

J.-P. de BEAUMARCHAIS Daniel COUTY Alain REY

DICTIONNAIRE
DES
LITTÉRATURES
DE LANGUE FRANÇAISE

P-Z

J.-P. de BEAUMARCHAIS Daniel COUTY Alain REY

DICTIONNAIRE
DES
LITTÉRATURES
DE LANGUE
FRANÇAISE

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

P-Z

Bordas

P

PAGNOL Marcel (1895-1974) Marcel Pagnol est né à Aubagne (Bouches-du-Rhône). Il compléta ses études, commencées à Marseille, en suivant les cours de la faculté des lettres d'Aix-en-Provence : c'est l'époque où il a écrit des poèmes pour la revue *Massilia*, puis pour *Fantasio*, qu'il a fondé et qui deviendra les *Cahiers du Sud*. Licencié d'anglais, il est d'abord nommé professeur au lycée de Tarascon, puis à Marseille, enfin à Paris au lycée Condorcet. En 1925, il fait représenter *les Marchands de gloire*, âpre satire de ceux qui exploitent la mémoire des soldats morts au champ d'honneur, puis *Jazz* (1926), histoire poétique d'un universitaire qui a raté sa vocation pour le bonheur. Mais il n'obtient le succès qu'avec *Topaze* (au théâtre des Variétés, 1928) et surtout *Marius* (théâtre de Paris, 1929, avec Raimu dans le rôle de César). Pagnol est aussi l'un des premiers à avoir su porter ses pièces à l'écran : *Marius*, adapté en 1931, *Fanny* et *César* en 1932 et 1933. Il fonde les *Cahiers du film* en 1935 et réalise d'autres œuvres cinématographiques notamment à partir des récits de Giono (*Regain*, 1937). Les tentatives romanesques de Pagnol sont moins prisées du grand public, malgré leur charme : (*Jean de Florette*, *Manon des sources*, 1964); et son retour au théâtre, après son élection à l'Académie française (1946) est accueilli avec des fortunes diverses (*Judas*, 1955; *Fabien*, 1956). Ce sont en fait des recueils de souvenirs, empreints de l'amour qu'il a toujours eu pour sa terre natale et son milieu familial, qui lui vaudront un regain de succès à partir de 1957, année où sont publiés *la Gloire de mon père* et *le Château de ma mère*. Paraîtront ensuite *le Temps des secrets* (1960) et, après sa mort, survenue à Paris, *le Temps des amours* (1977).

Le sens du (mélo-) drame

C'est d'abord sur l'efficacité d'une intrigue simple mais entraînante que reposent les tragédies du début comme les comédies bouffes, les drames ou les scénarios de Marcel Pagnol. Son art consiste essentiellement à transformer en situation théâtrale une anecdote : c'est ainsi que le dénouement pathétique du film *la Femme du boulanger* (1938) est issu d'un épisode très dépouillé de *Jean le Bleu*, de Giono (1932), mais peut-être aussi d'une liaison éphémère qu'eut le père de l'écrivain avec une voisine lors de la grossesse de sa mère (il y est fait allusion en quelques lignes dans *la Gloire de mon père* : « On m'a dit que Joseph [le père de l'auteur] profita de sa liberté pour conter fleurette à la boulangère, dont il mit en ordre la comptabilité : voilà une idée déplaisante, et que je n'ai jamais acceptée ». De même, l'émotion un peu facile, mais contagieuse, qui se dégage de la célèbre trilogie *Marius*, *Fanny* et *César*, repose en partie sur l'habileté à ménager le suspense à partir d'une situation de vaudeville, voire de roman-photo : un veuf (César), une pulpeuse poissonnière marseillaise (Honorine), la petite marchande de coquillages (Fanny), le turbulent jeune premier (Marius), enfants respectifs du (futur) couple précédent, etc. Des amours de Fanny et Marius naîtra un enfant naturel, auquel le vieux mais riche et bon Panisse voudra bien servir de père. A la scène de reconnaissance près, Pagnol n'hésite pas à user de toutes les ficelles qui font le succès du mélodrame : aux bouleversements spectaculaires provoqués par le tumulte des passions, un dénouement invraisemblable mais conventionnel fait succéder l'apaisement affectif et le retour à l'ordre (social) : le père retrouve son fils prodigue, le boulanger sa boulangère... et l'instituteur tombe dans les bras du curé.

En fait, par-delà les nécessités (ou les facilités) de la mise en scène, Pagnol semble avoir une conception essentiellement dramatique, parfois même manichéenne, des rapports interpersonnels. Le couple formé par l'insti-

tuteur et le curé qui se détestent cordialement est le symbole le plus évident des rivalités ancestrales et des querelles d'amour-propre régissant de façon quasi obsessionnelle les actes des personnages dans l'ensemble de l'œuvre de Pagnol. Celui-ci cherche à concilier les antagonismes et les divergences d'opinion. D'où le dialogue philosophique entre le marquis libertin et le curé, ou encore, dans *la Femme du boulanger*, la parabole de l'instituteur portant sur ses épaules ce même curé à la recherche de la femme adultère. La réconciliation du clergé et de l'école laïque, le curé voulant bien photographier le père du narrateur au retour de sa chasse héroï-comique, et la leçon de sagesse humaine que l'enfant en tire, c'est aussi la morale qui sert de dénouement à *la Gloire de mon père*.

Le mythe du bon Méridional

Pagnol est conscient de l'existence du mal, du tragique de l'existence et, au premier chef, de l'injustice sociale : la critique du rôle de l'argent s'inscrit dès *Topaze* dans la veine d'une satire impitoyable des faiblesses humaines. Les rapports sentimentaux eux-mêmes sont le plus souvent empreints de cruauté et de violence (cf. la jalousie exacerbée de la grand-mère dans *le Temps des secrets* : « Écoute! dit le grand-père, tu n'appelles pas ça de la folie furieuse? — Non, dit ma mère, c'est ça l'amour »). Mais Pagnol envisage avec bienveillance les vicissitudes du destin : les personnages qui en sont victimes sont trop simples pour sentir l'horreur métaphysique de leur condition. *Marius* est, à ce titre, exemplaire : veuf, Panisse est prêt à tout... même à se remarier! L'ironie dans ses répliques, jointe à la naïveté des personnages, permet à Pagnol de réagir à la souffrance non par la révolte mais par l'acceptation bon enfant du mal. Certes, « il y a des fois que le bon Dieu n'est pas gentil », mais, avec des êtres simples et, par définition, sains, tout finit par s'arranger — autour d'un bon repas, par exemple : « CÉSAR. — Moi, j'ai beaucoup de choses à te dire, tout en mangeant la daube que Félicie a faite ce matin. Réchauffée, c'est un délice. Surtout qu'elle y a mis une bonne poignée d'olives noires. Viens, mon fils ». Rideau (dernière réplique de *Fanny*).

Apparemment « pris sur le vif », faussement naturels mais tout à fait conformes à l'image de la bonne nature, stéréotypés jusqu'à la caricature, les Marseillais de Pagnol ne semblent guère préoccupés que par les cornes que le mariage dispose immanquablement sur leur tête. Tradition gauloise obligeant, les femmes se partagent les rôles de la fille perdue, de la vieille fille acariâtre ou de l'innocente séduite que l'amour rachètera. Mais l'exagération dans la simplification des caractères et dans la distribution des rôles est contrebalancée par une tendresse non moins artificielle et une bonté idéale qui pourraient faire sourire si les répliques grandiloquentes

qu'elles suscitent parfois n'étaient mises dans la bouche d'acteurs exceptionnels (Raimu, Fernandel, Delmont...) qui ont su les faire passer avec des accents poétiques sinon naturels (cf. la scène du pardon dans *la Femme du boulanger*).

La Femme du boulanger

Préface. Le point de départ est un conte de Giono, paru dans *la Nouvelle Revue française*. « La quête de la belle boulangère, par tous les hommes du village, c'était une *lliade* rustique, un poème à la fois homérique et virgilien »

Synopsis. — Dans un village de Provence, où chaque habitant a son ennemi personnel, arrivent le nouveau boulanger et sa femme, Aurélie. Le marquis présente aux nouveaux arrivants le berger qui viendra, deux fois par semaine, chercher le pain pour le château. Le soir même, quelques bergers viennent chanter une sérénade sous les fenêtres du boulanger et de sa jeune et très belle épouse. Celle-ci descend leur offrir une fougasse. Au réveil, le boulanger ne trouve plus sa femme. Il ne parvient pas à croire, malgré divers témoignages, qu'elle ait pu le quitter : sa confiance en elle est aveugle et absolue. Lorsqu'il doit finir par se rendre à l'évidence, il dépérit et refuse de continuer à faire du pain. Alarmé, tout le village se réunit et décide, à l'issue d'une assemblée, de retrouver la jeune femme et le berger qui l'a enlevée. Les antagonismes s'estompent, et tous s'attellent, le curé et l'instituteur en tête, à cette quête tragico-comique. Retrouvé sur une île, le couple d'amants est traqué. Le berger s'enfuit à la nage. La femme du boulanger est ramenée à la faveur de la nuit. Son mari lui pardonne. Aurélie réplique : « Une bonté comme la tienne, c'est pire que des coups de bâton ». Cependant le boulanger sermonne la chatte. Pomponnette, qui avait abandonné Pompon pour un chat de gouttière ! Très émue, Aurélie rallume le four. A nouveau, on peut voir la fumée noire s'élever du foyer.

La magie du langage

On sent chez Pagnol l'héritage culturel d'un passé universitaire : scènes moliéresques entre Fanny et Panisse, rappelant les duos de *l'École des femmes*, jeux de scène empruntés à la farce classique, goût pour les formules symétriques : « LE CURÉ. — Vous êtes, je crois, tout frais émoulu de l'École normale... L'INSTITUTEUR. — Vous êtes, je crois, tout récemment éclos du Grand Séminaire? » (*la Femme du boulanger*). Les souvenirs de Chateaubriand se retrouvent chez le mémorialiste qui évoque *le Château de ma mère*; l'éloquence poétique imprègne une description de la nature proche de la vision d'un Virgile (Pagnol a publié une traduction en vers des *Bucoliques* en 1958).

Mais Pagnol a surtout réussi à exprimer une certaine image de la Provence et, à travers elle, un passé folklorique, peut-être trop idyllique, fait de plaisirs simples et de souffrances atténuées par un fatalisme naïf. Dans un monde humble, dominé par les préoccupations essentielles de la vie, l'attachement à la famille, le goût du métier, un bon sens spontané sont les valeurs essentielles que les personnages incarnent. Le mérite de Pagnol est d'avoir su traduire cette philosophie réconfortante de la « médiocrité », à la fois avec humour et avec la saveur de ces nouveaux Persans que l'instruction n'a pas encore déformés et pour qui *ferry boat* se prononce fêriboite; et la tour Eiffel, la tourifèfle.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres complètes, Paris, Club de l'honnête homme, 1970, 12 vol. (rééd. 1977); nombreuses éditions d'œuvres séparées. A consulter. — Y. Audouard, *Audouard raconte Pagnol*, Paris, Stock, 1973; Cl. Beylie, *Marcel Pagnol*, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1974; R. Castans, *Il était une fois Marcel Pagnol*, Paris, Julliard, 1978.

B. VALETTE

PAILLERON Édouard Jules Henri (1834-1899). Dramaturge et poète, Édouard Pailleron est surtout connu pour ses comédies de mœurs, qui furent parmi les plus grands succès des années 1870-1880. A ses débuts, notre auteur ressemble un peu à un personnage de ses propres pièces. Il naît à Paris dans une famille aisée. Il fait ses études au collège puis à l'École préparatoire de Saint-Mandé, réussit le concours de l'École navale mais se lance dans le droit. Il obtient son diplôme de docteur et devient clerc de notaire, puis avocat, sans beaucoup de conviction. Après deux années passées comme volontaire dans un régiment de dragons, il se fait remplacer, visite l'Afrique du Nord avec un ami peintre, commence aussi à écrire. Son premier essai théâtral, un « drame espagnol », qu'il a composé pendant ses études, tombera dans un chahut aux Batignolles. Pailleron obtiendra un meilleur accueil avec *le Parasite* (1860), qui se déroule dans une Antiquité de fantaisie, puis avec *le Mur mitoyen* (1861), *le Dernier Quartier* (1863), *le Second Mouvement* (1865). La grande notoriété ne vient pourtant qu'avec *le Monde où l'on s'amuse* (1868), description d'un milieu qui se situe à mi-chemin entre le monde et le demi-monde, où Paul, le héros, se défait d'une vieille liaison pour épouser sa cousine. « Est-ce assez Gymnase », dit un personnage ! Les succès de Pailleron se succèdent ensuite : *les Faux Ménages* (1869), *l'Autre Motif* (1872), *Hélène* (1872), *Petite Pluie* (1875) et surtout *l'Âge ingrat* (1878) — celui des célibataires, bien sûr, aux approches de leur quarante-septième année ! Enfin, après deux courtes pièces, Pailleron donne *le Monde où l'on s'ennuie* (1881); il y montre un salon guindé et intellectuel, où l'amour réussit à vaincre les conventions et la bêtise. Cette pièce est un triomphe, que n'effaceront pas *la Souris* (1887) ni *Cabotins* (1894), et qui vaudra surtout à son auteur un fauteuil à l'Académie (1881). Enfin, parallèlement à cette carrière théâtrale, on n'omettra pas de signaler la place éminente que tint notre auteur à *la Revue des Deux Mondes*, puisque Pailleron épousa la fille de Buloz et fut l'un des propriétaires de la revue.

La longue série de ses succès n'est pas fortuite; on trouve en effet dans l'œuvre dramatique de Pailleron tout ce que le public attendait d'une pièce de théâtre : la restitution relativement fidèle d'une certaine bourgeoisie; un dialogue rapide et drôle, animé de quelques péripéties, semé aussi de quelques mots d'auteur faciles à retenir et à répéter. Ce théâtre n'est donc pas novateur, même s'il ironise parfois sur les conventions qu'il exploite. Pourquoi le nom de Pailleron se détache-t-il alors d'entre tous les dramaturges qu'on peut lui comparer ? Peut-être à cause de son esprit, de la vivacité de l'action dans ses pièces, de l'ironie aussi avec laquelle il observe les divers « mondes » qu'il explore : par exemple, ce salon de la comtesse étrangère qui fit le succès de *l'Âge ingrat* et qui, selon Zola, répondait au goût des spectateurs pour la « vérité des peintures », pour les « tableaux réels pris dans la vie ». Sans faire partie de l'école naturaliste, Pailleron atteint donc, dans ses comédies, une vérité dans la peinture des mœurs qui peut nous paraître aujourd'hui assez pâle mais qui n'en mérite pas moins d'être reconnue.

