

CENTRE DRAMATIQUE DE BRETAGNE

Théâtre de Lorient

L'Illusion comique

Pierre CORNEILLE

Mise en scène : Éric Vigner

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Centre Dramatique de Bretagne - Théâtre de Lorient

11 rue Claire Droneau - B.P. 726

56107 LORIENT CEDEX

☎ 97 83 51 51 Fax 97 83 59 17

L'Illusion comique

de
Pierre Corneille

Mise en scène
Éric Vigner

Assistée de
Sophie Hossenlopp

Scénographie
Claude Chestier
Éric Vigner

Recherche Musicale
Jean-Christophe Spinosi

Costumes
Claude Chestier
Pascale Robin

Lumière - Régie générale
Martine Staerk

Son
Xavier Jacquot

Alcandre, *magicien.*

Éric Guérin

Pridamant, *père de Clindor.*

Guy Parigot

Dorante, *ami de Pridamant.*

Geôlier de Bordeaux.

Page du Capitan

Jérémie Oler

Matamore, *Capitan gascon, amoureux d'Isabelle.*

Gilbert Marcantognini

Clindor, *suisant du Capitan, et amant d'Isabelle.*

représentant Théagène, seigneur anglais.

Éric Petitjean

Adraste, *gentilhomme, amoureux d'Isabelle.*

Éraste, écuyer de Florilame.

Nazim Boudjenah

Géronte, *père d'Isabelle.*

Denis Léger-Milhau

Isabelle, *fille de Géronte.*

Cécile Garcia-Fogel

Lyse, *servante d'Isabelle.*

représentant Clarine, suivante d'Hippolyte.

Dominique Charpentier

Musique

le Quatuor Matheus

Sommaire

Corneille dramaturge et l'Illusion comique...

- Épître dédicatoire de l'Illusion comique datée de 1638 (page 2)
- Examen de l'Illusion comique daté de 1660 (page 3)
- "L'Illusion comique", Marc Fumaroli (page 4)
- "L'Illusion comique et le theatrum Mundi",
Georges Forestier (page 13)
- "Rhétorique et dramaturgie dans l'Illusion comique",
Marc Fumaroli (page 14)
- "Le décor original de l'Illusion comique",
Robert Garapon (page 28)
- "Les comédies de Corneille",
Théodore A. Litman (page 30)
- "Corneille par lui-même",
Louis Herland (page 32)
- "Corneille dramaturge",
Bernard Dort (page 34)
- "Comment représenter les Classiques",
François Regnault (page 37)
- "Les variantes de l'Illusion comique",
Robert Garapon (page 40)
- Nombre de scènes dans les pièces de Corneille (page 43)
- "Leçon sur les trois unités",
François Regnault (page 44)
- Définition de : "illusion" (page 56)
- Définition de : "comique" (page 62)

Pierre Corneille et le théâtre au XVIIème siècle...

- "Pierre Corneille - Un statut",
Bernard Dort (page 65)
- "Corneille",
Georges Forestier (page 69)
- Chronologie (page 71)

- "Les troupes et les conditions matérielles du théâtre français au XVIIème siècle",
J. Morel (page 73)
- Les acteurs du théâtre classique français (page 76)
- Chronologie des principales pièces du XVIIème siècle (page 77)

De quelques "poétiques"...

- Les poétiques théâtrales avant Corneille (page 82)
- Extraits de quelques poétiques (page 83)
- La poétique théâtrale (page 93)
- Quelques définitions des termes essentiels de la dramaturgie classique (page 94)
- La vraisemblance (page 96)
- La bienséance (page 98)
- Les trois unités (page 99)
- La fable (page 102)
- Mimésis (page 106)
- Catharsis (page 108)
- Réalisme (page 109)
- Réaliste, réalité (page 111)
- Vérisme (page 114)

Baroque et Classicisme...

- "Baroque et classicisme",
Victor Tapié (page 116)
- Le théâtre baroque (page 125)
- Le théâtre classique (page 126)

Corneille, les Jésuites et l'Humanisme chrétien...

- "Les Jésuites",
A. Guillermou (page 128)
- "La pédagogie des Jésuites : un Humanisme Chrétien",
Jean Lacouture (page 134)

- "Corneille et les Jésuites",
Alain Niderst (page 135)
- "Corneille dans la querelle des Jésuites et des Jansénistes",
Jean Lacouture (page 140)
- "Réactions Humanistes et Réformes",
Jean-Pierre Torrell (page 141)
- L'humanisme (chrétien) (page 142)
- "Lettre à Dorpius",
Érasme (page 151)
- "De la dignité de l'homme",
Giovanni Pico Della Mirandola (page 152)
- "Du monde clos à l'univers infini",
Alexandre Koyré (page 154)

Scénographie...

- "Le point de vue esthétique à l'époque de L'Illusion comique",
Claude Chestier (page 157)

Bibliographie... (page 164)

Corneille dramaturge et
L'illusion Comique...

Épître dédicatoire de *L'illusion* comique datée de 1639

À Mademoiselle M.F.D.R.¹

MADemoisELLE,

Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante² tant qu'on voudra, elle est nouvelle; et souvent la grâce de la nouveauté parmi nos Français n'est pas un petit degré de bonté. Son succès ne m'a point fait de honte sur le théâtre et j'ose dire que la représentation de cette pièce capricieuse ne vous a point déplu, puisque vous m'avez commandé de vous en adresser l'épître quand elle irait sous la presse. Je suis au désespoir de vous la présenter en si mauvais état, qu'elle en est méconnaissable : la quantité de fautes que l'imprimeur a ajoutées aux miennes, la déguise, ou, pour mieux dire, la change entièrement. C'est l'effet de mon absence de Paris, d'où mes affaires m'ont rappelé sur le point qu'il l'imprimait, et m'ont obligé d'en abandonner les épreuves à sa discrétion. Je vous conjure de ne la lire point que vous n'ayez pris la peine de corriger ce que vous trouverez marqué en suite de cette Épître . Ce n'est pas que j'y aie employé toutes les fautes qui s'y sont coulées : le nombre en est si grand qu'il eût épouvanté le lecteur; j'ai seulement choisi celles qui peuvent apporter quelque corruption notable au sens, et qu'on ne peut pas deviner aisément. Pour les autres qui ne sont que contre la rime, ou l'orthographe, ou la ponctuation, j'ai cru que le lecteur judicieux y suppléerait sans beaucoup de difficulté, et qu'ainsi il n'était pas besoin d'en charger cette première feuille. Cela m'apprendra à ne hasarder plus de pièces à l'impression durant mon absence. Ayez assez de bonté pour ne dédaigner pas celle-ci, toute déchirée qu'elle est, et vous m'obligerez d'autant plus à demeurer toute ma vie,

MADemoisELLE,

Le plus fidèle et le plus passionné
de vos serviteurs,

Corneille.

1. Destinataire non identifiée, peut-être une jeune fille de Rouen. Cette épître fut écrite pour l'édition de 1639; de 1644 à 1657, Corneille en modifia la conclusion, puis supprima l'ensemble en 1660, date à laquelle apparaît l'*Examen*, qui suit.

Examen de *L'illusion comique* daté de 1660

Examen¹

Je dirai peu de chose de cette pièce : c'est une galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps. Le premier acte ne semble qu'un prologue, les trois suivants forment une pièce que je ne sais comment nommer. Le succès en est tragique : Adraste y est tué, et Clindor en péril de mort; mais le style et les personnages sont entièrement de la comédie. Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes. C'est un capitaine qui soutient assez son caractère de fanfaron, pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux. L'action n'y est pas complète, puisqu'on ne sait, à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent mes principaux acteurs, et qu'ils se débent plutôt au péril qu'ils n'en triomphent. Le lieu y est assez régulier, mais l'unité de jour n'y est pas observée. Le cinquième est une tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste grandeur que demande Aristote, et que j'ai tâché d'expliquer. Clindor et Isabelle étant devenus comédiens, sans qu'on le sache, y représentent une histoire, qui a du rapport avec la leur, et semble en être la suite. Quelques-uns ont attribué cette conformité à un manque d'invention, mais c'est un trait d'art pour mieux abuser par une fausse mort le père de Clindor qui les regarde, et rendre son retour de la douleur à la joie plus surprenant, et plus agréable.

Tout cela cousu ensemble fait une comédie dont l'action n'a pour durée que celle de sa représentation, mais sur quoi il ne serait pas sûr de prendre exemple. Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois, et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir. Le style semble assez proportionné aux matières, si ce n'est que Lise en la sixième scène du troisième acte semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de servante. Ces deux vers d'Horace lui serviront d'excuse, aussi bien qu'au père du menteur; quand il se met en colère contre son fils au cinquième :

*Interdum tamen et vocem Comœdia tollit,
Irausque Chremes tumido delitigat ore².*

Je ne m'étendrai pas davantage sur ce poème. Tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il ait quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure des temps, et qu'il paraît encore sur nos théâtres, bien qu'il y ait plus de vingt et cinq années qu'il est au monde, et qu'une si longue révolution en ait enseveli beaucoup sous la poussière, qui semblaient avoir plus de droit que lui à prétendre à une si heureuse durée.

1. L'*Examen* n'apparut qu'à partir de l'édition de 1660 où il remplaça la dédicace « À Mademoiselle M.F.D.R. ».

2. « Parfois cependant la comédie élève aussi le ton, et Chrémès irrité enfile sa voix pour gronder » (Horace, *Art poétique*, v. 93-94).

"L'illusion comique" Marc Fumaroli

"Dans *l'illusion comique*, Corneille semble avoir voulu manifester avec éclat cette indépendance de créateur à l'égard de tout dogme esthétique et technique. Il ne faudra rien de moins que la querelle du *Cid* pour l'amener à plus de prudence, sinon à plus de docilité. Dans cette comédie, il traite avec la plus grande désinvolture l'unité d'action. L'unité de lieu n'est pas mieux respectée : le décor ne cesse de changer ; on passe de la campagne de Touraine à la grotte d'Alcandre, d'une place de Bordeaux à une prison, puis à un palais. Quant à l'unité de temps, elle est entièrement sacrifiée, l'action dont Clindor est le héros constitue une sorte de "flash back" par rapport au présent dans lequel Alcandre et Pridamant poursuivent leur dialogue. Et à l'intérieur même de cette action il s'écoule plusieurs jours entre le duel Adraste-Clindor et l'évasion de ce dernier, et plusieurs mois entre cette évasion et la représentation dramatique dont Isabelle et Clindor sont les interprètes. *L'illusion* accumule comme par défi les irrégularités, mais il fallait qu'il y eût des règles, et que Corneille les eût déjà connues et pratiquées, pour qu'il ait eu l'idée de les transgresser d'une manière aussi systématique et provocante.

L'illusion comique témoigne donc à sa manière des progrès de la doctrine classique. (...) On a vraiment cherché une pièce espagnole ou italienne dont le dessein ait pu inspirer à Corneille l'idée de cet "étrange monstre" comme il qualifie lui-même sa pièce. Cette définition est excellente : un monstre c'est un être qui, réunissant en lui des éléments que la nature généralement sépare avec soin, échappe à toute classification. La sirène, avec son tronc de femme, et son extrémité de poisson, le Minotaure, avec son corps d'homme et sa tête de taureau, sont des monstres. Chacun constitue à lui seul un genre, une espèce. C'est bien le cas de *L'illusion comique*, qui refuse de se laisser enfermer dans aucun des genres dramatiques connus ; au contraire, tous viennent concourir à la constitution d'une pièce qui semble un abrégé, ou un résumé de toute la diversité du théâtre au temps de Corneille. Dans ce corps composite, on trouve des membres empruntés à chacun des genres auxquels le public de l'époque était habitué. (...)

