsi en revue les vers de la pièce comme Malherbe l'avait fait avec l'œuvre de Desportes. Il note tous les archaïsmes et barbarismes, toutes les fautes de langue et les impropriétés qui lui paraissent relever du mauvais usage : il condamne notamment la scène 3 de l'acte III au cours de laquelle Chimène, écartelée entre la soif de venger son père et son amour pour Rodrigue, est occupée à « faire des pointes execrables, des antithèses parricides » et prononce enfin tout un « galimathias qui ne conclut rien⁴⁴ ». Le personnage, que Scudéry n'hésite pas à traiter de « fille desnaturée », de « monstre », d'« extravagant(e) », de « criminelle » et de « prostituée⁴⁵ », apparaît ainsi comme l'allégorie d'une éloquence violente et impudique, contraire aux bienséances, qui tente d'aguicher comme une

³⁹ *La Querelle du Cid*, éd. J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2004, p. 66.

⁴⁰ Voir H. Merlin-Kajman, *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, chap. IV, et M. Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des « Lettres ». Écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007.

⁴¹ J.-L. Guez de Balzac, *Lettres*, Paris, Toussaint du Bray, 1624, « À Monseigneur le Cardinal de Richelieu », lettre VI, p. 43-50.

⁴² Voici comment Scudéry conclut ses *Observations sur Le Cid* : « Et certainement, comme je n'aime point cette guerre de plume, j'aurais caché ses fautes, comme je cache son nom & le mien, si pour la réputation de tous ceux qui font des vers, je n'avois cru que j'estois obligé, de faire voir à l'Auteur du CID, qu'il se doit contenter de l'honneur, d'estre Citoyen d'une si belle République, sans s'imaginer mal à propos, qu'il en peut devenir le Tiran » (*La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 430).

⁴³ « Notice » des *Observations sur Le Cid*, dans *La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 348-349.

⁴⁴ G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, dans *La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 398.

⁴⁵ « Notice » des *Observations sur Le Cid*, dans *La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 359.

courtisane trop fardée⁴⁶. Scudéry accorde également une grande place à l'étude de la versification du *Cid*. Tout en confessant perfidement qu'il s'agit de la plus grande réussite de Corneille, il relève un certain nombre de larcins dérobés à la pièce de Guillén de Castro, des vers se répétant pour le plus grand ennui du spectateur, mais aussi des répliques qui constituent selon lui des non-sens :

Se faire un beau rempart, de mille funerailles, [v. 280]

J'aurois basti ce rempart de corps morts, & d'armes brisees, & non pas de funerailles : cette phrase est extravagante, & ne veut rien dire⁴⁷.

Dans ce vers de la scène 6 du premier acte, dans lequel Dom Diègue loue les qualités guerrières du futur adversaire de Rodrigue avant de lui révéler qu'il s'agit du père de Chimène, Scudéry condamne le recours à la métonymie, « fausse beauté » qui obscurcit le sens du propos par l'équivoque. Si l'auteur de *La Défense du Cid* prend au contraire le parti de Corneille en accusant Scudéry de ne pas savoir ce qu'est une métonymie⁴⁸, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, principalement rédigés par Chapelain à la fin de l'année 1637, trancheront en faveur de l'« Observateur » Scudéry, qui « a bien repris cet endroit, car le mot de *funerailles*, ne signifie point des corps morts⁴⁹ ». Dans les rééditions ultérieures de sa pièce, Corneille ne corrigera pas tous les vers fustigés par ses détracteurs, loin de là, mais il reprendra en 1660 les vers 279-280 pour en ôter la métonymie incriminée : « Je l'ai vu tout sanglant au milieu des batailles / Se faire un beau rempart de mille funéraires » seront ainsi remplacés par « Je l'ai vu tout couvert de sang et de poussière / Porter partout l'effroi dans une armée entière⁵⁰ ». Peut-être peut-on lire un léger acte de résistance dans le remplacement de la figure par une autre, puisque le nouveau vers 280 contient une métaphore, qui relève qui plus est du cliché épideictique très fréquent dans la bouche du capitain-matamore. Mais l'énonciation de cet éloge n'est pas extravagante dans ce contexte puisque Dom Diègue s'en sert pour célébrer les exploits d'un tiers, qui est de surcroît son ennemi mortel.