BIBLIOGRAPHIE

Théâtre complet, Paris, C. Lévy, 1909-1912.

E. Zola, Étude sur É. Pailleron, dans *Nos auteurs dramatiques* (œuvres complètes, t. XLIII) Bernouard, 1928; A. Lalia Pater-nostro, *E. Pailleron*, éd. des Portiques, 1931.

A. PREISS

PALAPRAT Jean, sieur de Bigot (1650-1721). Jean Palaprat, né d'une famille de robe, concilie très jeune le droit et la poésie. Après avoir obtenu un prix de poésie aux Jeux floraux de Toulouse, il est, en 1675, élu capitoul (magistrat municipal) de cette ville, dont il

dirigera par la suite le consistoire. Venu à Paris en 1671, il y a fréquenté Molière et les Comédiens-Italiens, et notamment Domenico Biancolelli (Arlequin); sa rencontre avec Brueys (auteur de *l'Avocat Pathelin*) amorce une féconde collaboration théâtrale. Devenu secrétaire du grand prieur de Vendôme, Palaprat doit suivre ce dernier à Rome et, en 1693, abandonne le théâtre. Brouillé avec son protecteur, il mourra dans l'indigence à soixante et onze ans.

Populaire, il était assez naïf et se laissait influencer par les acteurs, qui lui faisaient modifier ses pièces. On lui doit : *la Fille de bon sens* et *Arlequin Phaëton* (joués en 1692), *la Prude du temps* (1693), *le Ballet extravagant* (1694), satire de l'opéra; et, — en collaboration avec Brueys — deux farces en un acte (*le Concert ridicule*, 1689, et *le Secret révélé*, 1690, écrit pour l'acteur J.B. Raison), *le Sot toujours sot* (1693) et surtout *le Muet* (1693, comédie d'intrigue en cinq actes, adaptée de Térrence, qui connut 208 représentations) et *le Grondeur* (1693, trois actes, qui, avec 635 représentations fut l'un des plus grands succès de la fin du siècle).

« Peindre par le nom général du Grondeur [...] un homme qui n'est chagrin, bourru et querelleur que par tempérament ». Ces lignes définissent bien le projet de Palaprat, qui est de ressusciter la comédie de caractère, délaissée depuis Molière. Richard s'oppose au mariage de ses enfants, thème simple et efficace qui permet de peindre le personnage querellant frères, enfants et valets. Les formules bien marquées (tel le « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée », que reprendra Musset), la gesticulation et les déguisements du valet Lolive (maître d'intrigues), les noms farfelus (le précepteur Mamura) convergent vers un effet comique efficace. La « leçon » morale reste cependant très légère, et, tout comme dans *le Muet*, à côté de types moins fouillés que chez Molière, valets et servantes prennent dans ce théâtre d'un contemporain de Regnard et Dufresny une stature nouvelle.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres. — Théâtre : outre les éditions séparées des textes, nous disposons de deux recueils, l'un de 1711, Paris, 2 vol. in-12, précieux par sa longue *Préface* et les *Discours* dont Palaprat fait précéder chaque pièce; l'autre de 1735, 1 vol. in-12. Poésie : *Ouverture des Jeux floraux de Toulouse*, Toulouse, 1684 (in-4); pièces adressées aux Vendôme : *Recueil de pièces en vers adressées à S.A.R. M^{rs} le Duc de Vendosme et plusieurs essais de poésies diverses*, Paris, 1711.

A consulter. — Victor Fournel, « Brueys et Palaprat », dans *le Théâtre du XVIII^e siècle. La Comédie*, Paris, 1892; H.C. Lancaster; *History of French Dramatic Literature in the XVIII^e Century*, Baltimore, t. IV (1940), t. V (1942).

G. DECLERQC

PALISSOT DE MONTENOY Charles (1730-1814). Auteur de neuf pièces de théâtre, d'une épopée satirique et d'un dictionnaire de littérature, cet écrivain obtint la célébrité non grâce à son talent personnel limité, mais par l'éphémère rencontre d'une de ses œuvres, *les Philosophes*, avec la bienveillance d'un gouvernement et l'attente d'un public friand de querelles d'idées.

Fils d'un avocat nancéien, considéré au collège comme un enfant prodige, bientôt protégé par la famille des Stainville, notamment par le futur Choiseul, il est élu à la Société royale des sciences et belles-lettres de Nancy. Après avoir publié quelques essais, il écrit pour une fête officielle la comédie du *Cercle* (1755), où apparaît une caricature de Jean-Jacques Rousseau. Tollé chez les « philosophes » ! D'Alembert mène l'offensive, et Palissot ne peut conserver la faveur du roi Stanislas qu'à la suite d'une généreuse intervention de la victime elle-même.

Son orientation antiphilosophique se précise bientôt : il participe à la campagne contre l'*Encyclopédie* en publiant ses *Petites Lettres sur de grands philosophes* (1757), dont la deuxième ridiculise *le Fils naturel* de

Diderot. Sûr de la protection de Choiseul, ministre trop heureux de fourvoyer dans les méandres des querelles littéraires une opinion publique inquiète des revers de la guerre de Sept Ans, il voit représenter au Théâtre-Français sa comédie des *Philosophes* (2 mai 1760). Au fil d'une intrigue sans originalité, empruntée, pour l'essentiel, aux *Femmes savantes*, on pénètre dans un salon féminin, où quelques philosophes soutiennent les visées d'un coureur de dot : Palissot les y accuse

D'aimer le genre humain, mais pour n'aimer personne,

et, en ces temps de guerre patriotique, il fait dire à Dortidius (Diderot) :

Je m'embarrasse peu du pays où j'habite;
Le véritable sage est un cosmopolite.

Voltaire seul échappe au boniment d'un colporteur insipide tandis qu'un valet disciple de Rousseau, à quatre pattes, tire une laitue de sa poche.

Peu à peu, après le triomphe éphémère que lui a valu cette pièce, Palissot perd l'appui du pouvoir, devenu respectueux du parti philosophique. En outre, sa brouille avec Fréron, mécontent des bons rapports qu'il conserve avec Voltaire, l'isole du plus intelligent des antiphilosophes. Il se venge en écrivant *la Dunciade ou la Guerre des sots* (1764), épopée burlesque : le général des sots, Marmontel, tente de conduire à la conquête du Parnasse les troupes de la déesse Stupidité, montée sur l'âne Aliboron-Fréron, spirituellement pourvu d'ailes placées à l'envers!

Deux autres comédies antiphilosophiques sont écartées de la scène jusqu'en 1782. *Les Courtisanes* (1775) présentaient le personnage de Sophanès, philosophe sans scrupules qui prêche l'abandon de toute morale :

L'instinct de la Nature est ma règle et mon code.

Quant à la mystification de *l'Homme dangereux*, elle fut un échec (1770). Sous le couvert de l'anonymat, Palissot avait peint un personnage de fourbe antiphilosophique, dans lequel il aurait voulu faire découvrir son propre portrait afin de recueillir les applaudissements des philosophes. Quelle confusion dans leurs rangs, quand on aurait, après coup, annoncé le nom de l'auteur ! Hélas ! la ruse fut découverte, et le trompeur confondu.

Il ne restait plus à Palissot qu'à régler ses comptes avec ses ennemis, ce qu'il fit dans les *Mémoires sur la littérature*, sorte de dictionnaire dont les éditions, sans cesse augmentées, se succéderont à partir de 1771.

Après l'accalmie des années 1780, la protection du duc d'Orléans, aussi bien que l'amitié de jeunes auteurs — Le Brun, Marie-Joseph Chénier —, l'entraîne dans le sens de la Révolution. Il lit aux Jacobins ses anticatholiques *Questions importantes sur quelques opinions religieuses* (1791) et prépare une édition des œuvres de Voltaire, dont il avait toujours recherché l'utile amitié. Après un exil à Nantes, sous la Terreur, puis un échec à l'Institut, il goûte une vieillesse tranquille, protégé par Napoléon, jouissant de sa place de conservateur à la bibliothèque Mazarine et de sa pension de 3 000 francs. Il publie une dernière édition de ses œuvres (1809), puis, après avoir tant raillé la conversion de La Harpe et l'esthétique chrétienne de Chateaubriand, il offre à Dieu une fin édifiante.

Venu à la comédie satirique par ambition, après l'échec de sa première tragédie, et poussé par le clan antiphilosophique qui se groupait à Lunéville auprès du roi Stanislas, Palissot voulut établir une théorie de ce genre qu'avaient illustré Aristophane et Molière, et qui paraissait nécessaire dans la cité pour régler les mœurs... au service de l'ordre établi. Pour lui, Aristophane avait raison d'attaquer Socrate. De là ses diatribes contre la plupart des philosophes. Voltaire en est excepté, probablement en tant que pouvoir littéraire à ménager.

Cet état d'esprit n'entrave pas le curieux itinéraire politique de Palissot. Alors que la plupart des littérateurs contemporains évoluaient d'une position « philosophique » sous l'Ancien Régime jusqu'à une attitude contre-révolutionnaire avant ou après Thermidor, l'auteur réactionnaire des *Philosophes* prône la Révolution, puis siège au Conseil des Anciens. Malgré tout, il subsiste chez lui une certaine permanence de la pensée : d'une part, le respect d'une forme de classicisme lié au « goût » voltairien, d'autre part, sauf à l'extrême fin de sa vie, une philosophie modérée fondée sur le théisme et le sensualisme de Locke.

Intelligent, mais faible et sans génie, sans cesse attaqué par des ennemis qu'il provoquait, Palissot avait besoin des autres, fût-ce de leur haine, pour exister. Il joue avec délices le jeu de la persécution : l'autoportrait de *l'Homme dangereux* le prouve, ainsi que l'article qu'il se consacre à lui-même dans les *Mémoires sur la littérature*. Le Neveu de Rameau, publié en 1821, qui lui réservait une place si éminente dans la « ménagerie » du financier Bertin, l'eût peut-être réjoui ; il l'assure en tout cas d'une célébrité mieux établie que l'éphémère succès des *Philosophes*.

BIBLIOGRAPHIE

On lira les *Philosophes* dans l'édition de La Pléiade établie par J. Truchet (*Théâtre du XVIII^e siècle*, vol. II, Gallimard, 1974). Pour une plus grande connaissance de l'homme, on se reportera à la thèse si riche de D. Delafarge, *la Vie et l'Œuvre de Palissot*, Paris, 1912, ou à quelques articles plus récents (ainsi, de C. Duckworth : « *l'Écossaise and les Philosophes* », *Studies on Voltaire* n° LXXXVII, Banbury, 1972). Le lecteur qui fréquente les bibliothèques publiques pourra trouver un charme désuet à *la Dunciade*, imitation bâtarde de la voltairienne *Pucelle*, ou même aux *Courtisanes* et à *l'Homme dangereux*. Il s'amusera enfin à prendre l'auteur en flagrant délit de contradiction dans ses jugements littéraires en comparant les diverses éditions des *Mémoires sur la littérature* (l'article Sillery/Genlis est en ce sens particulièrement édifiant!).

R. LANDY

PALISSY Bernard (1510-1590). Né dans l'Agenais, Bernard Palissy s'établit en Saintonge comme peintre sur verre, non sans avoir parcouru la France méridionale pour compléter son savoir en géologie et autres disciplines de la « philosophie naturelle ». Comme « la vitrierie n'avait pas grande demande », Palissy devient arpenteur-géomètre juré, et c'est ainsi qu'il lève les plans des marais salants de Saintonge (où l'on instaure la gabelle à partir de 1544). De là lui vient la protection du connétable Anne de Montmorency, qui lui confie la décoration de son château d'Écouen. Dans l'intervalle, Palissy a retrouvé le secret des terres émaillées de fabrication allemande ou italienne, au prix, comme on sait, de la combustion de son mobilier et du plancher de sa maison. Adeptes de la Réforme et l'un des fondateurs de l'Église de Saintes, le potier est emprisonné dès le début des guerres civiles, en 1562. Il n'échappe au bûcher, auquel il est promis en tant qu'hérétique, que grâce à l'intervention de Catherine de Médicis, qui lui donne le titre d'« inventeur des rustiques figulines du Roy ».

Au moment de la paix d'Amboise en 1563, il publie son premier traité de vulgarisation scientifique, la *Recepte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs throrsors*. Il s'agit d'un dialogue exposant les principes d'une économie et d'une écologie rationnelles (respect des forêts, préservation des sels de fumier), en même temps que d'un manifeste protestant des plus insidieux et des plus persuasifs. En 1567, Palissy quitte définitivement la Saintonge pour Paris, où il est appelé à décorer le palais des Tuileries alors en construction. Après la Saint-Barthélemy, à laquelle il échappe *in extremis*, et un court exil à Sedan, il donne, à partir du carême de

l'année 1575, des conférences publiques payantes devant un public de savants, parmi lesquels se trouve le chirurgien Ambroise Paré. La matière en est publiée sous la forme de dialogues qui opposent Théorique (la Théorie) à Pratique, celle-ci ayant toujours le dernier mot. Ce sont les *Discours admirables* de 1580, qui rassemblent onze traités distincts sur des sujets aussi divers que la nature des eaux, l'art de la terre émaillée, l'usage de la marne pour bonifier les sols, etc. Tour à tour physicien, chimiste et géologue, Palissy y défend, contre les idées reçues des « scolastiques », les vertus de la méthode expérimentale. Lorsqu'en 1588 Paris tombe aux mains des Ligueurs, Palissy est emprisonné à la Bastille, où il meurt deux ans plus tard, octogénaire et misérable.

Figure exemplaire de l'autodidacte, c'est ainsi qu'a voulu se peindre Bernard Palissy. En fait, son œuvre révèle, par-delà l'apparence de naturel, voire de désinvolture, un métier littéraire très conscient. Conduits avec vivacité, ses dialogues passent de la gravité à la bonhomie et à l'enjouement, de l'exposé scientifique rigoureux, conduit de déduction en déduction, à telle page de franche satire, où il entend de mesurer, pied à coulisse et équerre en main, la tête d'un chanoine et les idées qu'elle contient. Dans ses *Discours*, Palissy est le premier à ériger l'artisanat au rang de l'épopée et, par un sens aigu de la dramatisation, à porter les hantises de l'expérimentateur au niveau de la geste conquérante.