En outre, les complications et les surprises caractéristiques de la tragi-comédie, les conventions de la comédie et de la tragédie, soulignées jusqu'à la parodie, sont employées par Corneille sans aucun effort semble-t-il pour les dissimuler. Le principe même de *l'illusion comique*, c'est l'amalgame de tous les genres, c'est une sorte de parade où le théâtre contemporain, sous tous ses aspects, vient se donner en spectacle. Là réside l'invention de Corneille. Mais il est bien évident que le principe même de la pièce suppose l'imitation des différentes formes de théâtre contemporain, pour ne pas dire leur pastiche. Étudier les sources de *l'illusion comique* cela revient donc à faire l'inventaire des pièces et des morceaux qui composent cet habit d'Arlequin dramatique. Et cet inventaire lui-même nous permettra de mettre en évidence la virtuosité technique

déployée par Corneille pour faire tenir ensemble des éléments disparates, qui par nature n'étaient pas faits pour coexister dans un même organisme théâtral.

Soulignons dès maintenant que si l'intention de Corneille était bien d'offrir avec *L'Illusion comique* une sorte de "parade" où tous les visages du théâtre apparaissent tour à tour, il est normal qu'il y fasse figurer des personnages qui résument à eux seuls l'esprit d'un genre. Alcandre le Mage résume à lui seuls l'esprit de la pastorale, et Matamore le Capitain s'identifie au génie de la comédie. (...)

On ne saurait donc imaginer un personnage mieux ancré à la fois dans la tradition et dans l'actualité la plus brûlante que celui de Matamore. Ici, comme dans le cas d'Alcandre, nous avons affaire à un type, et même à un archétype, plutôt qu'à un personnage individualisé, où l'analyse psychologique pourrait se donner libre cours. Si Alcandre est l'emblème de la pastorale, Matamore pourrait servir d'emblème à la comédie. Mais il faut le souligner, la *vis comica*, le génie comique tel que Corneille l'inscrit dans son *Illusion*, renvoie à une esthétique moderne, qui n'est pas sans analogie avec celle que Guarini, nous l'avons vu, proposait pour justifier l'invention de la pastorale dramatique. Matamore n'évoque la guerre, la terreur, la mort, les incendies et les massacres que pour dissiper aussitôt ces images funestes dans le rire lié à l'impuissance du personnage. Le génie comique, comme le génie pastoral, est donc présenté par Corneille comme un moyen de dissiper la mélancolie. N'oublions pas que Louis XIII, le roi triste, qui luttait contre ses humeurs sombres par la musique et la comédie italienne, est un des spectateurs privilégiés que vise Corneille. Celui-ci ne devait pas être fâché de prouver qu'un dramaturge et des acteurs français, dans leur propre langue, pouvaient aussi bien faire que les italiens pour "délaisser d'un si pesant fardeau" l'autorité suprême, le roi Louis XIII, et son ministre, le cardinal Richelieu. (...)

Il est impossible de poursuivre ici dans le détail l'analyse convaincante à laquelle se livre M. Robert Garapon dans son édition critique de *L'Illusion comique*. Il suffit d'insister sur ses conclusions : l'intrigue de *L'Illusion comique* est une véritable mosaïque d'emprunts. "On dirait que Corneille s'est fait un jeu de renfermer dans les cinq actes de sa comédie tous les lieux communs du théâtre d'alors." M. Robert Garapon explique ce recours systématique à des formules éprouvées par le désir de Corneille d'offrir à la troupe du Marais, qui se trouvait alors en difficulté, une pièce qui fournît toutes les conditions d'un succès assuré. Si l'on accepte cette explication, *L'Illusion* apparaît comme un "pot-pourri", une pièce de circonstance habilement "ficelée" pour satisfaire à des besoins précis. On peut aussi penser que le recours de Corneille à des formules éprouvées obéit à des préoccupations d'un autre ordre. S'il s'agit pour lui de mettre en scène le principe même d'un théâtre moderne, l'originalité des personnages et des situations n'était pas nécessaire, elle aurait même nui à son dessein. Elle aurait détourné l'attention du spectateur de l'essentiel, le mécanisme du spectacle dramatique qui, à la faveur de la formule du "théâtre dans le théâtre", se démonte sur la scène sous leurs yeux.

Car, pour lier ensemble ces personnages et ces situations typiquement et traditionnellement théâtrales, Corneille adopte une formule qui n'est pas neuve, mais à laquelle il donne un sens d'une portée nouvelle : il insère à l'intérieur de la pièce principale, dont les protagonistes sont Alcandre et Pridamant, une pièce secondaire, dont les héros sont Matamore et Clindor. (...)

Si le principe du "théâtre dans le théâtre" n'est pas une invention de Corneille, il faut reconnaître qu'en le reprenant à son compte il en a tiré un parti et des effets nouveaux. Jusqu'à lui en effet, aussi bien chez Gougenot que chez Scudéry, cette formule dramatique avait consisté à mettre en scène - au lieu des rois de tragédie, des bergers de pastorale, des gentilshommes et bourgeois de comédie - des comédiens dans l'exercice de leur métier. C'était prendre le théâtre lui-même comme décor, et les acteurs comme personnages d'une pièce de théâtre. L'idée était ingénieuse, surprenante, et avait tout pour séduire des acteurs et un public, qui avaient le goût des "beaux artifices". Mais cette idée ingénieuse n'avait pas jusqu'ici trouvé une réalisation dramatique très convaincante. Au contraire, sur le plan de la structure, elle avait l'inconvénient d'introduire une rupture entre les actes consacrés à la vie réelle de la troupe, et ceux qui montraient cette même troupe occupée à jouer ou à répéter une pièce de son répertoire. Le spectateur devait s'intéresser successivement à deux actions qui n'avaient aucun rapport entre elles, sinon le fait que les mêmes comédiens les interprétaient. (...) Corneille a vu la difficulté et il la résout en introduisant les deux personnages d'Alcandre et de Pridamant, dont le dialogue enchâsse pour ainsi dire les différents fragments dramatiques et les inscrit dans une structure à la fois complexe et cohérente. Tous les fragments qui défilent, quelle que soit leur diversité, comédie, tragi-comédie, tragédie, prennent un sens continu par rapport au spectateur privilégié qu'est Pridamant, qui y découvre peu à peu la vérité sur son fils, qu'il est venu chercher auprès d'Alcandre. Malgré les deux registres sur lesquels se déroule la pièce, Corneille a donc réussi dans une grande mesure à lui imposer une sorte d'unité d'action. Tout ce qui se passe au niveau de Clindor, si décousu que cela soit, est néanmoins solidement lié à la question centrale posée par Pridamant, et qui reçoit étape par étape sa réponse : qu'est devenu son fils ? L'entrecroisement d'acte en acte du dialogue Alcandre-Pridamant et des différents fragments dramatiques dont Clindor est le héros assure l'unité d'intérêt, sinon l'unité d'action à proprement parler, dans une pièce admirablement tissée. (...) Corneille fait défiler sous les yeux de Pridamant des fragments dramatiques qui offrent au spectateur un échantillonnage varié des différents genres à la mode. Bien plus, par une progression savante, on glisse de la comédie à la tragi-comédie, de la tragi-comédie à la tragédie. (...) Ainsi les deux fils entrelacés de l'intrigue se poursuivent l'un et l'autre sans interruption : Alcandre, grâce au défilé des évocations magiques, modifie les préjugés de Pridamant, et l'aventure de Clindor et Isabelle, sous des masques divers, parvient à son heureuse conclusion. Les deux intrigues entrecroisées ne sont pas indépendantes l'une

de l'autre : la représentation des aventures de Clindor et Isabelle est nécessaire à la modification de l'âme de Pridamant. (...)

Dans *L'Illusion comique*, le plan de la réalité présente, qui reflète sur la scène la présence des spectateurs dans la salle, est occupé par Alcandre et Pridamant. Mais les aventures de Clindor ne sont pas pour autant de l'ordre de la fiction. Alcandre les présente à Pridamant comme une réalité passée, que ses charmes magiques ont le pouvoir de remettre au présent. Nous avons donc deux plans de réalité scénique : l'une immédiate, *contemporaine* de celle des spectateurs, l'autre *antérieure* et exigeant la médiation d'Alcandre pour apparaître sous les yeux de Pridamant et des spectateurs. Ce second palier de réalité sert de transition vers un troisième, celui du cinquième acte ; là, Isabelle et Clindor, tout en paraissant vivre la suite de leurs aventures, interprètent en fait le texte d'une tragédie. L'ambiguïté est volontairement entretenue par Corneille et son substitut scénique, Alcandre : cette représentation tragique est à la fois un épisode de la vie de Clindor et Isabelle devenus acteurs, et un événement purement fictif, une "illusion comique" dont nous sommes désabusés par l'apparition des acteurs se partageant la recette, une fois la représentation terminée.

Corneille répartit donc le temps scénique selon trois modes :

- l'indicatif présent du dialogue Alcandre-Pridamant ;
- l'indicatif passé des aventures de Clindor (remises au présent et rendues actuellement visibles par la magie d'Alcandre) ;
- et enfin l'irréel du jeu théâtral (qui passe pour un indicatif présent jusqu'à ce que les acteurs apparaissent en train de se partager la recette).

En jouant de ces trois modes, en les entrecroisant, Corneille parvient à faire sentir au spectateur, mieux qu'aucun autre de ses prédécesseurs, les possibilités du théâtre, et à lui communiquer une sorte de vertige en manipulant devant lui le passé, le présent, et le possible, le réel et l'irréel, la vérité et l'imaginaire.

La science dramaturgique de Corneille se tire donc des difficultés de la formule du "théâtre dans le théâtre" avec une virtuosité incomparable. Sa supériorité ne tient pas seulement à la manière dont il traite le sujet, mais aussi à la conception même qu'il s'en fait. Il ne se contente pas de prendre des comédiens pour héros et le théâtre pour décor d'une pièce de théâtre, il fait du théâtre lui-même, du phénomène théâtral, le sujet même de sa pièce. Et le titre de sa pièce l'indique sans équivoque : ce n'est plus seulement la *Comédie des comédiens*, mais *L'Illusion comique*. Au XVII^{ème} siècle, comédie est synonyme de théâtre, et *L'Illusion comique* est le titre d'une comédie où le théâtre lui-même se donne en spectacle - le théâtre, c'est-à-dire l'illusion, la fête de l'imagination. Corneille veut faire prendre conscience à ses spectateurs, qui trouvent d'ordinaire à la comédie un plaisir aussi naïf que celui de Pridamant, du mécanisme de l'illusion théâtrale, de ses pouvoirs et de ses prestiges. La pièce sera donc une mise en scène du théâtre lui-même et de son principe, elle en sera l'explication et la célébration tout ensemble.

Mettre en scène le théâtre lui-même, cela suppose que le spectateur dans la salle aura sous les yeux les trois agents principaux du spectacle théâtral : l'auteur dramatique, les comédiens et les spectateurs eux-mêmes. C'est bien le cas dans *l'Illusion comique*, où Alcandre le mage est un masque de l'auteur dramatique, où Clindor et les siens représentent les acteurs, et où Pridamant est comme le miroir où le spectateur peut lire sur la scène ses propres réactions au spectacle qui lui est présenté. Dans une représentation ordinaire, l'auteur et la salle restent dans l'ombre : seule la scène est illuminée et elle occupe tout entière la conscience des spectateurs, qui oublient, aussi longtemps que dure la représentation, leur propre existence, et celle de l'auteur. Dans la représentation de *l'Illusion comique*, par un jeu de miroirs savamment concerté, l'auteur et le spectateur apparaissent aussi sur la scène et occupent donc l'attention du spectateur dans la salle. Le monde clos du théâtre se renvoie à lui-même sa propre image, se *réfléchit*, et donne ainsi au spectateur l'occasion de réfléchir sur ce qui se passe dans cette étrange chambre de mirages qu'est une salle de spectacle.