Chez Balzac comme chez Corneille, l'accusation de galimatias porte certes sur la mauvaise éloquence pratiquée, mais elle est liée à une condamnation morale, voire psychologique, les deux auteurs étant comparés à des mélancoliques dont l'esprit est obscurci par les fumées de la vaine présomption⁵¹ ; cette critique n'est pas sans conséquences politiques, les deux auteurs étant blâmés pour leur insoumission à Richelieu. Toute revendication d'une posture singulière, pensée en termes génériques et stylistiques, ne saurait passer que pour un caprice extravagant, l'auteur étant prié de rentrer dans le rang. Pourtant, une distinction doit être établie entre le sort de l'épistolier et celui du dramaturge : si, après la « Querelle du *Cid* », Corneille conservera pendant plusieurs années une position d'autonomie critique vis-à-vis de Richelieu et de l'Académie, institution qui

⁴⁶ Scudéry emprunte cette comparaison topique entre la mauvaise éloquence et la « courtisane trop fardée » à Quintilien et Denys d'Halicarnasse (*La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 350).

⁴⁷ G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid, La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 412.

⁴⁸ « Cette phrase est extravagante, dit-il, & ne veut rien dire. Pour estre extravagante il faut que ce mot de funerailles n'ait point de rapport avec un corps mort. Ou bien il ne sçait ce que veut dire extravagante. Qu'il sçache donc que par la figure metonymie, ou le contenant se prend pour le contenu, la cause pour l'effet, la puissance pour l'object : & à l'opposite funerailles se prend pour un corps mort ; à peu pres comme nous disons un tonneau de vin, bien qu'il soit de bois ; un bel aspect, parlant d'une campagne, bien qu'il soit l'acte de nos yeux » (*La Défense du Cid*, dans *La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 484-485).

⁴⁹ *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, « Remarques sur les vers », dans *La Querelle du Cid*, éd. cit. p. 1016.

⁵⁰ P. Corneille, *Le Cid*, éd. B. Donné, Paris, GF-Flammarion, 2002, p. 99-100, n. 1.

⁵¹ Voir également, parmi les autres pamphlets échangés au cours de la querelle, la *Lettre du sieur Claveret à M. de Corneille* : « [...] vostre discours n'est non plus raisonné que les songes d'un homme qui a beu ; jamais galimatias fait à plaisir ne fut moins intelligible, la diction en est basse, sans estre naïfve ; extravagante, sans estre majestueuse ; & ceux qui vous ont engagé en ce genre d'escire, ont veritablement trouvé l'endroit par où il vous falloir de reputation [...] » (*La Querelle du Cid*, éd. cit., p. 829).

incarne son pouvoir linguistique⁵², sa plume restera moins libre que celle de l'auteur de lettres familières, déjà marginalisé par sa posture d'exilé. On ne peut pas dire que les dramaturges des années 1640 ont « parlé Corneille », comme on a pu « parler Balzac ». Si Chapelain reconnaissait en l'épistolier le souverain de l'éloquence⁵³, l'auteur des *Sentiments* n'a pas accordé cette même distinction au poète du *Cid*. L'éloquence extravagante a trait chez les deux auteurs au caprice et au génie ; mais elle n'est pas la bienvenue au théâtre, dont la langue est conçue comme une parfaite application du bon usage. Corneille, qui avait lui-même réformé le genre de la comédie en fonction des codes de l'honnêteté avec *Mélite* au début des années 1630⁵⁴, l'avait bien sûr parfaitement compris. Comme Amidor dans *Les Visionnaires*, il s'est rendu coupable de pratiquer un « stile Poétique [...] extravagant » et d'avoir voulu faire « des règles à sa mode⁵⁵ ». Or le poète dramatique des années 1630 est aussi contraint que le courtisan décrit par Vaugelas : loin de se livrer à des innovations personnelles, qui sont toujours susceptibles d'être interprétées comme des bizarreries ridicules, il doit se conformer à l'usage le plus élitiste, dont il doit prendre garde de bien suivre les évolutions en surveillant continuellement sa façon de parler, la perfection stylistique étant à ce prix⁵⁶.