Le dessein d'une œuvre comme la *Recepte véritable* apparaît des plus complexes : derrière le titre quelque peu racoleur se dissimulent des thèses scientifiques sur la façon de fumer les sols, sur l'utilisation des sels végétaux, sur l'art d'entretenir une forêt et de cultiver son jardin. Mais la *Recepte* est plus que cela : elle pose un projet qui est à la fois religieux et politique. Le jardin mythique que Palissy se propose d'édifier constitue, au sens propre, une utopie : refuge destiné à accueillir les huguenots persécutés et protégé de l'extérieur par un amphithéâtre de rochers et de « grotesques », il répète en miniature le jardin d'Éden, où régnait entre les êtres une concorde universelle. Dans ce jardin, qui imite la nature sans la contraindre, et où les pavillons sont formés d'arbres vivants, l'écriture même est faite de rinceaux de feuillages qui chantent la gloire du Très-Haut. Les animaux s'y promènent en liberté, et l'homme s'y consacre à l'agriculture et à l'étude. Ajoutant à cette utopie régressive la vision plus actuelle d'une « ville de forteresse » imprenable, Palissy en décrit le plan, qui se déploie à partir du centre-refuge, le long d'une spirale unique dont la dernière volute constitue l'enceinte extérieure. Un tel plan, inédit, apparaît calqué sur la structure spiralée de la coquille du murex, naturellement protégée de toute agression. Cette ville imprenable, mais du même coup impraticable, puisque les communications internes y empruntent le canal obligé de la rue enroulée sur elle-même en un immense détour, achève de faire de Palissy un visionnaire de la stature d'un Postel ou d'un Campanella, ses contemporains.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres complètes de Bernard Palissy, édition conforme aux textes originaux imprimés du vivant de l'auteur, avec des notes et une notice historique par Paul-Antoine Cap. Nouveau tirage augmenté d'un Avant-Propos de Jean Orcel, Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1961.

A consulter. — D. Leroux, *la Vie de Bernard Palissy*, Paris, 1927 ; Jean Céard, *la Nature et les Prodiges. L'Insolite en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977 ; Mustapha Kemal Bénouis, *le Dialogue philosophique dans la littérature française du XVI^e siècle*, La Haye-Paris, Mouton, 1976, chap. V : « le Dialogue de vulgarisation scientifique : Bernard Palissy », p. 73-81. La thèse de Louis Audiat, *Bernard Palissy : étude sur sa vie et ses travaux*, Paris, Didier, 1868, demeure à maints égards fondamentale.

F. LESTRINGANT

PAMPHLETS (dans la littérature médiévale). Que la littérature prenne position sur l'actualité n'est pas rare au Moyen Âge. Mais elle le fait par le détour d'une satire générale qui interprète l'événement comme accident, déviation d'une norme qu'elle lui oppose. Des *États du monde* au *Songe du vieil pèlerin*, toute une tradition dénigre le présent au nom des valeurs perdues. Si quelques textes isolés s'inspirent directement des vicissitudes de l'histoire (*Chanson de croisade*), il faut attendre le xiv^e siècle pour trouver une véritable littérature politique. L'œuvre de Rutebeuf est un tournant : dans ses attaques contre les ordres mendiants (*Discorde de l'Université et des jacobins*, 1254, *Dit du pharisien*, 1259...), les clichés de la satire ne sont pas abandonnés, mais ils se mêlent à des éléments précis de l'actualité, et même l'usage de l'allégorie prend une autre orientation (sur chaque personnification on peut mettre un nom); c'est l'événement qui donne sa vérité à l'idée.

A partir des années 1300, la polémique s'installe dans les textes les plus divers (*Chronique métrique* de Geoffroy de Paris), mais, surtout, elle donne naissance à des œuvres dont elle est le seul but. L'affaire qui déclenche cette évolution est l'opposition entre le roi Philippe le Bel et le pape Boniface VIII; en France, il y a surtout des partisans de la souveraineté indépendante du roi (cf. *Remontrance du peuple de France au roi contre le pape* de P. Dubois), mais le terrain du combat reste intellectuel, ce qui explique la prédominance du latin (*Quaestio in utramque partem, De potestate regali et papali* de Jean de Paris). Il en va de même dans la querelle du Grand Schisme, à la fin du siècle, bien que la langue populaire y joue un rôle plus important (*Actes de maîtrise* de Pierre d'Ailly, 1381, *Du schisme et de la papauté* de Gerson, 1391, *De la ruine de l'Église* de Clamanges, 1402, *Complainte de l'Église* de Jean Petit).

La guerre de Cent Ans développe une littérature antianglaise, attachée à définir les droits du roi de France : le *Débat des hérauts* avance l'idée d'une supériorité de civilisation; Eustache Deschamps prend parti (ballade 211); les *Droits de la couronne* de Robert Blondel (1449) montrent que le thème de l'expulsion de l'étranger ne tarit pas; on en trouve des échos jusque dans le *Songe du verger*. Jean Jouvenel des Ursins, le polémiste le plus fécond, consacre plusieurs textes au problème (*Discours tranchant les différends entre les rois*, 1435, *Traité compendieux de la querelle...*, 1449, *Traité de la succession à la couronne*).

Mais c'est avec la guerre civile que fleurissent les pamphlets, véritables cris de haine : la littérature devient une arme dans la lutte des factions. En 1408, Jean Petit, symbole de la compromission de l'Université avec les partis, lit sa *Justification de M^r le duc de Bourgogne*; en 1420, Blondel s'en prend violemment aux Bourguignons dans sa *Complainte des bons François*. Le texte le plus célèbre de l'époque est le *Pastoralet*. Du conflit entre Armagnacs et Bourguignons, on y passe à la rivalité des maisons de France et de Bourgogne, qui alimente des œuvres comme le *Songe véritable*, la *Geste des ducs Philippe et Charles*, le *Livre des trahisons* (« ce livre est comme un livre de croniques ouquel sont contenues plusieurs merveilles cas advenus... entre lesquels cas sont traittiés plus au long que les autres les merveillesuses traïsons dont la tres puissant, très noble et illustre maison de Bourgogne a tant eult d'affaires »). Même les historiens ont du mal à garder leur impartialité, et les écrivains connus entrent en lice, tel Chastellain avec l'*Exposition sur la vérité mal prise*, le *Mystère de la mort du duc Philippe*, les *Souhaits au duc Charles*. Les poètes échangent des ballades : pour répondre à Molinet, qui écrit son *Lyon rampant* contre Louis XI, Gilles des Ormes (« Changez propos, cerf-volant, nostre chef »), René Tardif (« Ou zodiaque ou Phebus fait son cours »),

le Petit Daré de Rouen (« Souffle Vulcan affin que ardent bruyne »), Robertet (« Souffle Faustus en fleute pastourine ») exacerbent le sentiment national, exhortent le roi à la vengeance, appellent aux armes, menacent d'anéantir la Bourgogne.

Charles VII et Louis XI sont des cibles dans leur propre royaume : le premier est visé par Jouvenel dans la *Nouvelle Epistre au roy* et dans les *Remontrances au roy pour la reformation du royaume*, et dans une farce (*Farce nouvelle de Marchandise...*). Louis XI est vilipendé dès ses débuts par une pièce, *les Gens nouveaux qui mangent le monde*.

A partir du xiv^e siècle, la littérature, qui, à tous les niveaux, traduit un nouveau rapport à la réalité (inflation descriptive, sujets toujours liés aux événements, même indirectement), devient un instrument politique, de prestige ou de propagande pour les princes, enfin un instrument de combat; les intentions d'action efficace perturbent les registres élaborés aux siècles précédents [voir aussi PHILIPPE DE MÉZIÈRES].

BIBLIOGRAPHIE

D. Boutet-A. Strubel, *Littérature, politique et société en France au Moyen Âge*. Paris, P.U.F., 1979.

● A. STRUBEL

PANSAERS Clément (1885-1922). Né à Neerwinden, mort à Bruxelles, il anima en 1917-1918 *Résurrection*, la seule revue moderniste à voir le jour en Wallonie occupée. Cette publication mérite l'attention par son caractère internationaliste et vivement antimilitariste. S'y retrouvent coude à coude des poètes expressionnistes de langue allemande (Franz Werfel, Ernst Stadler, Herwarth Walden, Frank Wedekind, Carl Einstein), des unanimistes français (Charles Vildrac, Pierre-Jean Jouve, Pierre Benoît), ainsi que quelques auteurs belges fortement marqués par l'humanitarisme de l'époque (Raoul Ravache, Jean de Saint-Prix, Gaston Dehoy, Michel de Ghelderode). Clément Pansaers y publie ses premiers grands poèmes, *Méditation de carême* et *Novenaire de l'attente*, œuvres ressortissant à une éthique littéraire qu'il ébauche dans une série d'articles critiques : *Autour de la littérature jeune allemande* et *Brève incursion dans le blockhaus de l'artiste*.

En 1917, il écrit l'*Apologie de la paresse*, qui sera publiée en 1921, suite de neuf poèmes dans lesquels prédomine un tour d'esprit taoïste.

Sur le plan politique, il dépasse bien vite les activistes wallons et proclame l'adhésion de *Résurrection* au mouvement révolutionnaire triomphant de Lénine et de Trotski. Les autorités allemandes interdisent la revue, et les autorités belges, après l'armistice, poursuivent cet empêcheur de guerroyer en rond.

En 1920, Pansaers publie le *Pan-Pan au cul du nu nègre*, fulgurant poème libertaire où la « négritude » de Rimbaud (Hommage à Toussaint Louverture), l'alogie taoïste et la violence pataphysique (Pansaers est un fervent admirateur de Jarry) trouvent leur expression finale en un crépitant manifeste dadaïste, hommage à la gratuité annihilante. A l'exactitude du sens, Pansaers sacrifie la syntaxe, la ponctuation, l'enchaînement logique.

En 1920 également, il rejoint les dadaïstes parisiens, avec qui il entretenait déjà des rapports épistolaires. Une tentative d'organiser une soirée dada à Bruxelles échoue. Pansaers collabore activement à plusieurs revues, dont *Littérature* et 391. Pour *Ça ira*, une revue anversoise d'avant-garde, il réalise un numéro dada, auquel collaborent la plupart des dadaïstes parisiens.

En 1921, il publie, outre l'*Apologie de la paresse*, *Bar Nicanor*, autre expérience de libération du moi profond par l'abrutissement grisant du mouvement absolu : l'inertie. Pansaers explore le subconscient; sa démarche préfi-

PANSAERS

gure alors celle de Michaux. Après sa mort, ont paru *Point d'orgue programmatique pour jeune orang-outang* et *Sur un aveugle mur blanc* (1972). Dans ses dernières œuvres, dont le roman *Lamprido* (inédit), la parenté avec James Joyce est plus qu'apparente. Tous deux — Joyce et Pansaers se connaissaient — travaillaient à l'élargissement de l'expérience artistique par une œuvre foncièrement sincère, au grand dam des règles traditionnelles du jeu.

R. SAUWEN

PAPIER. V. LIVRE.

PAPILLON Marc de, seigneur de Lasphrise (1555-1599). Taxée, non sans cause, d'obscénité par les prudes esprits classiques, la poésie de Papillon de Lasphrise a été longtemps victime d'une censure opiniâtre. Comprenant des centaines de sonnets et des dizaines d'élégies, de chansons, de stances, cette œuvre abondante renferme quelques-uns des plus purs joyaux de l'Éros baroque. Par son lyrisme et la sensualité polymorphe qu'elle exalte, elle apparaît comme l'une des créations les plus personnelles et les plus originales de la Renaissance.

Un éloquent soudard

Né près d'Amboise, Marc Papillon de Lasphrise est le cadet d'une famille de petite noblesse originaire de Gascogne. Tôt orphelin de père et élevé par sa mère, Marie du Plessis-Prévost, il abrège assez vite ses études pour embrasser la carrière des armes. En 1568, âgé de quatorze ans à peine, il combat dans les rangs catholiques à l'occasion de la troisième guerre civile. Presque aussitôt « blessé et reblessé », il fait ensuite la guerre aux Turcs sur les galères de la Méditerranée, dans les mois qui suivent la bataille de Lépante (1571). En 1575, de retour en France et séjournant au Mans, Papillon s'prend, entre deux combats, de la novice Renée Le Poulchre, qu'il chantera dans ses vers sous le nom de Théophile (= aimée de Dieu). Malgré les plaintes passionnées du soudard, l'honnête Théophile se refuse et finit par prononcer ses vœux. Pour oublier cette infortune, le capitaine Lasphrise se dépense en cent lieux : on le voit successivement en Bourgogne, en Normandie et en Saintonge, pourfendant de mêlée en mêlée protestants et reîtres allemands. A la faveur d'une trêve, en 1577, il tombe amoureux de sa cousine, Polyxène de Papillon, et goûte avec elle le repos du guerrier. En dépit du mariage de celle-ci avec un barbon, leur liaison se poursuit, ardente et libertine, plusieurs années durant. De 1580 à 1589, la vie militaire reprend le dessus, et Lasphrise guerroye sous le commandement du duc de Mayenne, le futur champion de la Sainte Ligue, en Dauphiné et en Gascogne. En 1589, année de l'assassinat de Henri III, il prend une sorte de retraite anticipée, accablé qu'il est par les séquelles de ses blessures. Il s'emploie dès lors à peaufiner ses *Premières Œuvres* (1597 et 1599), qui contiennent notamment les *Amours de Théophile* et *l'Amour passionnée de Noémie*, cette dernière n'étant autre que l'ineffable cousine. Cependant, il compose quelques pièces d'une inspiration plus éthérée, oraisons et testament, et veille à l'éducation de sa fille Marguerite, née dans des circonstances inconnues.

La nonne et la cousine

Dans sa forme, l'entreprise poétique du capitaine Lasphrise n'a rien d'original. La célébration de la femme en vain adorée à travers un recueil d'*Amours* qui la divinisent — et qui, à cette fin, rassemble une « hécatombe » de pièces de mètres variés —, obéit au schéma

imposé par le pétrarquisme. En cela, Lasphrise s'inspire de ses aînés du Bellay et Ronsard et rivalise brillamment avec ses contemporains Desportes et d'Aubigné. Mais la marque personnelle du poète soldat se fait sentir dès le choix de l'objet aimé. L'impossibilité de la quête amoureuse — thème traditionnel s'il en fut — y atteint à son expression la plus périlleuse, puisque au refus de la belle s'ajoute l'interdit ou le tabou. Interdiction religieuse, dans le cas de la nonne Théophile, que le soupirant rêve d'arracher à l'Époux mystique; tabou moral de l'inceste, dont la piquante cousine a vite fait d'effacer la hantise une fois qu'elle s'est rendue aux assauts du bouillant capitaine. Lasphrise commence donc par jeter son dévolu sur une novice promise à Dieu, et ses vers travestissent le style pieux en une parodie franchement blasphématoire de la poésie mariale. C'est ainsi qu'il présente à Théophile son « Oblation » et qu'il ne rêve

Que de nager un jour dans la mer de [s]a grace.