Que le mage Alcandre soit le déguisement de l'auteur dramatique, Corneille fait tout pour nous le suggérer. (...) De même qu'Alcandre est une métaphore de l'auteur dramatique, de même que les "spectres parlants" sont une métaphore des acteurs, porte-parole du dramaturge, de même la "grotte obscure" devant laquelle Dorante et Pridamant attendent Alcandre n'est autre qu'une métaphore de la salle de théâtre. C'est dans l'obscurité de cette grotte qu'Alcandre va faire apparaître aux yeux stupéfaits de Pridamant les fantômes que son art est seul à savoir évoquer. (...) La magie est donc ici une métaphore transparente de l'art dramatique - et le mage un masque qui dissimule mal le poète du théâtre. Par l'éloge que Dorante fait d'Alcandre, par les propos d'Alcandre lui-même, Corneille nous présente une défense et illustration de son propre métier de créateur. Il n'est pas un marchand d'illusions comme les moralistes peuvent l'en accuser : les métaphores, les images, les fictions dont se sert l'auteur dramatique véhiculent une connaissance du cœur humain, et une substance morale bénéfique pour les spectateurs. Dorante souligne avec force la bienveillance d'Alcandre et sa pitié des souffrances humaines :

Quiconque le consulte en sort l'âme contente.

Croyez-moi, son secours n'est pas à négliger (vers 74-75)

Et la suite le prouvera : l'art d'Alcandre est capable de libérer Pridamant de ses angoisses et de ses préjugés. Le père affligé quittera le mage en le remerciant avec effusion de l'avoir réconcilié avec lui-même et avec son fils. Tout au long de cette "expérience théâtrale" qui se déroule sous les yeux des spectateurs, Alcandre surveille attentivement les réactions de Pridamant, spectateur privilégié, et vérifie sur lui les effets de son art. Les émotions puissantes qu'il soulève et qu'il apaise à son gré dans l'âme de Pridamant lui permettent de conduire peu à peu celui-ci vers sa décision finale - pardonner à son fils et le rejoindre.

Cet exposé en langage dramatique des prestiges et des puissances du théâtre ne reste pas confiné dans l'intrigue du premier plan. De même qu'Alcandre était la métaphore du dramaturge, et Pridamant celle du spectateur, Clindor symbolise dans *l'Illusion comique* les fonctions de l'acteur. (...) L'école de la vie a été pour lui une école de théâtre, (...) C'est dans la mesure où Clindor confond le théâtre et la vie, qu'il est justiciable de toutes les accusations dont les comédiens sont généralement accablés et de la plus graves d'entre elles, l'amoralité. Mais la séduisante fantaisie de Clindor, dont rien n'a encore interrompu le cours, débouche tout à coup sur la prison et sur la condamnation à mort. Jusque-là, Clindor, âme ductile et versatile, n'a connu que des *métamorphoses* : l'épreuve de la mort le soumet à une véritable *conversion*. Dans le long et pathétique monologue de l'acte IV, scène VII, prononcé dans l'imminence de la venue du bourreau, Clindor découvre le sérieux de l'existence, et, dans l'épreuve, son amour, jusque-là soumis aux fluctuations du désir et de l'ambition, se fixe sur Isabelle, car son image est la seule à pouvoir conjurer l'angoisse de mourir qui l'étreint :

Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,

Dissipes ces terreurs et rassures mon âme (vers 1277-1278)

(...) Le métier d'acteur en la personne de Clindor nous est donc présenté par Corneille comme l'épanouissement normal d'un certain type de tempérament - qui est ainsi "récupéré" pour le plus grand bénéfice de la société. Sans le théâtre, Clindor serait devenu sans doute un parfait "picaro", un hors-la-loi, vivant en marge des normes sociales. Grâce au théâtre, il peut exercer l'art de feindre sans pour autant duper les autres. (...)

La modification de Clindor, qui de la sphère de la fantaisie picaresque se hausse, à travers l'épreuve de la prison et de la mort jusqu'à la sphère du sérieux et du tragique, ne prend tout son sens que si on l'oppose à la modification inverse subie par Matamore. (...) Et, en effet, Matamore fait parade d'héroïsme, il n'est pas un héros. Il *joue* les héros, c'est un *acteur* qui interprète avec enflure un rôle tragique ; et Clindor est le seul public (d'ailleurs stipendié pour cela) qui consente à se faire le miroir complaisant de ce Narcisse grotesque. (...) Là est la pierre de touche qui sépare l'héroïsme authentique de la grandiloquence : le héros est celui qui a traversé victorieusement l'épreuve de la mort, sans céder au vertige, soutenu en cela par l'amour. Le futur Rodrigue, ce n'est pas Matamore, mais Clindor murmurant dans la solitude de sa prison :

Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,

Dissipes ces terreurs et rassures mon âme (vers 1277-1278).

Clindor, comme Rodrigue, soutenu par l'image d'une femme aimée, a affronté la mort sans fléchir. A partir de ce moment, son langage gagne en plénitude, il est soutenu et comme "vérifié" par cette victoire remportée sur la plus puissante des passions humaines, la peur de la mort. (...)

Corneille, par le mouvement même de sa comédie, nous offre donc ici encore des vues profondes sur la psychologie de l'acteur : c'est la plasticité de leur nature qui fait de

certains êtres des comédiens. La discipline du théâtre leur permet d'éviter que cette plasticité intérieure ne s'épanche dans leur vie quotidienne au point de leur faire perdre le sens du possible et celui du bonheur. En même temps, cette description de la psychologie de l'acteur nous ouvre au sentiment de la nécessité supérieure du théâtre : en transposant dans l'expression théâtrale les diverses possibilités de la nature humaine, et particulièrement la pente aux attitudes et au langage tragiques, le comédien purifie la réalité, aussi bien que lui-même, d'une part non négligeable d'ombres néfastes et de violences inutiles - celles du moins qu'il dépend de l'homme d'éviter. Le théâtre est une école d'humanisme et d'amour.

En filigrane de *l'Illusion comique*, on peut donc lire une véritable profession de foi d'humanisme théâtral. Qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas du tout de voir dans *l'Illusion comique* une idée du théâtre didactique ou du théâtre à thèse, ou même du théâtre moralisant. C'est l'expérience théâtrale, dans sa totalité et en elle-même, qui est pour ainsi dire démontée par Corneille sous nos yeux et qui se démontre elle-même comme génératrice de santé et de bonheur. Car le fond de l'expérience théâtrale n'est rien d'autre, aux yeux de Corneille, que le fond même de la sagesse humaniste : *Connais-toi toi-même*, pour vivre en accord avec ta véritable nature et être heureux. Grâce au miroir magique que lui tend Alcandre, Pridamant cesse de se méconnaître, et découvre que l'amour qu'il porte à son fils lui importe davantage que des préjugés ridicules. Mais dans la vie elle-même, chaque fois que les conditions de l'expérience théâtrale sont reconstituées par le hasard, le même effet bénéfique a lieu : Matamore apprend à se connaître dans le portrait que Clindor et Isabelle font de lui sans savoir qu'il les écoute ; Clindor apprend à se connaître dans la prison où Lyse par vengeance l'a conduit, et d'où elle va le faire sortir par amour ; Lyse elle-même découvre le fond généreux de sa nature en face de la tragédie dont sa trahison a créé les conditions et dont elle refuse d'accepter les conséquences : la mort de Clindor entraînant le suicide d'Isabelle ; Isabelle enfin, grâce aux moqueries de Lyse, doit s'avouer qu'elle forçait sa nature en se vouant au suicide et au malheur : elle se convertit à l'action et au bonheur. Le scintillant jeu de miroirs savamment agencé par Corneille n'est pas seulement pour le plaisir des yeux et la délectation de l'esprit : il a une fonction spirituelle. Les images, les fictions, les jeux de la scène révèlent leur propre vérité à ceux qui veulent et qui savent voir. Libre à eux d'en tirer les conséquences qui s'imposent.

Cet art est donc une pédagogie ou plutôt une "psychagogie" - l'initiation progressive d'une âme aveuglée à la vérité pénible qu'il lui faut reconnaître avant de se réconcilier avec elle-même et avec les autres. Pridamant, aveuglé par l'orgueil et la colère, a refusé d'admettre l'autonomie morale de son fils. Mais la fuite de celui-ci a déjà produit sur le père maladroit un effet salutaire :

Mon âme vit l'erreur dont elle était séduite (vers 29).

L'illusion comique, écrite à la veille du *Cid*, nous apparaît donc comme la meilleure introduction aux oeuvres de la maturité de Corneille. Ouverture brillante, scintillante même, mais derrière ce scintillement il est permis d'entrevoir les linéaments d'une esthétique dramatique et d'une profonde sagesse humaniste désormais assurées d'elles-mêmes."

"L'Illusion comique et le theatrum mundi"

Georges Forestier

Mais il faut aller plus loin. *L'Illusion comique* n'est pas seulement une métaphore de l'activité théâtrale. Elle est plus largement une métaphore de l'activité humaine. On retrouve en effet dans cette comédie un thème philosophique fort ancien, qui a connu une grande fortune à la Renaissance et au xviii^e siècle, le thème du « théâtre du monde » (*theatrum mundi*). On peut résumer ce thème de la façon suivante : « le monde est un théâtre sous le regard de Dieu ». Il repose donc sur une triade fondamentale : l'Auteur (Dieu), l'Acteur (l'homme), le Spectateur (Dieu encore, mais aussi les autres hommes, aveugles sur leur rôle et sur celui des autres). Ce thème qu'à la même époque le fameux dramaturge espagnol Calderón met sur le théâtre sous sa forme religieuse (*El Gran Teatro del Mundo*), Corneille en donne une version profane. L'Auteur, c'est Alcandre. Pour dessiller les yeux d'un simple mortel, le Spectateur, représenté par Pridamant, il lui présente le spectacle de la vie humaine, l'Acteur principal de ce spectacle étant Clindor, le fils de Pridamant. Plus exactement, l'Acteur est un « fantôme » ou un « spectre » de Clindor, nuance importante pour saisir la parenté entre le pouvoir démiurgique du magicien et le pouvoir divin, qui dispose des âmes, du Spectateur suprême.

Or le spectacle présenté par Alcandre à Pridamant est une véritable *allégorie de la vie humaine*. Du point de vue de l'Auteur, Clindor est le symbole de l'homme, de l'homme aveugle sur lui et sur le monde, et aux prises avec une « fortune » qui paraît capricieuse et qui pourtant le conduit d'une main sûre à son destin. Cet homme, nous le suivons de sa naissance jusqu'à sa mort — et sa résurrection. Clindor naît le jour où il s'est enfui de chez son père. C'est à ce moment que commence la *narratio* d'Alcandre. Après avoir passé rapidement sur le lent mûrissement du jeune homme, constitué par ses aventures picaresques, il met en scène son « fantôme » pour présenter les étapes marquantes de l'épanouissement de sa personnalité. Aussi, au fil des actes II, III et IV, son rôle passe-t-il du comique au tragi-comique pour aboutir au tragique. Simple faire-valoir de Matamore au début, Clindor présente en outre le visage d'un jeune homme qui découvre l'Amour. A l'acte III, il relègue son maître au second plan pour s'affirmer en tant qu'homme : il fait l'essai de sa séduction sur la suivante de sa maîtresse, tient tête à son rival et, enfin, à l'issue d'un combat, il le tue. L'acte IV est celui de l'expérience de la mort : dans sa prison, à la veille de son exécution, il fait réflexion sur son destin et se voit même mourir (« Et la peur de la mort me fait déjà mourir », v. 1288). Mort à son ancien Moi, il peut renaître, régénéré, à l'acte V : acteur inconscient sur le théâtre du monde, il est devenu acteur conscient de l'être sur le théâtre des hommes.