Dans l'« Avis » de *Clovis*, poème héroïque de 1657, Desmarets de Saint-Sorlin s'en prend aux poètes qui « se sont avisés de leur autorité privée de faire de trois syllabes les mots d'ouvrier, bouclier, sanglier, meurtrier, lévrier, et quelques autres semblables, pour les rendre de plus facile prononciation » : il rappelle que « ces poètes n'ont aucun droit ni aucune autorité suffisante pour établir une loi nouvelle⁵⁷ » ; ils se rendent donc coupables d'extravagance en inventant leurs propres règles, indépendamment de ce que l'usage enregistre ou non. Au mitan du siècle, Desmarets montre ainsi comment la *sanior pars* des auteurs français s'est progressivement constituée depuis la fin de la Renaissance comme le meilleur rempart contre toute extravagance rhétorique, qu'elle se rencontre dans les propos des personnages ridicules mis en scène dans la comédie ou bien sous la plume de certains poètes revendiquant une posture à part. Les dramaturges des années 1630 ont travaillé comme l'Académie naissante à rendre la langue française pure et éloquente selon des règles établies, non plus par les milieux robins, mais par l'entourage du Roi. Aussi la « rhétorique extravagante » des docteurs, pédants, poètes furieux, Gascons, provinciaux et coquettes d'esprit apparaît-elle comme le reflet symétriquement inversé de l'idiome élitiste qui s'impose alors comme la norme : édifiée en référence au savoir linguistique de la Cour, elle se définit comme un ensemble de sociolectes fictifs destinés à servir de contre-modèles au public raffiné qui souhaite s'appropriier le bon usage et qui seul est à même de l'interpréter.

⁵² « La Querelle du *Cid* permettra de faire le partage entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse en matière de rhétorique et de poétique. Sous le ralliement à un classicisme français, inspiré par Aristote, Cicéron et Scaliger, subsiste – chez les représentants les plus qualifiés de l'humanisme français – la fidélité à ce qui avait fait la gloire de Ronsard auprès de leurs ancêtres : l'enthousiasme, l'innocente et invincible liberté que donn[e] le commerce des Muses, de l'Antiquité, de la Nature » (M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence, Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, rééd. Paris, Albin Michel, 1994, p. 694-695).

⁵³ J.-M. Civiardi cite par exemple cette lettre de Chapelain adressée à Balzac, datée du 27 novembre 1633 : « Je fais tous les jours, pour me mortifier et pour me consoler tout ensemble, un voyage à votre république de Balzac et vous envie beaucoup l'indépendance dont vous jouissez. Cet air libre que vous y respirés et la sujettion que vous ne donnés qu'à vostre vertu et à vos vertueux, qui sont vos Livres, me semble valoir plus [...]. / Dans ma servitude, je vous considère comme un Souverain et ne vous puis assés louer de vous estre affranchi glorieusement des entraves de la fortune » (« Notice » des *Observations sur Le Cid*, dans *La Querelle du Cid*, p. 356).

⁵⁴ Voir P. Corneille, *Mélite*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. I, « Examen », p. 5-6.

⁵⁵ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, « Argument », p. 197.

⁵⁶ Voir D. Trudeau, *Les Inventeurs du bon usage*, chap. VII (« La doctrine du bon usage en 1647 »), p. 167-195.

⁵⁷ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis, ou la France chrétienne*, éd. Fr. Wild, Paris, STFM, 2014, « Avis », p. 85-86. Nous remercions C. Barbaferi de nous avoir signalé cette référence.

BIBLIOGRAPHIE

- BOMBART, M., *Guez de Balzac et la querelle des « Lettres ». Écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- CIVARDI, J.-M., « L'accusation de galimatias au théâtre : une “obscurité” sémantique », *La Clarté à l'âge classique*, dir. E. Bury et C. Meiner, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 207-231.
- FUMAROLI, M., *L'Âge de l'éloquence, Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, rééd. Paris, Albin Michel, 1994.
- MAZOUER, Ch., « Le Gascon dans le théâtre comique sous Louis XIV », *L'Image littéraire du Gascon, Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, 21, 1984, p. 85-108.
- MERLIN-KAJMAN, H., « Desmarets et quelques figures du “moi” », *XVII^e siècle*, 193, oct.-déc. 1996, « Desmarets de Saint-Sorlin », p. 799-812.
- *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003.
- SIOUFFI, G., « Honoré d'Urfé artisan précoce de la “démétaphorisation du français” ? Proposition d'étude lexicale à partir de *L'Astrée* », *XVII^e siècle*, 235, 2007, p. 275-293.
- *Le Génie de la langue française : étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*, Paris, Champion, 2010.
- TRIAU, Ch., *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVII^e siècle*, thèse soutenue sous la dir. de Ch. Biet, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2003.
- TRUDEAU, D., *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.