Cette tonalité insolente, qui confond volontiers l'amour sacré et l'amour profane et voit dans la nudité fantasmée de la nonne une sainte apothéose, amène le poète à se vouer au diable :

Vive Satan, pourvu que j'aye mes amours!

ou à exalter cette hérésie qu'il a, sa vie durant, combattue par les armes : « Vive le huguenot, et vive le papiste! ». A ces cris d'une déraison à peine feinte succède, avec Noémie, la plénitude d'un accomplissement physique renouvelé à chaque instant. Mais pour corser le bonheur d'étreintes répétées qui s'expriment dans des avalanches de soupirs (« Ha mes yeux! ha mon cœur! ha mon Tout! ha ma vie! »), il est encore besoin d'ajouter aux postures les plus variées et aux situations les plus scabreuses la proximité du sacrilège. Aux jeux débridés sur le lit du cocuage se mêlent l'image du mari bafoué et surtout le souvenir de la Pentecôte, où l'aimée a répondu aux avances du soupirant :

Ce fut le jour que le saint Paraclit
Aux envoyez illumina la vie...

La béatitude du jour saint engendre, quelques vers plus loin, l'image vigoureuse du « paladin luisant » tendu pour le combat d'amour.

Le triomphe de la petite mort

Le sacrilège apparent est en même temps une sanctification. Le rapprochement opéré entre l'illumination par le Saint-Esprit et le corps glorieux de l'orgasme témoigne d'une même réalité essentielle ici et là. De la Pentecôte à l'extase charnelle, le vent Paraclit remplit les êtres et leur communique une sorte d'éternité immédiate. Sans doute l'individu s'y perd-il. Le coût est souvent évoqué par Lasphrise en termes de « petite mort » (« Mignorne, je me meurs après ces coups friands »), et le poète en vient à souhaiter parfois qu'elle se confonde avec la vraie :

La belle mort d'amour est le contentement.

Mais l'« ardeur immortelle » qui anime les amants au moment suprême leur fait éprouver leur essence divine. Lasphrise a donc ressourcé l'antithèse pétrarquiste en la replongeant dans la réalité physique des corps. L'oxymore vécu de l'amour — mort et éternité — va se traduire alors dans les mythes privilégiés de l'envol sexuel d'Icare ou de Phaéton : en brûlant, le poète amoureux « phaétonnise » et s'abîme en plein ciel.

On ne saurait donc réduire la poésie de Lasphrise à ces évocations gauloises du plaisir partagé ou solitaire, non plus qu'à ces allusions grivoises où de savantes postures s'allient à un exhibitionnisme patent. Les jeux de la langue et de l'amour y indiquent en filigrane,

par-delà l'euphorie des mots et des corps, une vérité plus grave :

Langottant mignottez, mordillez suçotant,
Baisotant riotez, babillez combatant
Et mourez glorieux en si belle escarmouche.

BIBLIOGRAPHIE

Textes. — *Les Amours de Théophile et l'Amour passionnée de Noémie*, édition critique avec introduction et notes par Margo Manuella Callaghan, Genève, Droz, 1979; *Les Amours de Théophile et l'Amour passionnée de Noémie* (choix anthologique), dans *Poètes du xvr^e siècle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1953, p. 857 à 873, texte établi et présenté par Albert-Marie Schmidt; *la Nouvelle tragi-comique*, par le capitaine Lasphrise, dans *Comédies du xvr^e siècle*, publiées et présentées par E. Balmas, Paris, Nizet et Milano, Editrice Viscontea, 1967, p. 277-305; *Stances de la Dêlice d'Amour*, dans *Études sur le xvr^e siècle* d'Albert-Marie Schmidt, Paris, Albin Michel, 1967, p. 97 à 102. Cette suite de trois poèmes est précédée d'un essai intitulé : « Éros baroque. Introduction à la lecture d'un poème de Lasphrise », *ibid.*, p. 92 à 96.

A consulter. — Marcel Coulon, « Un grand poète inconnu : Marc de Papillon, 1555-1599 », *Mercur de France*, CCXXVII, juillet-août 1932, p. 297-323; Nerina Clerici-Balmas, *Un poète du xvr^e siècle : Marc Papillon de Lasphrise*, Milan, et Paris, Nizet, 1983.

F. LESTRINGANT

PAPINEAU Louis Joseph. (1786-1871) V. QUÉBEC (littérature du).

PARADE. Gilles, un des principaux personnages de la parade, donnerait de celle-ci la définition suivante, dans le langage « poissard » caractéristique du genre : « Une parade z'est un mot moral en ce que ça annonce z'une bonne pièce pour engager à z'entrer dedans ».

Définitions et historique

Plus sérieusement, le *Nouveau Dictionnaire français* de Richelet précise dans son édition de 1709 qu'il s'agit d'un « terme de danseurs de corde et d'autres gens de cette sorte. Le mot parade se dit lorsque les facétieux et quelques danseurs de la troupe paraissent devant la maison où ils jouent, sur une sorte de grand balcon [...] et que, sur ce balcon, où il y a le plus souvent des violons qui jouent, les facétieux disent mille froides plaisanteries et font diverses sortes de postures pour attirer le badaud et le bourgeois et les faire entrer au lieu où ils jouent... ».

Le terme de parade, pour désigner soit les scènes jouées à la foire sur des tréteaux, soit des scènes détachées de l'ancien Théâtre-Italien, n'apparaît donc que vers la fin du xvii^e ou le début du xviii^e siècle. Mais le terme est parfois employé improprement aujourd'hui pour désigner des pratiques antérieures, les farces des opérateurs du xvii^e siècle, voire les « annonces » lancées au public par des acteurs.

En fait, donner une définition stricte de la parade foraine en tant que genre dramatique semble difficile puisque nous ne disposons pas de ces courtes pièces, qui étaient généralement improvisées. Celles que nous connaissons le mieux sont les parades jouées dans les théâtres de société, ainsi que, bien plus tard, les « comédies-parades », plus sages et mieux susceptibles d'échapper à la semi-clandestinité. Le passage de la foire aux salons se serait fait dans les premières années du siècle, où il apparaîtrait comme l'un des signes de la théâtromanie. On raconte que, vers 1710, Thomas Simon Gueullette, procureur du roi, a l'idée de reprendre l'argument d'une parade foraine pour la jouer avec ses amis dans sa maison de campagne, et qu'ils en font par la suite une habitude. Collé, qui dit tirer ses informations de Sallé, situe le phénomène vers 1730. Sallé aurait fréquemment

amené des gentilshommes à la foire, et ceux-ci, incognito, auraient pris un tel plaisir à ces manifestations populaires qu'ils auraient décidé de jouer eux-mêmes des parades, parfois avec la participation d'acteurs professionnels connus. Ces spectacles privés avaient lieu dans les châteaux ou dans les théâtres clandestins que la grande noblesse s'était fait construire aux portes de Paris ou dans les faubourgs. Collé raconte que « ces scènes croustilleuses, la manière dont elles étaient rendues, la franche gaieté qu'ils [les acteurs de la foire] y mettaient, les ordures gaillardes dont ils savaient les assaisonner; enfin, jusqu'à leur prononciation vicieuse et pleine de cuirs, faisaient rire à crever tous ces seigneurs de la Cour ».

La parade, genre « populaire » à sa naissance, se trouve donc transplantée dans des milieux insolites, jouée devant un public dont le plaisir est sans doute d'une autre nature. Il est possible que certaines parades écrites pour les théâtres privés aient connu un retour à la foire, plus tardivement. Les textes de Gueullette, par exérapie, sont assez proches des traditions italiennes, et l'on pourrait concevoir un tel retour. Mais la crudité des parades de salon semblait interdire une telle circulation, bien que des auteurs aussi illustres que Nivelles de La Chaussée s'y soient intéressés.

La parade — peut-être à cause de sa curieuse carrière — a aussi des détracteurs, qui la considèrent comme une sorte de déchéance de l'art dramatique. Ainsi, en 1773, Sébastien Mercier porte un jugement sévère sur les représentations privées en parlant de « farces obscènes ». L'obscénité de la parade demeure d'ailleurs un trait dominant pour la postérité, et elle finit par nuire au genre. Reprises très épisodiquement jusqu'à nos jours, les parades sont tronquées ou édulcorées. Même dans les éditions savantes, on répugne longtemps à laisser s'étaler toute la verdeur d'un genre dont c'était pourtant une des clefs. D'ailleurs, quand, dans le dernier quart du xviii^e siècle, la parade échappe à nouveau aux salons et passe sur les boulevards, elle s'est assagée, a perdu beaucoup de sa liberté de ton. En même temps, elle s'est francisée, et elle est devenue plus réaliste. On parle alors parfois aussi de « genre poissard », car elle met en scène des « poissards et des maîtres pêcheux » [voir POISSARD].

Les formes de la parade : le jeu des conventions

La parade a cependant eu le temps d'affirmer ses caractéristiques. Les œuvres sont construites généralement sur le même modèle, développent une action unique, sommaire et conventionnelle. Le conflit, autour d'un mariage impossible, d'un désir à assouvir, d'une cupidité contrariée, est rapidement exposé. Un stratagème ou deux le résolvent, et la parade se termine heureusement. Les personnages sont plutôt des types, issus de la comédie italienne. Certains sont francisés ou appartiennent déjà à une tradition française. On retrouve Cassandre, père ou amoureux ridicule; Isabelle, jeune fille ou jeune femme qui démarque sur le mode grivois les jeunes premières du répertoire traditionnel; Léandre, gentilhomme amoureux d'Isabelle; Gilles, valet. Divers personnages épisodiques complètent en cas de besoin une distribution ordinairement réduite.

Mais la parade se caractérise surtout par son langage. Tous les personnages parlent une langue déformée dont l'origine est peut-être à chercher du côté des déformations (volontaires ou non) faites en français par les comédiens italiens. Le langage des parades s'inspire cependant beaucoup de la langue familière. Pierre Larthomas affirme même que la langue poissarde se veut réelle, authentique. Mais d'une façon générale la parade joue sur le pittoresque populaire, parodie le style élevé. Elle développe l'usage systématique des « cuirs », les « z' » et « t' » devant voyelle (« c'est z'une »; « il a

PARADE

t'encore ». Les mots sont contractés par suppression des « r » et des « e » à la finale, l'emploi des « vlà », « st », « sque », « ch' » (ce dernier pour « cher », probablement, comme dans « ch'père »). Les mots sont déformés par corruption, afin de produire des effets comiques ou grivois (on rencontre par exemple « sec », « secte », « sesque », pour « sexe »; « sang des cuisses » pour « sang du Christ... »). On relève beaucoup de jurons. De véritables expressions populaires voisinent avec des mots d'argot et des formes créées ou déformées (« amicablement »). Les mots d'esprit visent à provoquer le double sens, le plus souvent avec une intention grivoise, salace, ou scatologique (« ISABELLE. — Sans compter que c'est z'un jeune homme qui a queuque chose devant lui car je le sais ben »). L'élément parodique est notable dans des pseudo-proverbes ou expressions toutes faites (« z'un évêque regarde bien z'un chien »). La rhétorique traditionnelle est utilisée de façon redondante (« la vive flamme du feu de ma brillante ardeur »). Le langage du théâtre classique est parodié, comme dans ce monologue de *Léandre grosse* : « Allons, songeons à bien faire la fille de famille, et prenons garde que notre sesque ne traperce à travers nos habits, comme tout cela peut z'arriver sans miraque ».

Des écarts sans risque

C'est dans ce jeu entre l'affirmation caricaturale d'une identité populaire empruntée et jouée et les allusions sarcastiques à la culture théâtrale dominante qu'il faut chercher l'une des raisons de l'engouement de l'époque pour la parade. Tout se passe comme si la noblesse ou la grande bourgeoisie prenait plaisir à s'encanailler sous une identité fictive, celle d'un personnage populaire dont la réalité n'est plus repérable puisque tous les personnages de la parade parlent le même langage. Les classes sociales disparaissent dans ce « parler mal » collectif reconstruit avec insistance. Ainsi masqué, le comédien de salon ou le spectateur-voyeur gagne sur tous les tableaux. Il joue sans risque à faire partie d'un peuple dont il n'emprunte qu'une image bâtie en quelques clichés joyeusement parodiés. Sous cet habit de théâtre, il se trouve personnellement à l'abri de toute vulgarité ou de toute perversion. La parade autorise le dévouement grâce à la grossièreté du modèle, en même temps qu'elle confirme la supériorité culturelle de celui qui joue, noble ou grand bourgeois. Mais, dans la même opération, la parade met en crise le théâtre traditionnel, contre lequel elle organise une sorte de révolte. Le comédien de salon s'amuse des grands modèles — tragédie ou comédie classique — et des critères culturels de sa classe. La parade engage à mettre en doute les valeurs traditionnelles, sans grand risque, puisque c'est constamment sous le déguisement du « populaire » que se produisent tous les « écarts » sexuels ou culturels mis en jeu par le langage. C'est assez dire l'ambiguïté et la force corrosive d'une pratique théâtrale qu'il est utile de réinterroger.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres. — Beaumarchais, *Parades*, éd. critique par Pierre Larthomas, Paris, S.E.D.E.S., 1977; Barré, Radet et Desfontaines, *Colombine mannequin*, comédie-parade, Paris, an IV; Caylus, *les Escosseuses, ou les Œufs de Pasques* (par Caylus, Vadé et la comtesse de Verrue), Troyes, 1745; Collé, *Théâtre de société*, La Haye, Paris, 3 t., 1777; id., *Isabelle précepteur*, dans *les Théâtres clandestins au XVIII^e siècle*, de Capon et Plessis, Paris, 1905; Dorvigny, « Les battus paient l'amende », 1779, dans *Volange, comédien de la foire*, Paris, Taillandier, 1933; Gherardi, *Théâtre italien*, Paris, 1696; Th. S. Gueulleth, *Parades inédites*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1885; id., *Théâtre des Boulevards, ou recueil de Parades*, 1756, rééd. Édouard Rouveyre, 1881; Le Sage et d'Orneval, *le Théâtre de la foire ou l'opéra-comique*, Amsterdam, 1722-1731; Vadé, *Œuvres*, Paris, 1758.