On comprend ainsi parfaitement le sens de l'illusion élaborée par Alcandre à l'acte V. Elle est la condition *sine qua non* de la réussite du « traitement » que subit Pridamant, le Spectateur. Le Spectateur est un homme, aussi ignorant de la comédie humaine qui se déroule sous ses yeux que l'Acteur qui la représente ; mais, tandis que l'Acteur accède à la « vérité » par l'expérience de la mort, le Spectateur y parvient par la conscience de l'illusion dont il a été victime. Pridamant a cru son fils assassiné ; mais ce n'était qu'un leurre. Alcandre a beau jeu de lui faire comprendre que le destin de son fils lui paraissait incompréhensible parce qu'il ignorait que la vie n'est qu'une pièce de théâtre. Son fils a compris avant lui, grâce à ce qu'il prenait pour des vicissitudes de la fortune, que tout n'était que théâtre, et que, partant, son destin était de *faire du théâtre*. Aussi Pridamant à son tour, une fois convaincu des vertus du théâtre, déclare-t-il qu'il ne peut plus vivre que par et pour le théâtre ; mort à son ancienne vie, il accède à une réalité supérieure, qui est celle du théâtre :

Demain, pour ce sujet, j'abandonne ces lieux,
Je vole vers Paris.

(V, 6 ; v. 1816-1817)

On voit ainsi que *L'Illusion comique* n'est pas un pur exercice de style. Non qu'il s'agisse d'une pièce à thèse : cette signification se situe tout entière en filigrane, et l'on prendra le plus intense plaisir à la représentation de cette œuvre sans se soucier d'elle. Mais il faut l'avoir à l'esprit pour comprendre combien ce « caprice » est *sur tous les plans* une apologie du théâtre : non content de nous dire explicitement les vertus du théâtre, et de démontrer devant nous le fonctionnement de l'illusion théâtrale, Corneille laisse entendre sur un plan supérieur que le théâtre est école de la vie. C'est aussi ce que disait Shakespeare dans *Hamlet*. Notons, pour finir, que par le regard que Corneille porte sur les hommes, *L'Illusion comique* n'est pas si éloignée qu'il y paraît du reste de sa production, et particulièrement de sa production postérieure. Jusqu'à son ultime chef-d'œuvre, *Suréna*, Corneille ne cessera jamais de réfléchir sur la place de l'homme — ou, plus exactement du Héros, à partir du *Cid* — dans le « grand théâtre du monde ».

"Corneille dramaturge et la rhétorique de l'humanisme chrétien"
"Rhétorique et dramaturgie dans *L'Illusion Comique*"
Marc Fumaroli

Le principal reproche que l'on puisse faire à la thèse de Louis Rivaille, *Les Débuts de Pierre Corneille*¹, par ailleurs si riche en analyses éclairantes, ce n'est pas celui que lui a adressé René Bray, « voir les jésuites partout » ; il est vrai que les jésuites sont partout dans notre XVII^e siècle², et surtout dans l'éducation et la culture humaniste chrétienne qu'ils ont données à Corneille. Celui-ci leur a rendu des hommages de reconnaissance suffisamment clairs pour que nous ne puissions nier l'importance de la dette qu'il a contractée envers ses maîtres. Mais ce qui surprend chez Louis Rivaille, c'est qu'il borne l'influence des jésuites à une influence philosophique³. Et il est difficile de ne pas partager le malaise éprouvé par Jacques Maurens⁴ devant la tentative de retrouver tout l'appareil de la pensée thomiste dans la structure dramatique et psychologique des premières comédies de Corneille.

* Cette étude a d'abord paru dans *XVII^e siècle*, n° 80-81, 1968, pp. 108-132.

¹ Paris, Boivin, 1936.

² Voir Jacques Maurens, *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, A. Colin, 1966, p. 14.

³ Ouvr. cit., pp. 466-467.

⁴ Ouvr. cit., p. 13.

Il est difficile de croire qu'un jeune écrivain tel que l'était Corneille à cette époque ait seulement choisi la comédie pour actualiser la pensée de saint Thomas, alors qu'il trouvait dans un autre secteur de l'enseignement reçu au collège de Rouen un art du langage susceptible de le guider et de le secourir dans sa recherche stylistique et dramaturgique. La cécité surprenante de Louis Ravaille est sans doute une conséquence de l'extraordinaire discrédit où a sombré la rhétorique classique au XX^e siècle. Car cet excellent historien n'ignorait pas que la classe de philosophie, selon la *Ratio studiorum*, était précédée d'une année de rhétorique⁵, elle-même couronnée par des représentations dramatiques latines, où tous les principes de l'art du langage enseignés pendant l'année étaient pour ainsi dire exposés et résumés par les acteurs-élèves pour la plus grande satisfaction des parents-spectateurs.

Il est donc naturel que l'on songe d'abord à mettre en rapport, suivant en cela l'ordre même des études, dramaturgie et rhétorique, plutôt que dramaturgie et philosophie. Et c'est cette démarche que nous voudrions suivre pour comprendre certains aspects d'une comédie de Corneille (laissée d'ailleurs par Louis Ravaille hors du champ de sa recherche): *L'illusion comique*. Les récents commentateurs de cette œuvre⁶ s'accordent pour y voir une apologie du théâtre, conçue par Corneille dans l'euphorie de son jeune génie, de son succès et de l'engouement général du public pour la scène. Apologie du théâtre: ces deux termes unissent en un rapport étroit et complexe une double référence à la rhétorique et à la dramaturgie. Rapport d'autant plus complexe que l'apologie du théâtre est ici formulée en termes dramatiques, ce qui accroît encore le jeu de miroirs entre les deux techniques du langage. Pourtant, à l'intérieur de cette œuvre dramatique, le recours à l'art oratoire proprement dit n'est pas aboli. Alcandre, dans la dernière scène de l'acte V, prononce devant Pridamant un éloge du théâtre qui révèle en lui ouvertement ce que d'autres signes nous avaient tout au long de la pièce laissé pressentir: son masque de mage dissimule non seulement son visage de dramaturge, capable de

donner la parole à des «spectres animés», mais également sa maîtrise personnelle de la parole, son visage complémentaire d'orateur⁷.

Dans cette perspective nouvelle, où se superposent les deux registres de la magie du verbe dont dispose Alcandre, Pridamant occupe

⁷ La magie comme métaphore des pouvoirs de la parole rhétorique et dramatique, nous en retrouverons l'usage encore plus nettement spécifié dans la comédie de Desmarets de Saint-Sorlin. *Les Visionnaires* (1637), qui, selon son plus récent éditeur, H.G. Hall (Paris, Didier, 1963), doit beaucoup à *L'illusion comique*. Le poète Amidor qui «sert de catalyseur à l'action de cette pièce» (*ibid.*, introduction, p. LXV), a trouvé dans le «capitan» Artabaze un acteur digne d'interpréter le rôle d'Alexandre dans une pièce qu'il a composée. Mais Artabaze, comme Matamore, a peur de la mort, même fictive. Il veut bien revêtir le nom d'Alexandre, mais non interpréter son rôle qui l'obligerait à mimer l'assassinat de ses meilleurs amis. Il traite donc Amidor de dangereux «sorcier»:

AMIDOR

Cela n'est qu'un escrit.

ARTABAZE

Quoy, qui donne la mort?
Vous estes donc Sorcier?

AMIDOR

Ne craignez point si fort.

ARTABAZE

Ah Dieux! je suis perdu, ma valeur ny mes armes
Ne sont point par malheur à l'espreuve des charmes.

AMIDOR

Ce ne sont que des Vers.

ARTABAZE

C'est ce qui me fait peur (III, 3, vv. 857-861).

On voit nettement ici dans l'effroi du naïf Artabaze la même confusion que chez Pridamant entre magie littéraire et magie tout court. Amidor, Alcandre ridicule, n'en est pas moins, comme le héros de Corneille à la fois mage, orateur et dramaturge, maître de manier l'âme des hommes à son gré. Comme Alcandre, il a voué sa vie à une sorte de sacerdoce rhétorique:

J'ayme les bois, les prez, et les grottes obscures:
J'ayme la Poésie, et ses doctes figures.
Dans mon commencement, en l'Avril de mes jours,
La riche Metaphore occupa mes amours:
Puis j'aymay l'Antithese au sortir de l'Eschole:
Maintenant je me meus pour la haute Hyperbole:
C'est le grand ornement des magnifiques vers:
C'est elle qui sans peine embrasse l'Univers;
Au ciel en un moment on la voit eslancée;
C'est elle qui remplit la bouche et la pensée.
O ma chere Hyperbole, Hyperbole mon cœur,
C'est toy qui d'Atropos me rendras le vainqueur.

(V, 7, vv. 1921-1932)

⁵ François de Dainville, *La naissance de l'humanisme moderne*, t. 1, Paris, Beauchesne, 1940, *passim*, mais surtout pp. 124-125.

⁶ Voir R. Garapon, édition critique de *L'illusion comique*, Paris, Didier, 1965, Introduction, *passim*. Voir également O. Nadal, «*L'illusion comique*», *Bref* n° 93, février 1966, et R. Lebègue: «Cet étrange monstre que Corneille a donné au théâtre», *Bref* n° 87, juin-juillet 1965, pp. 3 à 5.

le rôle du juge qu'il s'agit de convaincre, et Clindor devient le client (d'ailleurs inconscient de l'être) dont Alcandre se charge de plaider la cause auprès de son père.

L'*auctoritas* nécessaire à l'orateur pour que sa parole ait du poids auprès des auditeurs, et tout spécialement dans une *suasoria* comme c'est le cas ici, Dorante se charge de l'établir dans l'esprit de Pridamant. Porte-parole de l'opinion publique, Dorante garantit l'efficacité de la «techné» d'Alcandre:

De pas un que je sache, il n'a déçu l'attente:
Quiconque le consulte en sort l'âme contente (I, 1, v. 73-74).

Mais cette *auctoritas* d'Alcandre ne repose pas seulement sur le prestige de ses succès, elle s'accorde avec la *fama* d'une vie digne et vertueuse. Il vit dans une sorte d'*otium* campagnard, en ermite tourangeau. Son grand âge, sa vertu, son impartialité fondée sur la maîtrise des passions et le désintéressement absolu, lui confèrent les qualités morales que tous les bons auteurs, de Cicéron à Quintilien, exigent de l'orateur idéal.

Alcandre se charge ensuite lui-même de prouver très vite sa parfaite maîtrise technique de la rhétorique. La manière dont il capte la bienveillance et l'intérêt, bientôt passionné, de Pridamant démontre que l'art des préparations oratoires n'a pour lui aucun secret. Nous comprenons bien vite que les «ressorts inconnus» qui agitent ce vieillard et «font de tous ses pas des miracles de l'art» (vv. 87-88)⁸ ne sont que les principes de l'*actio rhetorica*, «*quasi corporis quaedam eloquentia*» (*Orator*, 55), «*quasi sermo corporis*» (*De Oratore*, 2, 22). Cette *actio*, qui combine savamment les ressources de la voix et du

⁸ Dans son introduction aux *Visionnaires* (ouvr. cit.), H.G. Hall fait ressortir que Desmarets veut ridiculiser dans le personnage du poète Amidor le style de la Pléiade, et l'idée que Ronsard et ses amis se faisaient des pouvoirs de la parole poétique. On peut se demander si Alcandre, au contraire, n'est pas l'emblème de la foi que Corneille place en son propre génie oratoire et dramatique, rejoignant par là, et à partir de sources antiques communes, l'idéal du poète selon la Pléiade. Le meilleur commentaire aux vers 81-88 de *L'illusion comique* n'est-il pas ce passage de l'*Abrégé de l'Art poétique françois* (Œuvres de Ronsard, éd. Laumonier, t. XIV, p. 18):

«Tout ainsi qu'on ne peut véritablement dire un corps humain beau, plaisant et accompli, s'il n'est composé de sang, veines, artères et tendons, et surtout d'une plaisante couleur, ainsi la poésie ne peut estre plaisante ni parfaite sans belles inventions, descriptions, comparaisons, qui sont les nerfs et la vie du livre.»

Alcandre est une rhétorique et une poétique vivantes et visibles en un seul corps allégorique de mage-dramaturge.

geste pour faire de l'orateur un *actor veritatis*, Alcandre nous en donne d'emblée une démonstration éclatante. D'abord en faisant preuve d'une pénétration immédiate des ressorts qui agitent l'âme de Pridamant, et dont il va devoir jouer pour l'amener au point qu'il s'est fixé et que nous ne devinons pas encore:

«Dorante, c'est assez, je sais ce qui l'amène» (I, 2, v. 101).

Subjugué par cette science de moraliste auquel aucun des secrets du cœur humain ne peut rester caché, Pridamant l'est plus encore par les assurances d'Alcandre, qui flattent ses plus chers espoirs:

«Vous reverrez ce fils plein de vie et d'honneur» (I, 2, v. 123).

Cette promesse est conforme au principe selon lequel il est préférable pour l'orateur, afin de gagner l'attention de ses auditeurs, de leur faire espérer un avantage futur plutôt que de leur rappeler des services passés. Enfin, dernière étape de la conquête de Pridamant, conforme au principe selon lequel le meilleur moyen de gagner l'affection de l'auditeur, c'est de paraître soutenir avec justice les intérêts de ceux mêmes qui nous écoutent: Alcandre, d'un geste digne du prétoire, écarte Dorante avant de faire la narration des aventures de Clindor. Ainsi prouve-t-il à Pridamant qu'il épouse ses intérêts au point de ménager les plus délicates susceptibilités de son amour-propre.

Après cette magistrale *captatio benevolentiae*, Alcandre est en mesure de faire à Pridamant, suspendu à ses paroles, une *narratio* des faits, en l'occurrence un bref récit des aventures de Clindor depuis sa disparition. Dans le genre délibératif, où s'emploie ici Alcandre, la narration s'impose immédiatement, sans qu'un exorde soit nécessaire. Mais il faut remarquer que pour faire ce récit, qui risque de ranimer la colère du père, Alcandre déploie tous les procédés de l'*extenuatio*. Il l'a fait précéder d'une brève allusion au sort brillant actuellement dévolu à Clindor, qui fait contrepois en quelque sorte à ce que pourraient avoir de sordide ses errances picaresques. Et celle-ci sont présentées avec un sourire plein d'humour qui estompe les ombres du tableau et excuse les erreurs. On ne peut guère ici s'empêcher de songer au précepte du *De Oratore* selon lequel: «Je m'attache au côté favorable, je l'embellis, je le rehausse j'ai soin de m'y arrêter... Quant au côté faible, au point malade, je m'en éloigne sans pour autant avoir l'air de fuir, mais je le dissimule et le fais disparaître sous les ornements et les développements que je prodigue

à l'autre.»⁹ Un des moyens les plus subtils pour détourner l'attention du juge du «point faible» de la cause défendue, c'est le tour enjoué donné au récit des faits incriminés. D'ailleurs, Alcandre joue ici «sur du velours», car l'amour-propre de Pridamant est complice des habiletés de l'orateur pour «passer l'éponge» sur ce passé peu honorable de son héritier.

Mais quelle cause Alcandre plaide-t-il devant Pridamant? Celui-ci a déjà pardonné en son cœur les fautes passées de son fils. Sa colère (qui est ici comme dans la tradition stoïcienne la source des pires malheurs) est depuis longtemps tombée. Ne risque-t-elle pourtant pas de renaître sitôt que Pridamant, mis en présence à l'improviste de son fils Clindor, s'apercevra que celui-ci a embrassé le métier «infâme» de comédien¹⁰? C'est donc bien de cela qu'il s'agit: prévenir la colère de Pridamant en lui faisant accepter d'avance la vocation et le métier actuel de son fils. Deux «problèmes» sont ici imbriqués l'un dans l'autre. Une *causa*: Clindor, fils d'honnête homme, a-t-il bien ou mal agi en embrassant la profession de comédien? Est-il de l'honneur de Pridamant d'accepter ce fait accompli? Et impliquée par cette

⁹ Cicéron, *De Oratore*, L. II, LXXII, 292:

Mea autem ratio haec esse in dicendo solet, ut boni quod habeat, id amplectar, exornem, exaggerem, ibi commorer...; a amico autem vitioque causae ita recedam, non ut id me defugere appareat, sed ut totum bono illo ornando et augendo dissimulatum obruatur.

Cf. également Quintilien, *Institution oratoire*, L. IV, 26-28 (avant-propos), édition Garnier, pp. 14-17 (t. II):

Quae sint porro in causis favorabilia, enumerare non est necesse, quia et manifesta erunt cognita cujusque controversiae condicionem et omnia colligi in tanta litium varietate non possunt. Ut autem haec invenire et augere, ita quod laedit, aut omnino repellere aut certe minuere ex causa est.

«Quels sont d'ailleurs dans les causes, les points en notre faveur, il n'est pas nécessaire de les énumérer, parce qu'ils sauteront immédiatement aux yeux, lorsqu'on aura bien étudié l'affaire, et qu'il est impossible de les grouper tous, étant donné la variété des causes. Bornons-nous à dire qu'il est dans notre intérêt non seulement de trouver et d'amplifier ces points mais aussi d'écarter complètement ou tout au moins d'atténuer ce qui nous est contraire.»

¹⁰ C'est ce qui se passe dans *La Comédie des comédiens*, de Scudéry (publiée à Paris, Courbé, 1635), où M. de Blandimare est mis brusquement en présence de son neveu, authentique gentilhomme, qui a quitté le métier des armes pour devenir candidat au métier de comédien. Mais M. de Blandimare est un homme d'esprit. Après un bref instant de colère et de surprise, il se convainc tout seul, et avec une facilité invraisemblable, que son neveu a «trop bien fait». Suprême invraisemblance, ce gentilhomme fortuné et d'âge mûr se décide à joindre la troupe de Bellerose. Dans ce qu'il appelle lui-même un «capriccio», Scudéry s'est accordé des facilités auxquelles Corneille ne cède pas dans *L'illusion comique*.

causa, une *quaestio*: le théâtre est-il un lieu de perdition ou une institution légitime, un art *noble*, digne d'être admiré en toutes ses parties? Là se situe le point de convergence entre le but que se propose Alcandre, délégué de Corneille à l'intérieur de la pièce, et le but de Corneille régnant sur l'ensemble de sa machinerie dramatique. Le genre délibératif, auquel appartient le problème particulier de Clindor et Pridamant, élargit son champ de vision dans la péroraison d'Alcandre (acte V, 6) — *amplificatio* où la question du théâtre en général est posée et résolue sous forme d'éloge. La tâche d'Alcandre, qui, par sa personne, ses talents et ses vertus, est en lui-même une apologie du dramaturge, est donc de présenter, à travers une difficulté particulière, l'éloge du théâtre dans son principe même.

Contrairement à la routine oratoire (après la *narratio*, la *propositio*), Alcandre garde par-devers lui le secret de ses desseins. En quoi il se montre bon disciple de Quintilien qui admet que la «*propositio*» puisse souvent être sous-entendue:

«Parfois, à la vérité, il faut aussi tromper le juge et employer des moyens variés pour le circonvenir et lui laisser croire que notre dessein est autre qu'il n'est en réalité. Car parfois, la proposition est dure à faire admettre, et si le juge l'aperçoit de loin, il en est aussi effrayé qu'un malade voyant avant l'opération le bistouri entre les mains du médecin. Mais si aucune proposition n'a tiré le juge de sa tranquillité, si rien ne l'a averti de se replier sur lui-même, le discours produira sur lui un effet que nous n'aurions pas obtenu si nous avions annoncé ce que nous allons faire.»¹¹

Alcandre laissera donc d'abord croire à Pridamant qu'il cherche seulement à répondre aux questions *particulières* que ce père repentant lui a d'abord posées sur son fils:

¹¹ Quintilien, *Inst. or.*, éd. cit. L. IV, ch. V, (5), pp. 104-105:

Interim vero etiam fallendus est iudex et variis artibus subeundus, ut aliud agi, quam quod petimus, putet. Nam est nonnumquam dura propositio, quam iudex si providit, non aliter praeformidat quam qui ferrum medici prius quam curetur aspexit; at si re non ante proposita securum ac nulla denuntiatione in se conversum intrarit oratio, efficiet quod promittenti non crederetur.

M. Jacques Morel, dans sa communication «Rhétorique et théâtre» (publiée dans *XVII^e Siècle*, 1968, n° 80-81) montre que ce procédé de suspension de la «*propositio*» sera constamment employé par les personnages des tragédies de Corneille pour mieux convaincre leurs interlocuteurs.

«Où fait-il sa retraite? En quels lieux dois-je aller?» (v. 119). Et sous ce prétexte immédiat, un travail de persuasion couvert et de longue haleine va dérouler sous nos yeux ses prestiges et son efficacité.

Le moment est venu pour Alcandre de rentrer dans l'ombre, laissant les «spectres parlants» (I, 3, v. 212) prendre le relais de son discours, et opérer par étapes successives la «modification» de Pridamant. Il ne faudrait pourtant pas croire qu'à partir de ce moment la rhétorique laisse la place tout uniment à la dramaturgie. Les «acteurs» qui apparaissent à ce moment-là dans la grotte magique (métaphore de la bouche magique de l'orateur?) hantent également les traités de rhétorique, soit pour servir de repoussoir aux vertus de l'orateur, soit (et c'est le cas en particulier de Roscius chez Cicéron) de modèle à ses artifices¹². Le terme même d'*actor veritatis*, employé par Cicéron pour désigner l'orateur accompli, marque bien les correspondances qui relient l'une à l'autre les deux «mises en scène» du langage. On glisse de l'une à l'autre — d'autant plus facilement que certaines «figures de pensée» conduisent naturellement l'orateur aux confins du théâtre, confondant en sa personne dramaturge et acteur.

Un des exercices rhétoriques les plus difficiles (et qui trouve place le plus souvent dans le genre délibératif où nous avons situé la cause défendue par Alcandre), c'est la prosopopée:

Il s'y ajoute, dit Quintilien, la difficulté de respecter le caractère du personnage: en effet sur la même question, César n'opinerait pas comme Cicéron et comme Caton... Il y a beaucoup de discours que les orateurs grecs et latins ont composés pour d'autres et dans lesquels

¹² A l'acte III, scène 2, de *La Comédie des comédiens* de Gougenot (représentée en 1631-1632, imprimée à Paris en 1633), celui-ci déployait déjà tous les fastes de la rhétorique pour faire l'apologie du théâtre. Dans un discours pédantesque (et coupé pour que les différents personnages puissent chacun à leur tour prendre à leur compte ses différents paragraphes), M^{me} Bellerose invoque Romulus, Gaultier, les Grecs, le Capitaine, Scipion et Lélius, etc., pour appuyer sur des références antiques la légitimité du théâtre. Enfin Turlupin:

«Cicéron dit de luy, au troisième livre intitulé l'Orateur, qu'il n'avoit jamais si bien récité une chose que Roscie ne le pust encore mieux réciter. De son temps, les sénateurs alloient souvent voir la comédie, comme des exercices honorables et profitables, tenant ces representations comme une eschole pour prendre l'art de se bien exprimer.»