A consulter. — D'Alméra et d'Estrées, *les Théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, 1905; J.L. Brown, « Contribution à l'histoire

du nom parade », *le Français moderne*, t. XXVIII, 1959; Ch. Collé, *Journal et Mémoires* (1748-1772), Paris, Didot, 1868; *Journal historique*, Paris, 1911; E. Campardon, *les Spectacles de la Foire*, Paris, 1877; A.P. Moore, *the « Genre poissard » and the French Stage of the XVIIIth Century*, New York, 1935; Marcello Spaziani, *Il teatro della « Foire »*, Roma, 1965.

J.P. RYNGAERT

PARADIN Guillaume (1510-1590). De Paradin, ses contemporains ont moins retenu les travaux originaux qui nourrissent le *De antiquo statu Burgundiae* (1542), la *Cronique de Savoye* (1552) ou les *Mémoires de l'histoire de Lyon* (1572) qu'un manuel traditionnel, l'*Histoire de nostre temps*, où chacun pouvait découvrir son histoire proche.

Bénéficiaire d'un canonicat à Louhans, Guillaume Paradin a partagé une existence casanière entre ses occupations pastorales et l'écriture.

Les curiosités du chanoine sont diverses. Il aide à divulguer les connaissances médicales (*Methode ou brève introduction pour parvenir à la cognoissance de la vraie et solide medecine*, traduite de Léonard Fuchs), morigène la jeunesse (*le Blason des danses*, 1556), prêche la réconciliation (*De concorde publique*, 1565) ou initie à la théologie (*Introduction de philosophie divine de Vives pour parvenir à la vraie cognoissance de sapience chrestienne*, 1565). On retrouve en partie ce souci de vulgarisation dans son œuvre historique.

L'*Histoire de nostre temps* est tout d'abord publiée en latin (1548), mais Paradin a tôt fait de la traduire (1550), et c'est en français qu'il publie, un peu plus tard (1556), la *Continuation de l'histoire de nostre temps jusques à l'an 1556*. Dans le même temps, le somptueux in-folio de l'édition originale s'est transformé en un volume dense de petit format, et de coût, on le devine, sensiblement moindre. C'est sous cette forme qu'on le réimprimera, tout en le complétant, de manière ininterrompue jusqu'en 1568. Le premier mérite de Paradin est de réunir des informations fragmentaires, colportées à l'origine mais vite devenues indisponibles en raison du mépris où l'on tenait ces brochures. Car si le tronc du volume est conforme aux « histoires générales » de l'époque, si la progression se modèle sur les « chroniques », une place exorbitante est faite, ici ou là, à des événements qui ont frappé l'auteur ou sur lesquels il disposait de sources nombreuses. Ainsi en va-t-il de la famine de 1528, dont il a pu être le témoin (et que Boaistuau copiera dans son *Théâtre du monde*), ou bien des affaires d'Italie et de Turquie, auxquelles il consacre de longs développements. D'une main sûre, Paradin promène son lecteur aux quatre coins du théâtre historique tout en s'attachant, sans lourdeur, à dégager la signification morale des faits qu'il rapporte. Il sait que les hommes sont « muables », que les princes sont cernés par de mauvais conseillers et que la volonté divine est « incompréhensible ». L'auteur du *Sommaire Discours sur la vision et presage du comete (...) de novembre 1577* ne néglige ni les présages ni les prodiges qu'il aide à fortifier l'idée d'une nécessité des choses — idée qui parcourt son livre. On comprend dès lors pourquoi l'*Histoire de nostre temps* a connu un si vif succès à son époque : aux séductions de son sujet elle joignait les attraits d'une présentation conforme au goût dominant, d'autant qu'en théologien conséquent Paradin s'attache moins — le titre de l'ouvrage l'indique —, aux « vies des hommes illustres » qu'on avait alors coutume de le faire. A travers l'*Histoire*, son étude, c'est l'homme.

BIBLIOGRAPHIE

Des quelque vingt-cinq titres signés par Paradin, seuls ont été réimprimés le *Blason des danses* (Paris, 1830), la *Description du Lyonnais et du Beaujolais* (Lyon, 1860). Les *Epigrammata* (1581), adressées à divers écrivains du temps, ont été traduites et

commentées par J. Descroix (Lyon, 1936). Il n'existe aucune étude récente consacrée à Paradin.

M. SIMONIN

PARAIN Brice (1897-1971). Brice Parain est né à Courcelles-sous-Jouarre, de parents instituteurs; après des études secondaires au collège de Meaux, il est mobilisé en 1916. Trois ans plus tard, il entre à l'École normale supérieure, dans la promotion spéciale des mobilisés. Ses goûts l'amènent à se spécialiser à la fois dans les disciplines linguistiques — il s'intéresse à la langue russe — et en philosophie; il passe avec succès l'agrégation dans cette discipline en 1926 après avoir effectué une mission en U.R.S.S. A partir de 1927, et jusqu'en 1967, Brice Parain remplit une tâche de direction aux éditions Gallimard, tout en élaborant une œuvre de réflexion philosophique, consacrée à l'étude du langage dans la société contemporaine. Il écrit également deux romans, *la Mort de Socrate* (1950) et *Joseph* (1964), ainsi qu'une pièce de théâtre, *Noir sur Blanc*, qui sera montée en 1962; il reçut la consécration du grand prix littéraire de la Ville de Paris (1967) et le prix des Critiques pour *Petite Métaphysique de la parole* (1969).

La réflexion de Brice Parain s'est élaborée à partir d'une certaine idée du langage: celui-ci n'est pas seulement un matériel de traduction que l'homme utilise pour faire passer ses émotions, ses actes; il se révèle aussi capable de donner l'existence à ce que l'homme dit, et permet ainsi la réflexion. « L'étonnement initial, et par suite le doute initial qui est à l'origine de toute découverte, ne porte pas sur le cours des choses, mais sur leur expression » (*Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, 1943). Le philosophe attire également notre attention sur le double sens du mot grec *logos*, qui signifie à la fois « raison » et « discours » (*Essai sur le logos platonicien*, 1942).

Mais cette qualité intrinsèque du langage porte en elle ses risques: sa valeur morale et intellectuelle a pu être ruinée par les sophistes, qui avaient réduit le langage à une rhétorique. De plus, le sens de la parole échappe à l'homme sitôt qu'elle est proférée: dans *Noir sur blanc*, M. Jamet, le personnage principal de la pièce, assiste avec terreur à la métamorphose de ses pensées en discours définitifs qui trahissent finalement la réflexion originelle. Dans *Sur la dialectique* (1950), Parain montre également que, fondé en rhétorique, le raisonnement dialectique ne peut être tenu pour rationnel ni naturel puisqu'il est possible de prouver à la fois une chose et son contraire. Il y a plus grave, le langage peut devenir responsable du mal: « Nous n'avons rien à dire contre les crimes et les guerres, parce qu'ils sont les conséquences de nos mauvaises paroles » (*Petite Métaphysique de la parole*).

Ainsi les maladies du langage sont-elles un témoignage de celles de la société et de l'individu. De là, vient le danger de ce que Parain appelle le « galvaudage » des mots, lesquels perdent leur sens dans un monde qui les emploie à tort et à travers: « Il est sans doute plus dangereux de toucher au langage qu'à la vie. La vie sait réparer elle-même ses blessures, comme un chien en les léchant. Les mots, il faut combien de sacrifices pour les remettre en place » (*France, marchande d'Églises*, 1966). Il importe donc de retrouver une forme de sagesse, que Parain place dans une restauration de la vérité du langage: « Il faut arrêter de se vautrer dans les contradictions, se guérir des extravagances de la dialectique; en un mot, se dire que le mensonge détourne du réel » (*Preuves*). La pensée de l'écrivain prend donc une dimension morale: « Le seul moyen de bien parler, tout à fait, c'est finalement de bien vivre. Et bien vivre, c'est faire le moins de mal possible, mentir le moins possible, aller jusqu'au bout de ses promesses ».

La recherche du philosophe sur la question du langage rejoint une interrogation de notre temps; l'inflexion morale pourtant qu'a prise sa pensée semble en limiter singulièrement la portée réelle, puisque cette pensée ne peut que déboucher sur des problématiques déjà abordées maintes et maintes fois sans renouveler la teneur fondamentale de leurs conclusions.

BIBLIOGRAPHIE

P. Klossowski, « Le Langage, le Silence et le Communisme », *Critique*, n° 37, juin 1949; G. Perros, « Avec Brice Parain », *Critique*, n° 169, juin 1961, texte repris dans *Papiers collés, II*, Gallimard, 1973; « Hommage à Brice Parain », *Nouvelle Revue française*, n° 223, 1971 (articles de Y. Belaval, E. Berl, M. Blanchot, J. Duvignaud, E. Gilson, P. Oster, G. Perros, et al.); H. Lemaître, « Brice Parain », *Littératures de notre temps*, recueil n° III, Paris, Casterman, 1968.

J.-P. DAMOUR

PARAZ Albart (1899-1957). Né à Constantine, il fait ses études à Paris et obtient un diplôme d'ingénieur chimiste. Mais il préfère mener une vie de bohème et pratiquer toutes sortes de métiers. Ami des surréalistes et des anarchistes, il rencontre brièvement Céline chez Denoël en 1934, et lui voue immédiatement une amitié qui ne se démentira jamais. Il publie en 1936 un roman, *Bitru ou les Vertus capitales*, dont les *Repues franches de Bitru et de ses compagnons* (1937) constituent la suite.

Mobilisé en 1939, il est accidentellement gazé au centre de recherche de Beni-Ounif, au Sahara, est réformé à 100 p. 100 et se retire dans le sud de la France où il passera de sanatoriums en maisons de repos. Il publie des romans (*le Roi tout nu*, 1941; *le Lac des Songes*, 1945; *Remous*, 1947) et des romans policiers, tout en entretenant une vaste correspondance, se débat dans plusieurs procès, défend Céline dans *le Gala des vaches* (1948) ainsi que dans *Valsez, saucisses* (1950), dont *le Menuet du haricot* est la suite inachevée posthume (1958). Enfin il assure la chronique radiophonique dans l'hebdomadaire *Rivarol*, ce qui le situe politiquement de manière claire.

L'œuvre de Paraz a souffert d'avoir été mise à l'index par les intellectuels de gauche à la Libération. On réédite Paraz aujourd'hui: on redécouvre cet anarchiste amoureux du paradoxe et de l'utopie, cet observateur impitoyable de la société d'une époque (les années 20, dans *Bitru*, et le Front populaire dans *les Repues franches*). Paraz fustige les hypocrisies de l'après-guerre et se bat contre la tentative d'étouffement de l'œuvre de Céline: il permet à l'exilé du Danemark de rester vivant dans la vie intellectuelle française en insérant ses lettres dans ses chroniques du *Gala* et de *Valsez*. L'admiration qu'il lui voue ne fait pas pour autant de Paraz un épigone de Céline: son humour incisif, sa verve brouillonne, son style à la fois argotique et châtié se situent très loin de la frénésie lyrique et hallucinée de l'écrivain du *Voyage au bout de la nuit*.

BIBLIOGRAPHIE

J. Aboucaya, *Un Don Quichotte oublié. Albart Paraz*, Littératures XIX, annales publiées par l'université de Toulouse, 1972. On lira avec intérêt les *Lettres de Céline* à A. Paraz, éd. J.-P. Louis, Gallimard, 1981.

M.P. SCHMITT

PARÉ Ambroise (1509-1590). Père de la chirurgie moderne, et volontiers célébré comme l'un des précurseurs de la science expérimentale, Ambroise Paré n'en apparaît pas moins, par les facettes divergentes d'une œuvre fertile en contradictions, profondément enraciné dans ce que Michel Foucault a appelé l'« épistémè » de la Renaissance. La revendication de l'expérience personnelle fait fort bon ménage dans ses textes avec les jeux de miroir que se renvoient, d'un bout à l'autre de

l'échelle des êtres, les créatures les plus difformes et les plus improbables. La pratique assidue des malades et l'exercice quotidien de thérapeutiques novatrices n'excluent nullement chez lui la croyance invétérée au démon de l'analogie.

La carrière d'un autodidacte

Né près de Laval, Paré fait son apprentissage de la médecine chez un chirurgien de Vitré, avant de « monter » à Paris. Aide-chirurgien-barbier, puis maître chirurgien à l'Hôtel-Dieu, il accompagne le duc de Montejean lors des guerres du Piémont (1537). C'est alors qu'il commence une spectaculaire carrière de chirurgien militaire, en improvisant, au fur et à mesure des nécessités, des remèdes inédits. A la bataille du pas de Suse, il remplace l'habituelle cautérisation des plaies à l'huile bouillante par un pansement à base de jaune d'œuf, de térébenthine et d'huile de rosat. Au siège de Perpignan en 1542, ou lors de la bataille de Landrecies livrée en 1543 contre les Impériaux, il soigne les blessés au moyen de ses nouvelles méthodes. Ces expériences répétées lui permettent de rédiger sa *Méthode de traicter les playes faictes par arquebutes* (arquebuses) *et aultres bastons à feu et de celles qui sont faictes par flèches, dards et semblables* (1545). L'œuvre de cet autodidacte qui n'a pas daigné lire Galien et qui ignore aussi bien le latin que le grec provoque les risées et la colère de la faculté de médecine de Paris. Après avoir tenu boutique de chirurgien-barbier à Paris, au début du règne de Henri II, et pratiqué l'opération de la cataracte, la réduction des fractures et les accouchements, il entre au service du duc de Rohan, puis d'Antoine de Bourbon. Le roi, qui a entendu vanter ses mérites, se l'attache comme chirurgien ordinaire. Malgré l'hostilité croissante de la Faculté, il reçoit le bonnet de docteur en chirurgie (8 décembre 1554), mais c'est à la condition expresse de progresser dans l'étude du latin et des bons auteurs. Même s'il échoue à sauver Henri II blessé à l'œil par la lance de Montgomery (1559) — et il pratique à cette occasion divers « essais » sur des têtes de décapités —, et s'il ne rencontre guère plus de succès à tenter de différer la mort du jeune et frère François II (1560), il garde la confiance de la dynastie royale, et Charles IX le nomme en 1562 son « premier chirurgien ». Durant les guerres de Religion, qui commencent alors, Paré dispensera également ses soins aux deux camps en présence, parcourant les champs de bataille de Dreux (1562), de Saint-Denis (1567) et de Moncontour (1569). En 1562 avait paru sa *Méthode curative des playes et fractures de la teste humaine avec les portraits des instruments*, et, en 1564, la somme que constituent les *Dix Livres de la chirurgie avec le magasin des instruments nécessaires à icelle*. Protégé par la faveur royale qui ne se démentira jamais à son égard, Paré mourra octogénaire sans avoir été inquiété pour les opinions réformées qu'il a sans doute secrètement entretenues.