Ici, le rapport rhétorique-dramaturgie n'est qu'une idée, prêtée à un acteur peu habitué à interpréter de telles matières, Turlupin. Corneille met cette idée en évidence par des moyens théâtraux, en l'incorporant dans la structure même de sa comédie, et en la laissant à découvrir par son spectateur.

leurs paroles devaient se conformer à la situation sociale et à la vie de leurs clients. Ou bien peut-on supposer que Cicéron écrivant pour Cn. Pompée, pour T. Ampius et pour les autres, pensait de même et jouait le même personnage? Après avoir considéré la fortune, le rang, les actions de tous ceux auxquels ils prêtaient l'appui de sa voix, ne s'est-il pas identifié avec eux? C'est au point qu'ils parlaient mieux qu'ils n'eussent fait; mais c'est bien eux qu'on croyait entendre parler. Car un discours ne pêche pas moins par défaut de convenance avec la personne qu'avec le sujet auquel il aurait dû être approprié. Voilà pourquoi l'on estime que Lysias a donné l'impression de la vérité dans les discours qu'il écrivait pour des personnes non cultivées¹³.

Cette page met en évidence l'analogie du dramaturge et de l'orateur: la prosopopée oblige celui-ci à créer un «rôle» dont son client sera l'interprète devant les juges. Le vertige «baroque» de *L'illusion comique* est déjà présent ici, dans cette étrange ambiguïté du théâtre et de la réalité, le vrai client récitant devant le vrai juge un texte calculé à l'avance, comme au théâtre, et qui lui est soufflé littéralement par l'avocat. Alcandre, au lieu de présenter lui-même la défense de Clindor, laisse celui-ci se présenter et parler en son nom. Il est vrai que Clindor ne prononce pas un discours en forme, et qu'il se présente entouré de toutes les circonstances de l'épisode biographique choisi par Alcandre pour émouvoir Pridamant. Mais ici encore, le théâtre n'est pas loin de la rhétorique, tout au moins d'une «figure de pensée» parmi les plus fortes dont dispose la «techné», je veux parler de l'«hypotypose». Laissons encore une fois la parole à Quintilien:

Quant à la figure dont Cicéron nous dit qu'elle place la chose sous nos yeux, elle consiste généralement non pas à indiquer qu'un fait s'est passé, mais à montrer comment il s'est passé, et cela non pas dans les grandes lignes, mais dans le détail. Cette figure, dans le dernier livre, je l'ai subordonnée à l'évidence, et c'est le nom que lui a donné

¹³ Quintilien, *Institution oratoire*, éd. cit., L. III, ch. VIII, 49-51, t. I, p. 402:

... *ad reliquum suasoriae laborem accedit etiam personae difficultas: namque idem illud aliter Caesar, aliter Cicero, aliter Cato suadere debet... (Nam) sunt multae a Graecis Latinisque compositae orationes, quibus alii uterentur ad quorum conditionem vitamque aptandae quae dicebantur fuerunt. An eodem modo cogitavit aut eandem personam induit Cicero, cum scriberet Cn. Pompeio et cum T. Ampio ceterisque, ac non unius cujusque eorum fortunam, dignitatem, res gestas intuitus, omnium, quibus vocem debat, etiam imaginem expressit, ut melius quidem, sed tamen ipsi dicere viderentur? Neque enim minus vitiosa est oratio, si ab homine, quam si ab re, cui accommodari debuit, dissidet ideoque Lysias optime videtur in iis, quae scribebat indoctis, servasse veritatis fidem.*

Celsus. D'autres appellent hypotypose une image des choses présentée en termes si expressifs qu'on croit voir plutôt qu'entendre: «Lui, tout enflammé de folie criminelle, arrive au Forum; ses yeux brillaient; tout son visage respirait la cruauté.»¹⁴

Ce n'est plus seulement un discours que l'orateur mime selon la vraisemblance, comme dans la prosopopée: c'est l'ensemble d'une action, avec ses circonstances et le dialogue qu'elle comporte, rendue présente par la vertu mimétique du verbe. Ici, Alcandre se borne à dissocier sa voix des images qu'elle serait parfaitement capable d'évoquer. Il laisse celles-ci se déployer devant Pridamant, sans révéler le lien qui les relie à ses intentions secrètes. Ainsi a-t-il comme dramaturge l'avantage sur l'orateur de ne pas s'interposer entre l'image et l'œil qui la reçoit. L'identification est plus facile, entre le spectateur et l'acteur, qu'entre le juge et l'orateur, même doué des plus brillantes vetus mimétiques.

La référence à l'hypotypose explique d'autre part très bien la libre disposition des temps dont fait usage Alcandre:

- l'indicatif passé des aventures de Clindor (qui par un trompe-l'œil commun à la rhétorique et à la dramaturgie, sont évoquées comme contemporaines du dialogue actuel Alcandre-Pridamant);
- l'irréel du jeu théâtral proprement dit (qui, par un trompe-l'œil analogue, et grâce à un effet de vraisemblance soigneusement préparé, peut être ressenti comme une réalité actuelle par le spectateur-juge Pridamant).

Ces deux tours de prestidigitation sont évoqués par Quintilien, et ils portent un nom dans l'arsenal de la magie blanche du verbe rhétorique: *metastasis* (une des variantes de l'hypotypose):

¹⁴ Quintilien, *Inst. or.*, édit. cit., L. IX, ch. II, 40-41, p. 290 (t. III):

Illa vero, ut ait Cicero, sub oculus subjectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa sed per partes. Quem locum proximo libro subjectimus evidētia, et Celsus hoc nomen isti figurae dedit. Ab aliis ὑποτυπώσεις dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis ut potius videatur quam audiri: «Ipse inflammatus scelere ac furore in Forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat.»

Ce n'est pas seulement ce qui s'est passé ou se passe, mais ce qui se passera ou pourrait se passer que peint notre imagination. Cicéron dans son *Pro Milone*, fait un tableau admirable de la conduite qu'aurait tenue Clodius s'il s'était emparé de la préture.

Mais cette transposition des temps dont le nom technique est *μετάστασις* était employée avec plus de réserve par les anciens orateurs sous forme de tableau. Ils la faisaient précéder de formules comme: «Imaginez voir», ou, avec Cicéron: «Ce que vos yeux n'ont pas vu, vous pouvez vous le représenter en idée.» A vrai dire, les orateurs d'aujourd'hui, surtout les déclamateurs, ont une imagination plus hardie, et, par Hercule, qui n'est pas sans vivacité. Par exemple Sénèque, dans la controverse dont le sujet est un père, guidé par un fils du premier lit, et tuant sa seconde femme et un autre fils du même lit, qu'il surprend en flagrant délit d'adultère: «Conduis-moi, je te suis, prends ma vieille main et dirige-la où tu veux», et un peu plus loin: «Regarde, dit le fils, ce que tu as longtemps refusé de croire. — Moi? mais je ne vois pas; la nuit s'élève et des ténèbres profondes.» Cette figure a quelque chose de particulièrement frappant; c'est en effet, semble-t-il, non pas un récit, mais l'action même¹⁵.

Une fois de plus, nous sentons dans ce texte que le vœu profond de la rhétorique, c'est de s'accomplir en dramaturgie. Celle-ci réduit et rend presque invisible la médiation entre la chose évoquée et le destinataire de l'évocation — elle accomplit l'idéal de l'orateur. Pour Alcandre comme pour Corneille, la dramaturgie est une rhétorique qui porte jusqu'à son terme la volonté de puissance oratoire sur l'auditoire. En ce sens, l'un et l'autre sont les bons disciples des régents de collèges jésuites, pour lesquels tous les exercices de la classe de rhétorique étaient résumés par des représentations théâtrales — apothéose d'un enseignement qui visait à la maîtrise du langage.

¹⁵ Quintilien, *Inst. or.*, éd. cit., L. IX; ch. II, 41-43, t. III, p. 290):

Nec solum, quae facta sint aut fiant, sed etiam quae futura sint aut futura fuerint, imaginamur. Mire tractat hoc Cicero pro Milone, quae facturus fuerit Clodius, si praeturam invasisset.

Sed haec quidem translatio temporum, quae proprie μεταστασις dicitur, in διατυπώσεις verecundior apud priores fuit. Praeponebant enim talia: «Credite vos intueri», ut Cicero: «Haec, quae non vidistis oculis, animis cernere potestis» Novi vero et praecipue declamatores audacius nec mehercule sine motu quodam imaginantur; ut et Seneca ista in controversia, cujus summa est, quod pater filium et novercam inducente altero filio in adulterio deprehensus occidit: «Duc, sequor; accipe hanc senilem manum et quocumque vis imprime.» Et post paulo: «Aspice, inquit, quod diu non credidisti. — Ego vero non video, nox oboritur et crassa caligo.» Habet haec figura manifestius aliquid; non enim narrari res sed agi vedetur.»

On comprend d'ailleurs qu'Alcandre ait recours à des moyens si puissants : car la cause encore cachée qu'il cherche à plaider auprès de Pridamant tient presque du paradoxe. Comment faire croire à un *gentilhomme* qu'il n'y a pas incompatibilité entre la naissance de son fils et le métier qu'il a choisi ? C'est là un cas de dérogeance qui ne peut faire aucun doute dans l'esprit d'un homme du XVII^e siècle. Aussi Corneille lui-même a-t-il laissé dans le vague la condition de Clindor. Est-il gentilhomme, comme il l'a affirmé à Isabelle et à Lyse ? Rien, ni dans les propos de son père Pridamant, ni dans les indications données par Corneille dans la liste des personnages, ne permet de le confirmer¹⁶. Mais à supposer que Pridamant ne soit qu'un riche bourgeois, la difficulté de lui faire accepter la « déchéance » sociale et religieuse¹⁷ de son fils est psychologiquement, sinon juridiquement, à peine moindre. Aussi Alcandre se garde-t-il avec soin, jusqu'à la dernière scène de la pièce, de recourir ouvertement à des arguments ou à des preuves appartenant à la catégorie rhétorique du *probare*, et faisant appel directement à la raison du père-juge. Sur ce terrain, il est probable que ni Pridamant ni, à plus forte raison, les spectateurs de la pièce ne le suivraient facilement. Nous avons vu qu'il s'était bien gardé de dévoiler la nature exacte de la « cause » qu'il se propose de défendre. Il ne la révélera que lorsqu'il aura pris possession de la sensibilité de Pridamant d'une manière si entière que celui-ci sera prêt à souhaiter même cette déchéance de son fils, pour prix de sa vie. Faible du côté du *probare*, la cause défendue par Alcandre est très forte du point de vue du *movere* et du *delectare*. C'est donc par là que notre mage-orateur va attaquer Pridamant, et la transposition dramatique

¹⁶ Dorante se dit « pareil d'âge et de condition » à Clindor (v. 99). Mais quelle est la condition de Dorante ? Est-il effectivement noble, ou vit-il noblement sur des terres nouvellement acquises ? Pridamant (vv. 138-140), bien qu'ébloui par les riches vêtements, qui lui sont présentés par Alcandre comme ceux de Clindor, éprouve de réels scrupules : « Mon fils n'est point de rang à porter ces richesses. » Mais peut-être s'agit-il seulement d'un sens très scrupuleux de la hiérarchie nobiliaire, où l'habit doit se mesurer au rang. Enfin, quand Pridamant admet la valeur de l'état actuel de Clindor : « Le métier qu'il a pris est meilleur que le mien » (v. 1672), le terme de « métier » (latin « ministerium ») peut s'entendre au sens large de « charge, office, ministère », et ne préjuge en rien de la condition, noble ou roturière, de Pridamant.

Quant aux affirmations de Clindor lui-même (vv. 559-561 ; 905-908) et à sa conduite « généreuse » face à Adraste, elles ne permettent guère de trancher avec certitude.

¹⁷ Voir en particulier G. Mongrédien, *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, particulièrement ch. I et II.

de son discours va se prêter, mieux qu'une argumentation logique, au « pathétique » que la cause exige pour être plaidée.

Recourons une fois de plus à Quintilien :

Sans doute les preuves peuvent bien faire que les juges regardent notre cause comme la meilleure ; le pathétique les amène à vouloir la trouver telle, et ce qu'ils veulent, ils arrivent aussi à le croire. En effet, lorsqu'ils ont commencé à ressentir de la colère, de la faveur, de la haine, de la pitié, ils s'identifient avec notre cause, et, de même que les amants ne peuvent juger de la beauté, parce que leur sentiment les aveugle, de même un juge cesse de se préoccuper de chercher la vérité, lorsque l'émotion l'étreint : il est emporté par la passion et se laisse aller pour ainsi dire au torrent qui l'entraîne. L'effet produit sur le juge par les arguments et les témoins n'est révélé que par le jugement ; au contraire, est-il ému ? Encore sur son siège et écoutant, il montre son sentiment. Lorsqu'on lui arrache ces larmes, comme le cherchent presque toutes les péroraisons, la sentence n'est-elle pas rendue clairement ? C'est donc vers ce but que doit tendre l'orateur¹⁸.

Or ici, la cause *particulière* offre à Alcandre un moyen très efficace d'« émouvoir » Pridamant. Mais ce moyen exige qu'il s'efface devant Clindor lui-même, et qu'il substitue à son propre discours masqué les apparitions du fils de Pridamant. Quel levier plus puissant sur le cœur d'un père que l'amour paternel, la tendance naturelle chez un père à se mettre à la place de son fils ? L'identification que l'orateur cherche à obtenir à son profit pour conduire la sensibilité de son auditeur à sa guise, Alcandre l'obtiendra sans peine s'il confie la tâche de défendre la question *générale* à Clindor en personne. Et de fait, sitôt que Pridamant voit apparaître l'image vivante de son fils dans la grotte magique, l'identification a lieu :

« O Dieu ! Je sens mon âme après lui s'envoler » (II, 1, v. 219).

Grâce à ce mouvement naturel de l'âme, Alcandre va pouvoir amener Pridamant à s'identifier si pleinement à son fils qu'il finira par voir la vocation et le métier de comédien avec les mêmes yeux que

¹⁸ Quintilien, *Inst. or.*, éd. cit., L. VI, ch. II, (5-7), t. II, pp. 312 et 314 : *Probationes enim efficiunt sane ut causam nostram meliorem esse iudices putent, affectus praestant ut etiam velint et id, quod volunt, credunt quoque. Nam cum irasci, favere, cdisse, misereri coeperunt, agi jam rem suam existimant, et, sicut amantes de forma iudicare non possunt, quia sensum oculorum praecipit animus, ita omnem veritatis inquirendae rationem iudex omittit occupatus affectibus; aestu fertur et velut rapido flumini obsequitur. Ita argumenta ac testes quid egerint pronuntiatio ostendit, commotus autem ab oratore iudex quid sentiat sedens adhuc atque audiens confitetur. An cum ille, qui plerisque perorationibus petitur, stetus erumpit, non palam dicta sententia est? Huc igitur incumbat orator...*

celui-ci. Le visage aimé de Clindor aura servi à Pridamant de guide et d'initiateur au monde ignoré, et détesté par ignorance, de la comédie. Sans cette propédeutique ménagée par Alcandre, il est probable que Pridamant, mis brusquement et réellement en présence de son fils, aurait refusé de reconnaître sous le masque méprisé du comédien le visage aimé vers lequel «son âme s'envolait».

La *mimesis* magique d'Alcandre est donc bien loin d'être un miroir tendu au hasard le long des chemins où vagabonde Clindor. Selon une stratégie rhétorique soigneusement préméditée, le «mage» opère dans la biographie de son «client» un découpage et un montage qui font alterner épisodes rassurants (et même amusants) et mésaventures inquiétantes dont il observe les effets sur la sensibilité angoissée de Pridamant. A la fin de l'acte II, il constate avec une satisfaction d'expérimentateur: «Le cœur vous bat un peu.» Et Pridamant lui confirme que les menaces de Lyse contre son fils ont fait naître en lui l'inquiétude. Alcandre le rassure. Pourtant l'acte suivant s'achève sur un coup de théâtre: Adraste attaque Clindor, et celui-ci, après avoir mortellement blessé son adversaire, est conduit en prison sous l'inculpation de meurtre. Pridamant passe de l'inquiétude à l'angoisse. Le suspens dramatique devient plus haletant. Alcandre rassure encore son public. Et l'acte IV nous montre en effet la fuite de Clindor. Pridamant, soulagé, s'écrie: «A la fin je respire.» Mais cette «fin» n'est qu'apparente. Alcandre a de nouveaux tours dans son sac: l'acte V plonge le pauvre père dans un désespoir qui semble cette fois sans remède: Clindor est assassiné. Alcandre alors, après avoir précipité Pridamant au fond de l'abîme, le ramène à la lumière. Le spectacle alterné du bonheur et du malheur a mis littéralement Pridamant «hors de lui-même». Les conditions psychologiques de sa «conversion» sont maintenant remplies. Après avoir vu son fils mort, sa «résurrection», même dans des vêtements de comédien, apparaît à Pridamant comme un bonheur sans mélange. Son amour paternel, soumis à l'épreuve de la mort, l'emporte sans difficulté sur les dernières résistances de son amour-propre et de ses préjugés. Alcandre avait compté sur cette réaction de soulagement violente et libératrice.

C'est par le cœur qu'Alcandre peut atteindre Pridamant, c'est par là qu'il veut se l'attacher. Mais il ne s'agit que d'un détour. C'est à son jugement qu'en définitive il s'adresse. Et c'est un jugement qu'il réussit à rallier lorsque Pridamant, savamment manœuvré, finira par prononcer:

«Clindor a trop bien fait » (V, 5, v. 1679).

La psychologie d'Alcandre, fondée sur les ressources du *movere* et du *delectare*, soutient en effet un système logique, une *probatio*, dont les articulations, soigneusement enveloppées, peuvent être néanmoins assez facilement reconstituées. Quels sont donc ses «arguments»? Arrêtons-nous d'abord sur ce dernier terme et rappelons à son sujet les réflexions significatives que Quintilien croit utile de faire à son sujet:

On appelle *argumentum* le sujet des pièces composées pour la scène; Pédianus, exposant pour ainsi dire le thème d'un discours de Cicéron, dit: «Le sujet (*argumentum*) est le suivant»; Cicéron lui-même écrit à Brutus: « Craignant que, d'aventure, nous n'en fassions quelque application à notre cher Caton, quoique la situation (*argumentum*) soit bien différente. » Donc on entend par ce mot toute matière sur laquelle on écrit. Rien d'étonnant, puisque ce mot est employé même par les artistes; aussi trouve-t-on, dans Virgile: *argumentum ingens*, et un ouvrage varié est communément appelé *argumentosum*¹⁹.

L'ambiguïté du terme latin *argumentum* se retrouve quelque peu en français: l'«argument», cela peut être tantôt le sujet d'une œuvre dramatique, lyrique ou chorégraphique, et un élément de preuve. La définition latine: *ratio probationem praestans, qua colligitur aliquid per aliud, et quae quod est dubium per id, quod dubium non est, confirmat*²⁰, a une extension plus large que le terme français «argument». Elle permet de glisser facilement de la structure d'une *probatio* rhétorique à la structure d'une intrigue dramatique. Glissement d'autant plus aisé que la *probatio* rhétorique se fait le plus volontiers selon l'ordre de l'«épichérème» dont chaque étape appelle une confirmation ornée et animée. De même qu'il a évité de poser en

¹⁹ Quintilien, *Inst. or.*, éd. cit., L. V, ch. X, (9-10), t. II, pp. 156-158:

(*Nam*) et *fabulae ad actum scaenarum compositae argumenta dicuntur, et orationum Ciceronis velut thema exponit Pédianus: «argumentum tale est», et ipse Cicero ad Brutum ita scribit: «vertus fortasse ne nos in Catonem nostrum transferremus illinc aliquid, etsi argumentum simile non erat.» Quo apparet omnem ad scribendum destinatum materiam ita appellari. Nec mirum, cum id inter opifices quoque vulgatum sit, unde Vergilli «argumentum ingens», vulgoque paulo numerosius opus dicitur argumentosum.*

²⁰ Quintilien, *ibid.* (11), pp. 158-159:

«Une méthode de preuve, qui procède de conséquence en conséquence, et confirme ce qui est douteux par ce qui ne l'est pas.»

clair le fond même de la cause qu'il défend et le statut proprement rhétorique des tableaux animés qu'il présente à Pridamant. Alcandre élide la formulation des majeures et des mineures des épichérèmes dont il charge ses images de confirmer la solidité. C'est en consultant ces images du point de vue de Pridamant que nous pourrions reconstituer après coup les articulations du raisonnement qui, sans jamais se donner pour tel, conduit Pridamant invinciblement, mais avec douceur, vers la conclusion que l'on sait. La structure de l'intrigue dramatique implique une structure logique qui s'y dissimule beaucoup mieux que dans un discours, sans perdre pour autant de son efficacité.

Le premier épichérème enveloppé par Alcandre sous les images dramatiques se déduit facilement de l'analyse que nous avons donnée plus haut. On pourrait le formuler ainsi:

«En comparaison de la mort d'un être aimé, on oublie tout autre malheur; or Pridamant a pu croire à la mort de Clindor; en comparaison de cette mort, le métier adopté par Clindor n'est qu'un malheur bénin, pour ne pas dire une bénédiction.»

Ce premier épichérème soulève une question générale: la condition de comédien est-elle un malheur? A cette question, une seconde série d'arguments va répondre. Ce deuxième épichérème, étroitement imbriqué dans le premier, et qui se développe parallèlement à lui, plonge ses racines dans la narration même dont Alcandre a fait précéder ses évocations magiques. Ce discours d'Alcandre à Pridamant (I, 3) nous laissait déjà pressentir que le goût de Clindor pour la liberté et son refus de la vie «bourgeoise» n'étaient qu'une vocation déguisée et irrésistible pour le théâtre. Son existence de «picaro» telle que le décrit Alcandre suppose chez Clindor un véritable génie des métamorphoses, un sens inné de l'adaptation à tous les rôles que la nécessité ou le hasard le poussent à interpréter: opérateur, écrivain public, clerc de notaire, etc. Un épichérème en quatre parties commence à s'esquisser, à partir d'une réflexion implicite sur le bonheur, et non plus sur la mort:

«Le bonheur d'un être exige qu'il réalise sa vocation²¹; or un père ne peut que vouloir le bonheur de son fils; la vocation de Clindor

est celle d'un comédien. Donc Pridamant doit approuver la condition choisie par son fils, condition de son bonheur.»