Une collection de monstres

Esprit réputé positif, Paré a fait partie de cette élite mythique, de ces précurseurs de la science rationnelle moderne que les historiens du siècle dernier nous ont montrés luttant contre la chape étouffante des autorités. Héraut malgré lui de la modernité en conflit avec les ultimes résistances de l'obscurantisme médiéval, Paré rejoindrait Palissy et Giordano Bruno dans le dernier combat livré aux entêtantes ténèbres du passé. En fait, des pans entiers de l'œuvre du chirurgien correspondent mal à cette image : le traité *Des monstres et prodiges*, publié en 1573 et constamment augmenté par la suite, apparaît de prime abord comme un tissu de légendes empruntées à des sources aussi hétéroclites que les *His-*

toires prodigieuses de Boaistuau, l'*Imposture des diables* de Jean Wier, les *Apparitions des esprits* de Ludwig Lavater et, plus tard, la *Cosmographie universelle* de Thevet. On y voit côte à côte le veau-moine et l'évêque de mer, les physétaires et baleines d'Olaus Magnus, le « camphurch » et le « hulpalim » échappés à la ménagerie fantastique de Thevet, mais aussi des comètes, des frères siamois et des gueux affublés de verrues postiches tout droit venus de la cour des Miracles. Indifférent aux attaques que lui vaut cette rhapsodie tératologique abondamment illustrée de figures « esmerveillables », Paré réitère en 1582 avec son *Discours de la mumie* (momie), *des venins, de la licorne et de la peste*, qui lui attire, comme le précédent ouvrage, les foudres de la Faculté.

« La grandeur de nature, chambrière de ce grand Dieu »

Cette prédilection de Paré pour les monstres n'est, en fait, ni gratuite ni insignifiante. La tératologie ne représente que l'expression extrême et exaspérée de cet admirable jeu de la Nature, laquelle s'est plu à diversifier à l'infini ses formes et ses nuances. Le monstre, paradoxalement, se révèle indissociable de cette perfection que le Créateur a d'emblée conférée à l'univers. Celui-ci demeurerait incomplet sans ces formes hybrides et apparemment fautives qui restituent à la continuité des êtres les chaînons manquants. Le « voyage au pays du possible » que dessinent, selon la belle expression de Jean Céard, ces deux traités, est à déchiffrer comme un essai de restitution de la totalité intacte du monde. Paré se montre au demeurant assez peu soucieux de taxinomie : il lui suffit que les êtres soient gouvernés par le principe de l'analogie universelle. Du microcosme au macrocosme, en vertu de la vieille doctrine cosmologique, la parenté est étroite, et Paré s'en autorise pour décrire en chirurgien les beautés de la terre et des océans, ou en géographe les symptômes de telle affection pathologique. C'est ainsi que, dans son *Traité de la peste* (1568), les pluies sont comparées aux hydropisies, les tremblements de terre aux spasmes fébriles, les éclipses aux syncopes, les montagnes aux bosses et tumeurs, etc. Par les jeux de la similitude, Paré peut donc annexer à la chirurgie, science « manuelle » et des plus vulgaires, considérée à l'époque comme la parente pauvre de la médecine, le champ universel du savoir. C'est cela que ne lui pardonneront jamais les membres éminents de la Faculté, qui vouèrent à plusieurs reprises ses livres au bûcher. C'est cette même ambition qu'ont méconnue les apologistes modernes de Paré, pour le confiner dans une spécialité dont son œuvre, visionnaire et passablement irrationnelle, n'avait jamais cessé d'outrepasser les bornes.

BIBLIOGRAPHIE

Textes. — *Œuvres complètes*, revues et collationnées sur toutes les éditions, accompagnées de notes historiques et critiques et précédées d'une introduction, par J.-F. Malgaigne, Paris, 1840-1841, 3 vol. in-4°; *Animaux, monstres et prodiges*, éd. Claude Grégory, Paris, Club français du Livre, 1954; *Des monstres et prodiges*, éd. critique et commentée par Jean Céard, Genève, Droz, 1971.

A consulter. — Jean Céard, *la Nature et les Prodiges. L'Insolite en France au XVI^e siècle*. Genève, Droz, 1977, chap. XII : « Ambroise Paré tératologue », p. 292-314.

F. LESTRINGANT

PARMENTIER Jean (1494-1530). Né à Dieppe, d'une famille de condition modeste, et n'ayant en conséquence « pas beaucoup hanté les écoles », il acquiert néanmoins assez vite une double compétence de capitaine-cosmographe et de poète. Entré au service du puissant armateur dieppois Jean Ango, il navigue entre 1520 et 1526 sur les côtes du Brésil et de Guinée, à la recherche d'une nouvelle route vers les Indes, et gagne peut-être les

Moluques. Il mène cependant, dans les intervalles de ses navigations, une brillante carrière de poète lauréat et se voit régulièrement couronné lors des puy de Dieppe et de Rouen. Il compose à cet effet plusieurs chants royaux, ballades et rondeaux, et son ami Pierre Crignon n'hésite pas à le qualifier de « perle en rhétorique française et en bonnes inventions ». En 1527, appelé à participer à la célébration des festivités qui scellent la paix conclue entre François 1^{er} et Henri VIII d'Angleterre, il compose une « momerie » allégorique, qui voit défiler pêle-mêle Samson, Cincinnatus, Aristote, Cicéron, Euclide et Tubal, tous porteurs de devises. La même année, il fait représenter une moralité en l'honneur de « la glorieuse Assumption Notre Dame ». C'est là, avec la publication de sa traduction de l'*Histoire catilinaire* de Salluste en 1528, l'apogée de sa carrière littéraire. Il reprend la mer en 1529 et fait route vers Sumatra à la tête de deux navires, le *Sacre* et la *Pensée*. Son projet était de pousser jusqu'aux ports de la Chine et d'ouvrir pour la France une voie précédemment gardée par les Portugais. Mais l'équipage est peu à peu décimé par le scorbut, et les survivants menacent de se mutiner. Pour les ramener à la raison, le capitaine Jean Parmentier compose alors ce qui reste son chef-d'œuvre, le *Traicté en forme d'exhortation, contenant les merveilles de Dieu et la dignité de l'homme*, ample poème tirant du spectacle de l'immensité de la mer et des cieux une leçon d'obéissance au Créateur. Après l'arrivée à Sumatra, les transactions sur les épices se révèlent plus difficiles que prévu, on s'éternise aux escales, et les fièvres emportent bientôt les deux frères Jean et Raoul Parmentier, qui meurent en rade de Ticou au cours du mois de janvier 1530. Leur compagnon Pierre Crignon publiera, de retour en France, les dernières œuvres poétiques de Jean, après avoir rédigé le journal de cette odyssee. Jean Parmentier laissait en outre une traduction presque achevée du *Jugurtha* de Salluste, fruit de ses longues veilles à bord.

Dans les pièces à forme fixe composées pour les puy et qui sont, conformément à l'usage, consacrées à la célébration de la Vierge selon une série d'allégorèses réglées, Jean Parmentier apporte aux nombreuses métaphores marines la densité réaliste du vécu. C'est ainsi que la mère du Christ est tour à tour identifiée à « La forte nef toute pleine de grâce », et à « La terre neuve en tous biens fructueuse ». Mais, sur cette nef, l'équipage se hèle du beaupré à la hune, se disant, voiles carguées, à affronter la tempête; et cette terre nouvelle est pareille à Sumatra, abondante en fruits et en épices. De plus, les louanges adressées à la Très-Souveraine prennent place au sein d'une cosmologie indéniablement remaniée et réorientée à la suite des grandes découvertes. Le Nord — associé à l'usage de la boussole — représente le pôle de l'expérience humaine, mais c'est là un monde connu et décevant, alors que la Croix du Sud, plantée au-dessus du nouvel hémisphère, signale la protection efficace et « supernelle » promise à l'humanité conquérante par la Vierge de Miséricorde. Par ces « chants royaux », de facture et de forme traditionnelles mais où se coule la thématique inouïe de la découverte de nouveaux horizons, Parmentier apporte sur cette mutation de l'imaginaire qui s'opère alors, un témoignage irremplaçable.

Le *Traicté en forme d'exhortation*, conçu et composé en mer, échappe au cadre étroit des chants royaux comme aux circonstances festives du puy poétique. Animé d'une ampleur nouvelle, il conjugue à l'inspiration chrétienne toujours présente — en l'occurrence, la célébration de Dieu à travers la diversité de ses créatures — l'influence du néo-platonicien Pic de La Mirandole; dans ces strophes qui chantent la dignité de l'homme au-dessus de tous les autres êtres, on retrouve cette

confiance d'un premier humanisme qui n'a pas rompu avec la foi des siècles antérieurs. Tour à tour, les merveilles de la mer, du ciel, de l'air et de la terre s'offrent à la conquête de l'homme — cet homme que Dieu a établi sur toutes choses « souverain admiral et grand capitaine ». Dès lors, celui-ci doit oublier ses appétits matériels, pour s'élever, comme l'alouette, et chanter la gloire du Très-Haut, ou bondir, à l'instar de la baleine qui semble voler dans la tempête dont elle se joue.

BIBLIOGRAPHIE

Textes. — *Le Discours sur la navigation de Jean et Raoul Parmentier de Dieppe. Voyage à Sumatra en 1529. Description de Saint-Dominigo*, publié par Charles Schefer, Paris, Leroux, 1883, Slatkine Reprints, 1971. Ce volume contient, outre le récit du voyage à Sumatra et à Saint-Domingue, plusieurs pièces poétiques de Jean Parmentier, dont le *Traicté en forme d'exhortation* et la *Plainte de Pierre Crignon sur le trespas de deffunctz Jean et Raoul Parmentier. Œuvres poétiques*. éd. critique par F. Ferrand, Genève, Droz, 1971. Paul Zumthor, dans son *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, U.G.E., « 10/18 », p. 257-269, a publié les Chants-Royaux composés pour les puy de Dieppe et de Rouen entre 1526 et 1529.

A consulter. — Paul Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La Poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Le Seuil, 1978; Robert Garapon, « Jean Parmentier, poète de l'immensité », *Mélanges Jeanne Lods*, Paris, coll. de l'École normale supérieure de jeunes filles, 1978, II, p. 671-678.

F. LESTRINGANT

PARNASSE (le). C'est par allusion à cette montagne grecque où séjournaient, dit-on, les muses et Apollon, qu'ont paru sous le titre de *Parnasse* de nombreux recueils de poésies. Et, lorsque, avec l'éditeur Alphonse Lemerre, quelques poètes des années 1860 lancent leur anthologie périodique, ils lui donnent le nom, désuet et un peu ridicule, de « *Parnasse contemporain*, recueil de vers nouveaux ». Ironie? Souci d'une clientèle qu'il faudrait rassurer? A toutes ces explications, il faut probablement préférer celle du refus qu'opposent les parnassiens au « débraillé » romantique — leur « classicisme », que Valéry résumait en ces termes : « Un romantique qui a appris son art devient un classique. Voilà pourquoi le romantisme a fini par le Parnasse ». Les parnassiens ont en effet le sentiment de s'engager dans une voie plus « sérieuse », et ce dernier mot — employé par Catulle Mendès — marque leur intransigeance voulue vis-à-vis de ceux qui, eux, ne sont pas sérieux, de ceux que Leconte de Lisle appelle « les Monteurs » dans un célèbre sonnet. Leurs haines, sur ce point, sont nombreuses et prennent le contre-pied des admirations courantes à cette époque : Musset, en particulier, est honni à cause de sa forme incorrecte et de son manque de tenue. A un moindre degré, Lamartine, et peut-être (malgré la dévotion que lui vouaient Banville et de nombreux autres Parnassiens) Hugo même sont englobés dans cette condamnation d'un lyrisme dont nos jeunes turcs dénoncent la facilité.

Pour autant, faut-il voir dans le Parnasse un anti-romantisme? Le mot semble mal choisi quand on sait que Gautier est le grand homme des Parnassiens, que *les Orientales*, aussi, sont l'un des textes fondateurs de la nouvelle école. Celle-ci est en effet l'héritière du romantisme pittoresque opposé à sa variante « sentimentale », opposé également à cet « art utilitaire » — qui nous apparaît comme une préfiguration de l'engagement —, où l'esthétique est soumise à la finalité supérieure du progrès social. Pour Gautier, il ne peut être question d'accepter de tels « programmes », qui le conduisent à formuler au contraire la théorie de l'art pour l'art : on la trouvera exposée dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, dans son célèbre poème sur *l'Art* aussi. Plutôt que d'antiromantisme, il convient donc de parler de

néo-romantisme (le mot est également de Catulle Mendès), d'une esthétique on ne peut plus romantique, qui, lentement, s'individualise et s'oppose à des lignées romantiques divergentes.

Le pré-Parnasse

Si bien que l'historien du Parnasse est obligé de consacrer l'essentiel de son étude à ce pré-Parnasse plus important que le Parnasse lui-même, à Gautier, à Banville, à Leconte de Lisle, à Baudelaire encore. fervent admirateur de Gautier, sans parler des nombreux *minores*. Ce qui les réunit tous, c'est probablement, au-delà du pittoresque et de l'esthétisme, leur volonté de rompre avec la prose « vulgaire » et bâclée. Ces poètes — pour leur malheur — vivent l'âge du roman, de l'histoire, de la philosophie, de la critique, mais en aucun cas celui de la poésie; Gautier affirme même que « l'on ne saurait peindre l'effacement naif d'un éditeur à qui un jeune homme propose d'imprimer un volume de vers ». Contre cet ostracisme, les poètes réagissent d'abord en affirmant leur spécificité poétique, en la marquant par une prosodie travaillée et irréprochable; ensuite en ne négligeant pas la science contemporaine, les recherches d'histoire et de philologie, les sciences naturelles. D'où une certaine ambiguïté, par exemple chez Leconte de Lisle, vis-à-vis de la modernité: d'un côté, celle-ci amène l'art à se rapprocher de la science, qui lui rappelle « le sens de ses traditions oubliées », mais d'un autre côté, elle produit aussi l'horrible poésie industrielle et didactique. Au fond, l'hellénisme et l'orientalisme n'existent que grâce à un mouvement scientifique dont les tenants de l'art pour l'art rejettent pourtant les conséquences sur le milieu où ils vivent. Cet « art pour l'art », absolument tributaire de la société où il naît, en vient donc à la refuser, à s'enfermer dans un monde esthétique, par définition incorruptible, se suffisant à lui-même, pur: « A quoi cela sert-il? Cela sert à être beau. N'est-ce pas assez? ». La phrase est de Gautier et date de 1832.

Identifié au goût de la forme maîtrisée et parfaite, c'est donc l'art seul qui définit le Parnasse; le mot même offre une piste intéressante dans le maquis de l'histoire littéraire, puisque c'est dans la revue *l'Artiste* que Gautier défend ses thèses, puis qu'il place sa pièce « l'Art » à la fin de la troisième édition d'*Émaux et Camées*, puisque *l'Art* enfin est le titre de la revue que fonde Louis Xavier de Ricard. Le mot les fascine tous, et ils y voient le résumé de leur esthétique, qu'ils prennent pour "l'esthétique. Parler d'art, c'est exclure de la création toute négligence, mettre l'accent sur le travail: ces hellénistes voient dans le poète un fabricant, et l'artiste, pour eux, est d'abord un artisan. En cela, Baudelaire les rejoint puisqu'il insiste sur le rôle des contraintes en art, sur l'exigence féconde de ces « règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel ». De même, parler d'art, c'est un peu dire, comme Banville, qu'un poète « n'a d'autre biographie que ses œuvres », c'est susciter cette qualification d'« impassibles », que l'opinion, malgré leurs protestations, attribue aux futurs Parnassiens.

Les Parnassiens

Peu à peu, en effet, on aperçoit l'originalité de ce néo-romantisme où se tissent des amitiés, où naissent des admirations, des influences, tout ce qui prélude à la naissance d'une école littéraire. D'autant que les auteurs déjà cités, unis par des convergences indéniables, rencontrent entre 1860 et 1865 un public de jeunes poètes où l'on trouve Glatigny, le premier des Parnassiens, élève de Banville, Heredia, Sully Prudhomme et Catulle Mendès. Ce dernier fonde la *Revue fantaisiste* (1861), et y publie Gautier, Baudelaire et Banville, Glatigny, jusqu'à Champfleury et Alphonse Daudet, le futur auteur,

avec Paul Arène, du *Parnassiculet contemporain* (1866). Mendès devient donc, selon l'expression de Souriau, le roi des futurs parnassiens, avant d'être dépossédé par Leconte de Lisle.

En tout cas, son activité contribue à donner une cohérence à ce qu'on peut certes appeler une « école », mais dont Mendès disait que ce n'avait été qu'un « groupe », et où des poètes, unis par le respect des mêmes maîtres, ne s'engagent pas pour autant dans une voie unique. En d'autres termes, il n'y a pas, malgré André Thérive, de « parnassisme », il y a le Parnasse, dont les professions de foi tranchantes ne font pas oublier l'éclectisme et la fantaisie. On en aura un exemple avec ce salon bohème de Nina de Villard où se retrouvent, vers 1865, Diex, Coppée, Méral, Valade, Villiers de L'Isle-Adam, Émile Goudeau, Verlaine, Charles Cros et Augusta Holmès, autre muse du Parnasse. Dans cette genèse, on n'oubliera pas enfin L.X. de Ricard, dont la mère tient un salon poétique. Quant à lui, il fonde *l'Art* en 1865 succédant à une *Revue du progrès* qui, sacrilège, n'aimait pas Gautier: on y lit Coppée et Verlaine, Mendès enfin, avec qui Ricard s'associe pour diriger le *Parnasse* de mars à juin 1866.

Y figurent en première ligne Gautier, Banville et Leconte de Lisle, précédé de Heredia. Louis Ménard les suit avant Coppée, Vacquerie, Mendès et Baudelaire, réduit à la portion congrue. Viennent ensuite Diex, Sully Prudhomme, Lemoigne et Ricard, puis Verlaine et Mallarmé, en tout trente-sept poètes. Le pire voisin avec le meilleur, et dans tous les genres. Il est difficile d'en dégager vraiment un projet poétique cohérent puisque les vétérans du romantisme Émile et Antony Deschamps voisinent avec Vacquerie — ombre de Hugo —, avec Verlaine et Baudelaire. Devant cette réunion un peu artificielle, on est tenté de penser alors, avec Gustave Kahn, que le Parnasse n'exista que par la fréquente affirmation de Mendès qu'il y avait Parnasse (ou que le côté hétéroclite du Parnasse rejoint au fond la forme « kaléidoscopique » de l'esprit de Mendès). Gautier lui-même n'y voit pas plus clair puisqu'il estime, dans son *Rapport sur les progrès de la poésie française*, qu'il est bien difficile de caractériser la manière et le type de ces jeunes écrivains, « dont l'originalité n'est pas encore dégagée des premières incertitudes », inspirés par Leconte de Lisle, Banville, ou même Hugo, « le Père », le maître, d'autant plus présent qu'il est exilé.

Succès et dispersion

Pour le public, au contraire, pas de doute: il y a un style parnassien, que pastichent Arène et Daudet dans le *Parnassiculet contemporain (...)* orné d'une étrange *éouforte* (une Muse au chat). De même, Barbey d'Aurevilly publie les *Trente-Sept Médaillonets du Parnasse* pour démolir « les babouins et ouistitis poétiques ». S'il y a ce que Souriau appelle une réaction, c'est donc qu'il existe un Parnasse. En tout cas, c'est l'opinion de Lemerre, dont ces poètes vont faire la fortune. Il publie bientôt les *Épreuves* de Sully Prudhomme, le *Reliquaire* de Coppée et les *Poèmes saturniens* de Verlaine; il lance aussi une deuxième série du *Parnasse* (qui ne paraîtra qu'en 1871, à cause de la guerre). Baudelaire disparaît, alors qu'on y trouve quatre poètes consacrés que rien ne prédestinait à devenir parnassiens: Auguste Barbier, Victor de Laprade, Sainte-Beuve et Joséphin Soulayr. Apparaissent également Charles Cros et André Theuriot. Petit à petit, le Parnasse définit plus une entreprise d'édition qu'une esthétique, et l'affaire s'aggrave encore avec la prise de pouvoir d'Anatole France, que Lemerre charge de juger les envois pour la troisième série du *Parnasse*. D'éminentes médiocrités sont publiées « sans examen » alors que le Comité (Banville, Coppée et France) se disqualifie en excluant Cros, Verlaine et Mallarmé: « On se moquerait

de nous », dit France à propos du dernier! Le *Parnasse*, conçu pour offrir une chance aux novateurs, apparaît désormais incapable d'assimiler la jeune poésie; quant à l'école littéraire, elle se dissout, et chacun reprend une liberté qu'il n'avait jamais vraiment abandonnée. L'*Anthologie des poètes français*, publiée par Lemerre sous la direction de Coppée, n'a, précise L.X. de Ricard, « plus rien de commun avec le Parnasse ». D'un autre côté, la *Revue du monde nouveau*, fondée en 1874 par Ch. Cros, publie Banville, Dierx, Sully Prudhomme, mais évoque aussi les premiers « dissidents » de l'école, qui trouvent celle-ci « crustacée ».

En fait, cette évolution, cette dispersion progressive (encore qu'il y ait plus tard des néo-parnassiens comme Henri de Régnier), pourquoi ne pas la concevoir comme une réussite, comme l'effet de la diffusion des idées parnassiennes et de leur dépassement? En ce sens, malgré les coups qu'ils en reçoivent, les symbolistes sont bien les héritiers des parnassiens. Bien sûr, tout semble les opposer: la rime, la métrique, mais on doit bien reconnaître aussi une même religion de la littérature, préférée — substituée même — au monde réel. On comprend mieux alors comment Verlaine et Mallarmé, publiés dans le *Parnasse*, font la liaison avec la génération suivante, comment enfin Rimbaud peut solliciter auprès de Banville une place dans la dernière série du *Parnasse*: « J'aime tous les poètes, tous les bons parnassiens — puisque le poète est un parnassien — épris de la Beauté idéale ».

Le travail et l'esthétique

Si l'on essaie de préciser ce que P. Martino appelle « les tendances » du Parnasse, plutôt que sa doctrine, c'est en effet à cette obsession esthétique qu'il faut penser. Même s'ils ne sont pas d'accord sur ce qui est « beau », même s'ils ne le décident pas eux-mêmes, le Beau, d'autant plus attirant qu'il est moins déterminé, fait tout leur programme. Ainsi que toutes les choses en soi, toutes les « Idées », le Beau signifie, comme on l'a vu, un certain refus du monde tel qu'il est. Mais cette chimère ne débouche pas pour autant sur le refus de l'effort. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir n'importe quel livre publié « chez Lemerre, éditeur, passage Choiseul »: à la page de titre, on découvre la vignette fameuse du paysan nu sur fond de campagne, avec petit village et soleil levant. Au-dessus de lui, on lit une belle devise: *Fac et spera*. Faire, travailler, vingt fois sur le métier remettre son ouvrage, il y a là tout le Parnasse et ce que Luc Decaunes appelle sa « morale esthétique de l'effort », probablement issue de Gautier — et de l'œuvre qui « sort plus belle/D'une forme au travail/Rebelle » (« l'Art »).

Et, indissociable de l'effort gratifiant, voici la contrainte — le « cothurne étroit » dit Gautier. La notion de liberté dans l'art, thème romantique par excellence, est ici retournée, de même qu'est dévalorisée l'originalité esthétique. Il s'agit, pour les Parnassiens, de respecter la forme plus que de l'inventer: ils adulent le sonnet et sa perfection brève, ils reprennent le rondel, le dizain ou l'ode; mais plus tard, quand le Parnasse devient un peu la poésie officielle, on les verra attaquer les vers-libristes. On a peut-être tort sur ce point de considérer le *Petit Traité de poésie française* (publié en 1870 par Banville) comme le bréviaire des Parnassiens; toujours est-il qu'on y trouve ces préceptes draconiens: « Licences poétiques: il n'y en a pas ». « De l'inversion: il n'en faut jamais ».

Couleurs et sculpture

Tout cela pourrait paraître bien ingrat et desséchant si, d'un autre côté, les Parnassiens ne joignaient à la virtuo-

sité le goût de la couleur, le goût plutôt de la matière qu'emploi et transforme le créateur: en l'occurrence, les mots, bien sûr, venus souvent de la Grèce ou de l'Orient et transcrits le plus exactement possible: Khirôn, Aphrodita, Kypris, Prometheus, Çunaçépa. Car il y a indéniablement un exotisme parnassien, fonction du goût de ces poètes pour le pittoresque. L'exotisme historique hellénisant, que Leconte de Lisle apprend auprès de Louis Ménard et qu'il partage avec nombre de ses amis mais aussi les visions bibliques, médiévales et autres, se rencontrant en une diversité parfois gênante, proche du bric-à-brac décoratif: l'Allemagne, l'Espagne, Paris et sa banlieue, Venise et Pékin. L'exactitude historique ou ethnologique est toujours respectée, mais avec, précisément, une accumulation de détails vrais qui sonne faux. L'objectif des Parnassiens est, en effet, de réunir le plus d'éléments possible, d'enrichir leur poème avec cette surcharge qui ruine parfois les meilleures reconstitutions. Et, à force de rimes trop riches, d'adjectifs colorés, on a l'impression que le poème reste, pour ainsi dire, extérieur à son objet. La description, ce maître mot du Parnasse, rapproche les Parnassiens d'écrivains comme Flaubert, mais sans l'efficacité: les notations, surtout les notations visuelles, devraient nous proposer un tableau convaincant, et nous n'avons qu'une fausse jungle, un pastiche de grécité, une imitation d'Inde classique, parfois une sorte de trompe-l'œil en vers gourmés.

Peut-être est-ce dû au fait que, chez les Parnassiens, le poème se fige, s'absorbe dans la contemplation d'un objet, d'une scène, sans en faire le point de départ d'une autre quête. L'objet, pour eux, semble donné d'emblée, et il ne s'agit que d'en décrire toutes les facettes. Peu importe le sujet: qu'il s'agisse d'un paysage, d'un clair de lune ou d'un regard de femme, il y a toujours, face à face, un « artiste » et un « motif » que ledit artiste s'efforce de fixer pour l'éternité. Le but final de cette poésie est en effet de se transformer en statue, de conférer au poème ce poids, cette densité et ce calme qui fait la beauté des Bouddhas et des Apollons sculptés, de pétrifier l'éphémère en lui donnant un corps de mots aussi solide qu'une effigie antique. *Ut sculptura poesis*: comme le dit Gautier, l'art de référence est ici la sculpture, comme si le stoïcisme des créateurs gagnait leurs créations, dont le mouvement romprait l'harmonie. Si bien que, malgré sa couleur, le monde des Parnassiens fait penser à un lieu désolé: toute présence vivante en apparence est exclue, au point que le végétal ne peut être évoqué que par un adjectif appartenant au registre de l'inanimé: fleurs dorées, palmiers d'argent, sans parler des lèvres de corail ou des larmes qui sont des perles. La femme devient « rève de pierre », comme disait Baudelaire évoquant la Beauté, tandis que le monde entier se transforme en une architecture minérale habitée seulement de houles, de vents, de rocs et d'esprits. Le Parnasse, après tout, est une montagne, et le Sisyphé parnassien tâche lui aussi d'y faire œuvre immortelle. Tel est peut-être le sens ultime du rêve de pureté des Parnassiens: épurer la matière, épurer le verbe et, au bout de cette catharsis, trouver un dieu, — à tout le moins une image de ce qu'est la Beauté ou l'essence de la poésie: folie orgueilleuse dont les impassibles ont goûté l'amer-tume et les charmes difficiles.

CHRONOLOGIE

- 1829 *Les Orientales* de Hugo.
- 1835 Préface de *Mademoiselle de Maupin*, de Gautier.
- 1853 *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle.
- 1855 *Poèmes* de Ménard.
- 1858 *Odes funambulesques* de Banville.
- 1858 Troisième édition de *Émaux et Camées*, de Gautier, avec la pièce « l'Art ».
- 1861 *La Revue fantaisiste* est fondée par Catulle Mendès.
- 1865 La revue *l'Art* est fondée par L.X. de Ricard.
- 1866 Premier *Parnasse contemporain*.

PARNASSE

- 1867 Reprise d'*Hernani*, applaudie par les Parnassiens.
 1868 *Rapport sur les progrès de la poésie française depuis 1830* (Gautier).
 1870 « Petit traité de poésie française » de Banville (dans l'*Écho de la Sorbonne*).
 1871 Deuxième *Parnasse contemporain*.
 1876 Troisième *Parnasse contemporain*.
 1884 *La Légende du Parnasse contemporain* de Catulle Mendès.
 1893 *Les Trophées* de Heredia.
 1902 *Rapport sur le mouvement poétique français* (C. Mendès).

BIBLIOGRAPHIE

C. Mendès, *la Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, A. Brancart, 1884; M. Souriau, *Histoire du Parnasse*, Paris, Éd. S.P.E.S., 1929; A. Thérive, *le Parnasse*, Paris, les Œuvres représentatives, 1929; H. Mondor, *l'Affaire du Parnasse*, Paris, Éd. Frangrance, 1951; P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, A. Colin, 1967; L. Badesco, *la Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971; R. Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique », *Revue française de sociologie*, avr.-juin 1973, pp. 202-220; L. Decaunes, *la Poésie parnassienne*, Seghers, « P.S. », 1977.

A. PREISS

PARNY, Évariste Désiré de Forges, chevalier, puis vicomte de (1753-1814). Né à l'île Bourbon (aujourd'hui la Réunion) dans une riche famille créole, Évariste de Parny, après des études à Rennes, envisagea d'abord d'embrasser la carrière ecclésiastique, puis, déçu après un an de séminaire, se tourna vers celle des armes; officier de cavalerie en 1776, il fonda une société de militaires poètes, « la Caserne », et sème ses vers légers dans l'*Almanach des Muses*. De retour sous les tropiques, en 1777, il y rencontre une jeune créole, Esther Troussaille, qu'il chantera sous le nom d'Éléonore. Il la séduit, puis se sépare d'elle, et prend alors le ton élégiaque (*Poésies érotiques*, 1778). Éléonore se marie, et son amant, qui a épuisé avec elle ses capacités de passion, mène désormais en France une vie de plaisir et d'heureuse oisiveté, tout en donnant des *Opuscules poétiques* (1779) et des *Poésies fugitives* (1787). Il s'enthousiasme pour une révolution qui va bientôt le ruiner, et dont il résume l'anticléricisme, au crépuscule du Directoire, dans son poème satirique *la Guerre des Dieux anciens et modernes* (1799). Après le charmant pastel ossianique *Isnel et Asléga* (1802), il ne donne plus que de longues œuvres, où sa manière devient sèche et obscure (*le Portefeuille volé*, 1805; *Voyage de Céline*, 1806; *les Rose-Croix*, 1808). Il avait été reçu à l'Institut en 1803.

On considère Parny comme le grand poète érotique du XVIII^e siècle; il a chanté les plaisirs fugaces et libres, la sensualité patenne, comme en cette maxime, qu'il prête malicieusement au lyrique grec Alcée :

Va, crois-moi, le plaisir est toujours légitime.
 L'amour est un devoir. l'ennui seul est un crime.

Ses *Poésies érotiques* — son chef-d'œuvre — empreintes de mélancolie, sont consacrées à un unique et vif amour, celui de la voluptueuse Éléonore — du moins dans l'édition de 1781, qui élimine les amourettes passagères et range les pièces dans un ordre chronologique : le premier livre respire l'émerveillement de la prime jouissance; le deuxième dit les angoisses de l'amant jaloux; le troisième, le bonheur de l'union retrouvée; le quatrième, le désespoir et l'amertume du poète, qui se sait abandonné par l'infidèle. Dans ce roman en vers qui valut à l'ancien Anacréon la réputation d'un nouveau Tibulle, les tons se mêlent harmonieusement : depuis la pureté nue du chant des sens jusqu'au cri de douleur, jusqu'aux plaintes de la solitude. L'esthétique néo-classique, avec la souplesse expressive de son mètre et le raffinement strict de sa rhétorique, fécondée par une sensibilité ardente (sinon profonde), atteint ici une de ses réussites — et moins contestables qui influencera une multitude de

poètes, jusqu'à Millevoye et au Lamartine des *Méditations*.

Privé d'Éléonore, Parny trouve dans la poésie satirique et parodique un second souffle. Sa *Guerre des dieux*, écrite de 1795 à 1799, connaît un succès considérable auprès des voltairiens et des « idéologues » : Chateaubriand compose le *Génie du christianisme*, pour relever ce défi de l'athéisme. Parodie de l'épopée miltonienne ou de la *Messiaide* de Klopstock, l'œuvre met en scène le combat entre les dieux de l'Olympe et les nouveaux dieux chrétiens, le Père, le Fils, le Saint-Esprit et la Vierge Marie : maintes plaisanteries sacrilèges et blasphématoires émaillent des épisodes comiques, telles les luttes qui mettent aux prises saints et satyres ou les vicissitudes de Priape, fait prisonnier par les chrétiens, fondateur d'ordres monastiques et canonisé. Mais ces gaietés, qui bravent parfois l'honnêteté, ne sauraient sauver une œuvre longue et laborieuse, au style d'une sécheresse froide. Cette verve poétique est au demeurant un excellent exemple de la situation où stagne la littérature sous le Directoire : une grande licence dans les thèmes qui jure avec la rigidité sclérosée de la forme.

Malgré le discrédit qui a frappé, une fois le romantisme venu, toute la poésie néo-classique (Chénier excepté), Parny a mieux bravé le temps que le pindarique Lebrun ou le lyrique Jean-Baptiste Rousseau, et, en 1926, Maurice Ravel, frappé par la grâce de ses *Chansons madécasses* (1787), adaptations libres de chants ma'gaches, a doté trois d'entre elles d'une précieuse musique. « Le plus raciné entre les voltairiens », comme écrit Sainte-Beuve, se lit encore sans ennui : ses vers trop réguliers, aux images trop timides, à la langue trop pâle, laissent transparaître les soupirs du plaisir, les cris de la passion, les rires des banquetts; ils témoignent d'une sensualité épanouie et unissent les élégances d'une forme polie aux couleurs choisies d'un exotisme civilisé.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions. — *Œuvres*, Paris, Garnier, 1862; *la Guerre des dieux*, Paris, L. Boulanger, 1893.

A consulter. — Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Paris, Calmann-Lévy, 1882, t. IV, p. 423-470, « Parny » (article de 1844), et *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1862, t. XV, p. 235-300, « Parny, poète élégiaque » (article de 1861); R. Barquissau, *les Poètes créoles du XVIII^e siècle*, Paris, J. Vigneau, 1949.

D. MADELÉNAT

PARSEVAL-GRANDMAISON François Auguste (1759-1834). Peintre raté, ce fils de fermier général apprend la poésie comme un métier, à l'école de Delille. Bonaparte l'emène en Égypte, où il aura pour mission de tresser des lauriers aux conquérants. Dès lors, il fait partie des meubles dont l'apparat de l'Empire ne se séparera jamais, embouchant sa trompette à la moindre occasion de fastes. Ainsi célèbre-t-il le mariage de Napoléon d'un *Dithyrambe* (1810), la naissance du roi de Rome d'un *Chant héroïque* (1811). Bien en cour, Parseval-Grandmaison entre sans tapage à l'Académie (1811), où l'on a, sans doute, parcouru distraitement ses traductions de Virgile, Camoëns, Homère et Milton.

Quand les rois tiennent à nouveau le haut du pavé, notre poète juge à propos de chanter la grandeur de *Philippe-Auguste* (1825). Mais la fortune a tourné, et chacun se plaît à sourire des douze chants pesamment chevillés de ce poème héroïque, mal bâti, lourdement mené et platement dénoué. Le nom du plus fidèle rimeur de l'idéologie bonapartiste s'évanouit dans un véritable néant littéraire, et il est pratiquement ignoré de tous les index des œuvres marquantes de son temps.

Versificateur stipendié, il a consciencieusement flétri l'anglomanie à l'époque du camp de Boulogne et du Blocus continental :

On pris le *porter*; tous nos vins indignés
 Pour le punch et le rhum se virent dédaignés!
 (« Épître à un Anglais »)

Il donna son juste compte de syllabes à l'enthousiasme
 militariste :

Français, soyons toujours joyeux;
 Il faut rire en faisant la guerre,
 Fêter, comme nos bons aïeux,
 La jeune fille et le vin vieux;
 Boire, auer, triompher et plaire...
 (« Chanson »)

Littérateur servile et sans éclat, Parseval-Grandmaison apparaît comme un de ces simulacres dérisoires dont s'entoure l'autocrate afin de croire encore que l'esprit l'accompagne et l'approuve.

BIBLIOGRAPHIE
Œuvres. — *Les Amours épiques*, Paris, Didot l'aîné, 1804; *Dithyrambe en l'honneur du mariage de Napoléon*, Paris, Michaud frères, 1810; *Philippe-Auguste*, Paris, Delaunay, 1839; *Poésies diverses*, Paris, Didot, an XII.
A consulter. — Bernard Jullien, *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, Paris, Paulin, 1844.

D. GIOVACCHINI

PARTONOPEU (ou PARTONOPEUS) DE BLOIS (fin du XII^e siècle). Pour faire d'un conte de fées un roman d'aventures, l'auteur de *Partonopeu de Blois* a inscrit le noyau de son récit (une version masculine de la fable de Psyché) dans la thématique romanesque et épique du XII^e siècle. Ce long roman (environ 15 000 vers) veut célébrer la gloire du lignage de Blois, à travers le héros Partonopeu (déjà parangon de chevalerie dans le *Roman de Thèbes*), neveu du roi Clovis, descendant d'un prince troyen, fils de Priam. L'influence probable du roman sur le *Florimont* d'Aymon de Varennes, daté explicitement de 1188 permet de situer sa composition vers 1182-1185.

On reconnaît dans le récit le schéma narratif des contes où figure Mélusine, où un mortel s'unit à un être surnaturel contre la promesse de respecter un interdit; le tabou est transgressé, et l'époux surnaturel disparaît.

Partonopeu est entraîné, au cours d'une chasse au sanglier (animal introducteur de l'autre monde, voir LAIS), vers une nef magique qui l'emporte dans une riche cité déserte. La nuit une inconnue, Mélior, le rejoint: elle l'a attiré près d'elle et lui accorde son amour contre

le serment de ne pas chercher à voir son visage. Le héros voit le visage de Mélior malgré l'interdit et la perd. Il la reconquiert dans un tournoi dont la main de la dame est le prix.

Les rencontres nocturnes des amants, la faute du héros qui dissimule une lanterne pour voir la fée malgré elle, évoquent la fable d'Amour et Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée, que le Moyen Âge a découvertes au XIII^e siècle. Mais, au XII^e siècle, la légende n'apparaît que dans un résumé très sommaire des *Mythologies* de Fulgence. On a recueilli en revanche plusieurs versions du conte, qui, comme le récit médiéval, inversent les rôles des protagonistes. L'hypothèse de l'existence d'une source folklorique (qui n'exclut pas la précédente) est donc la plus vraisemblable.

Partonopeu est caractéristique à la fois de l'influence des contes sur les romans des XII^e et XIII^e siècles et de l'intégration de la culture populaire à la culture savante. La chasse merveilleuse qui prélude à la rencontre est, au XII^e siècle, un motif populaire devenu *topos* littéraire. La rationalisation permet en outre au romancier de ramener ses héros de l'autre monde vers l'univers chevaleresque. Mélior se défend d'être une fée: future impératrice (de Byzance), elle a reçu une solide éducation couronnée par l'art de « nigromance » (nécromancie). L'aventure féerique s'efface souvent devant les épisodes guerriers (luttas du héros contre les païens) ou l'évocation du grand tournoi dont le vainqueur épousera Mélior.

Tombé aujourd'hui dans l'oubli (il a été édité deux fois, en 1834 et en 1967), le roman a joui, au Moyen Âge, d'une éclatante popularité, attestée par deux rédactions, et par des traductions et des adaptations en six langues.

BIBLIOGRAPHIE
Partonopeu de Blois, éd. J. Gildea, Villanova University Press, 1967-1970, 3 vol.
A consulter. — Anthime Fourrier, *le Courant réaliste dans le roman courtois*, Paris, 1960; Helaine Newstead, « the Traditional Background of *Partonopeu de Blois* », *Publications of the Modern Language Association of America*, 61, 1946, p. 916-946; Laura Hibbard-Loomis, *Mediaeval Romance in England*, New York, 1924, p. 200-213; André Moret, *Partonopeu de Blois, conte de fées et roman de chevalerie, dans la littérature européenne du Moyen Âge*, Lille, 1933; Jan Osvind Swahn, *the Tale of Cupid and Psyche* (Arne-Thompson 425 et 428), Lund, 1955.

L. HARF-LANCNER

PASCAL

PASCAL Blaise (1623-1662). Mathématicien, physicien, philosophe, théologien, Blaise Pascal est un génie universel qui s'est lancé dans toutes les controverses de son époque. Esprit curieux, il s'intéresse à tout et s'occupe de tout — sauf de littérature. S'il est entré — bien malgré lui — dans l'histoire littéraire, c'est en raison de son tempérament d'orateur. Aimant la discussion, et même la polémique, ayant le goût de la persuasion, il développe une éloquence qui se distingue par un rare pathos. Et c'est à ce côté passionné que l'œuvre pascalien doit son impact. Car l'élan souvent agressif de l'écrivain oblige le lecteur à prendre parti, provoquant des prises de position parfois excessives. Cette fougue cependant est contrebalancée par l'acuité d'un esprit agile, capable toujours de faire le point et de se mouvoir avec une précision incomparable. C'est à ces deux facultés antagonistes que Pascal doit sa remarquable mobilité stylistique. Elles s'équilibrent enfin dans un discours qu'on nomme à juste titre « classique ».

La multiplicité des dons et des intérêts fait de Pascal

le plus brillant des autodidactes. S'il aborde un problème, c'est presque toujours en amateur, en dilettante. Mais dans tous les domaines il se présente soit comme un initiateur ouvrant de nouvelles perspectives, soit comme celui qui épuise un sujet. Cette universalité fut cependant aussi un facteur de dissipation. Sollicité sans cesse par autre chose, Pascal n'eut guère le temps de parfaire ses ouvrages ou de s'occuper de leur publication. A sa mort, il laissait très peu d'œuvres imprimées, mais une masse d'ébauches ou de fragments plus ou moins développés, dont un grand nombre s'est perdu.

Un personnage énigmatique

Alors que la vie de Blaise Pascal nous est relativement bien connue, sa personne reste un mystère. Pascal est-il ce missionnaire qui, ayant à peine « goûté à la religion » à l'âge de vingt-trois ans, entreprend la conversion de sa famille et poursuit avec un acharnement peu commun l'« hérésie » d'un Jacques Forton? Ou est-il ce critique lucide qui, dans *De l'esprit géométrique*, analyse les