L'école de la vie a été en effet pour Clindor une école de théâtre et sa mutabilité naturelle s'est épanouie peu à peu en un véritable art de feindre dont il nous donne un premier récital auprès de son maître Matamore, puis auprès de ses deux amoureuses, Isabelle et Lyse — qu'il courtise en même temps, avec, semble-t-il, autant de sincérité que de duplicité dans les deux cas! Scènes de comédie, mais pleines de sens pour Pridamant, qui apprend à reconnaître sur le vif la nature de son fils, et à admettre peu à peu ce qui est la meilleure solution pour celui-ci. C'est pour ainsi dire un «jeune acteur» à l'état sauvage, qui exerce ses talents dans la vie elle-même, sans aucune préoccupation morale, sans se soucier de savoir si son «jeu» perpétuel, en particulier auprès d'Isabelle et de Lyse, risque de briser un cœur. Sa duplicité constante, face à son maître Matamore comme à ses deux «maîtresses», Isabelle et Lyse, nous incite à le qualifier d'«hypocrite», mot qui en grec signifie tout simplement «acteur». Entre l'art de déguiser ses sentiments véritables et celui d'interpréter des sentiments fictifs avec assez de vraisemblance pour prendre au piège l'Autre (spectateur, partenaire, adversaire), il n'y a qu'un pas: celui qui sépare l'acteur qui ne se fait pas connaître de l'acteur qui se donne pour tel. Dans la mesure où Clindor, encore inconscient de sa vocation, use de ses talents d'«hypocrite» à même la vie, il justiciable de toutes les accusations dont les comédiens (et les rhéteurs) sont généralement accablés, et de la plus grave d'entre elles, l'amoralité.

*

1. III, ch. 23-24, texte traduit par Emile Bréhier dans *Les Stoïciens*, éd. de la Pléiade, 1964, p. 270:

«Comme les membres nous ont été donnés pour nous adapter à un certain mode de vie, de même l'inclination dans l'âme, qui s'appelle en grec *hormé*, paraît nous avoir été donnée en vue d'une forme de vie bien déterminée et non pas quelconque; et il en est encore de même de la raison et de la raison achevée. Comme on donne à l'acteur un rôle précis et non pas quelconque, au danseur un pas réglé d'avance, de même l'homme doit mener sa vie d'une manière déterminée sans arbitraire; cette manière de vivre, c'est celle que nous appelons harmonieuse et conséquente. La sagesse ne ressemble pas, croyons-nous, à l'art du pilote et du médecin. Mais plutôt, comme je viens de le dire, à un rôle de théâtre et à une danse...»

Cette idée se retrouve fréquemment dans le traité *Des offices* et chez Epictète.

²¹ C'est un des principes fondamentaux de la morale stoïcienne que de suivre sa vocation: «Naturam sequere.» Voir Cicéron, *Des fins des biens et des maux*,

L'apologie du métier de comédien — et celle du théâtre en général — serait impossible si la *quaestio* de la moralité, à la fois de cet art et de ses interprètes, n'était pas traitée. Sans doute dans le cas particulier de Pridamant, cet aspect du plaidoyer est presque superflu. Il suffirait à Alcandre, pour rallier à la cause du théâtre ce père endolori, de lui montrer que le bonheur de son fils est lié au choix d'une profession «non conformiste», et de lui expliquer ensuite, comme il le fera dans la dernière scène de l'acte V, les avantages matériels et sociaux de ce choix. Mais, sous le masque d'Alcandre, Corneille s'adresse aussi à des spectateurs et à des lecteurs que la passion paternelle ne dispose pas aussi favorablement que Pridamant à l'égard du cas particulier de Clindor, et donc de l'art dont il s'est fait le serviteur. La *probatio* de Corneille, sous le masque d'Alcandre, vise le spectateur ou le lecteur de *L'Illusion comique*. Dans ce second registre, Pridamant sert lui-même d'exemple et de preuve de la valeur morale de la comédie, et de ses vertus cathartiques: le spectacle organisé par Alcandre aura en effet surmonté les dernières difficultés qui s'opposaient à la réconciliation du père et du fils, et à leur bonheur.

Quant à la valeur morale de la profession d'acteur, quant aux vertus cathartiques du théâtre sur ceux-là mêmes qui ont choisi de l'exercer comme un métier, Corneille les «prouve» dans le miroir des aventures de Clindor et de ses compagnons. Si la «modification» de Pridamant a servi de preuve à l'efficacité du théâtre dans l'ordre éthique, la «modification» de Clindor, d'Isabelle, de Lyse, et même de Matamore, sert de témoignage en faveur d'une positivité éthique du métier de comédien.

Au début de l'acte IV, la séduisante (et inquiétante) fantaisie de Clindor, dont rien n'a encore interrompu le cours, débouche tout à coup sur la prison et sur la condamnation à mort. Jusque-là, Clindor, âme ductile et versatile, n'a connu que des *métamorphoses*: l'épreuve de la mort le soumet à une véritable *conversion*. Dans le long et pathétique monologue de l'acte IV, scène 7, prononcé dans l'imminence de la venue du bourreau, Clindor découvre le sérieux de l'existence, et dans l'épreuve, son amour, jusque-là soumis aux fluctuations du désir et de l'ambition, se fixe sur Isabelle, car son image est la seule à pouvoir conjurer l'angoisse de mourir qui l'étreint:

Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,
Dissipes ces terreurs et rassures mon âme.

(IV, 7, vv. 1276-1277)

Désormais Clindor est un adulte. La tragédie dont il a failli être le héros lui a forgé un caractère. Il est maintenant en mesure de faire la distinction entre le théâtre et la vie, et donc d'exercer le théâtre comme un métier, comme une discipline utile et reconnue par la société, et non plus comme un jeu égoïste et cruel. L'expérience de son adolescence ne lui aura d'ailleurs pas été inutile. Dans le fragment tragique du V^e acte, il peut transposer au service du texte qu'il interprète les émotions et les passions qu'il a connues autrefois, si bien que son père et les spectateurs s'y trompent. Telle est la vérité de son jeu, qu'ils n'aperçoivent pas le passage de la réalité à la fiction. Le métier d'acteur en la personne de Clindor nous est donc présenté par Corneille comme l'épanouissement normal d'un certain type de tempérament — qui est ainsi «récupéré» pour le plus grand bénéfice de la société. Sans le théâtre, Clindor serait devenu sans doute un parfait «picaro», un hors-la-loi, vivant en marge des normes sociales, et usant de la virtuosité verbale à des fins de tromperie purement égoïstes. Grâce au théâtre, il peut exercer l'art de feindre sans pour autant duper les autres. Il est probable que la représentation terminée, et la recette partagée, Clindor et Isabelle forment un couple très uni, peut-être exemplaire — comme il y en eut beaucoup parmi les comédiens du XVII^e siècle, par exemple Floridor et sa femme, amis de Corneille²².

L'ascension morale de Clindor va donc de pair avec l'excellence acquise dans le métier de comédien, dont la preuve nous est fournie par le fragment tragique dont il est le parfait interprète. L'analogie entre le bon orateur et le bon comédien s'impose ici à l'esprit: dans les deux cas, la maîtrise de la parole est inséparable de la maîtrise de soi, et la maturité morale est la condition nécessaire d'un bon usage de la parole²³. Cette modification de Clindor qui, de la sphère

²² Voir G. Mongrédien, *Les Grands Comédiens du XVII^e siècle*, Paris, 1927, chap. «Floridor le Noble», pp. 131 à 158.

²³ C'est également un thème stoïcien des plus fréquents que le comédien cité comme métaphore du sage: voir l'admirable mise au point de V. Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1953, pp. 181 à 186, 2^e partie, ch. V: «La théorie de l'action».

Le portrait que Beauchasteau fait du comédien accompli, dans *La Comédie des comédiens*, de Gougenot, est déjà un portrait de l'«honnête homme»:

«Il faut pour estre bon acteur estre necessairement docte, hardy, complaisant, humble et de bonne conversation, sobre, modeste et surtout laborieux, ce qui est bien

de la fantaisie picaresque, se hausse à travers l'épreuve de la prison et de la mort jusqu'à la sphère du sérieux et du tragique, prend tout son sens si on l'oppose à la modification inverse subie par Matamore. Celui-ci entre en scène en déclamant dans un style extrêmement soutenu ses exploits guerriers. Dans ce même langage superbe, il évoque les passions amoureuses qu'ils suscite et celle qui l'embrase pour Isabelle. Il joue les héros, c'est un *acteur* qui interprète avec enflure un rôle tragique, et Clindor est le seul public (d'ailleurs stipendié pour cela) qui consente à se faire le miroir complaisant de ce Narcisse grotesque. Grottesque, parce qu'aucune vérité intérieure ne soutient la véhémence de ce langage. Sitôt que Clindor lui manque, et que Matamore n'a plus en face de lui un miroir qui lui renvoie sa propre image, magnifiée par une rhétorique pompeuse et vide, il n'est plus qu'un pleutre en proie à la peur de mourir. Mais il retrouve toute sa faconde sitôt que Clindor, de nouveau, consent à se faire l'écho de ses mensonges, et à lui masquer la vérité. Lorsqu'il aura découvert la « trahison » de Clindor et d'Isabelle (en assistant à leur entretien comme un spectateur qui voit sans être vu — comme Pridamant qui assiste lui-même à tout ce manège), une *conversion* profonde se fait en lui. Il se replie sur des positions qui correspondent mieux à sa véritable nature : il conserve sans doute le même langage, mais en toute conscience, maintenant, de bouffonner. Il parvient même, dans la scène 4 de l'acte IV, à se moquer de lui-même avec un savoureux humour. Le personnage héroïque qu'il croyait être se métamorphose en un excellent clown, usant avec esprit du langage de la tragédie pour le parodier, pour rire et faire rire de lui-même. Clindor l'engagera probablement dans sa troupe, le moment venu²⁴. Mais jusqu'à cette épreuve, qui lui a permis

de se voir tel qu'il est dans le regard des autres, Matamore est le type même du mauvais acteur, qui se trompe de registre. J'ai qui parle sans cesse de mort et d'amour comme un héros de tragédie, est en fait un lâche que la moindre menace de mort fait se réfugier quatre jours durant dans le grenier de la maison d'Isabelle. Il a fui devant la menace, et tout son langage supposait cette fuite et ce vide à l'intérieur de lui-même, où la peur règne en maîtresse : là est la pierre de touche qui sépare la parole authentique, la parole héroïque, de la grandiloquence ; seul a le droit de parler en héros, et même de jouer les héros, celui qui a traversé victorieusement l'épreuve de la mort, sans céder au vertige, soutenu en cela par l'amour. Le futur Rodrigue, ce n'est pas Matamore, mais Clindor, invoquant Isabelle dans la solitude de sa prison. Comme Rodrigue, soutenu par l'image d'une femme aimée, il a affronté la mort sans fléchir. A partir de ce moment son langage gagne en plénitude. Il est soutenu et comme vérifié par cette victoire remportée sur la plus puissante des passions humaines, la peur de la mort²⁵.

A travers l'évolution contraire de Matamore et de Clindor, Alcandre (et Corneille) soulignent donc les rapports intimes qui relient l'éthique et la rhétorique, l'éthique et l'élocution dramatique : la qualité du langage suppose la qualité de l'homme qui le prononce. Il doit y avoir *convenientia* entre la valeur morale de l'homme, et le genre de style qui la rend visible, audible et communicable aux autres.

Clindor est bien vivant. Le choix du métier de comédien a été pour lui une ascension morale vers une conscience adulte. Ces deux séries d'arguments devraient suffire, semble-t-il, à forcer la conviction de Pridamant. Mais Alcandre, en orateur-dramaturge consciencieux, veut mettre toutes les chances de son côté et ne laisser dans l'ombre aucune équivoque susceptible de troubler plus tard les retrouvailles du père et du fils. Tout au long de *L'illusion comique* court une autre série d'allusions qui, rapprochées les unes des autres, concourent à suggérer à Pridamant un motif supplémentaire de se réjouir du choix

loin de l'opinion de plusieurs qui croient que la vie comique ne soit qu'un libertinage, une licence au vice, à l'impureté, à l'oisiveté et au dérèglement.»

(*Ancien Théâtre français*, Paris, Jannet, 1856, t. IX, acte I, sc. 2, p. 331.) M. de Blandimare, dans *La Comédie des comédiens* de Scudéry (II, 2), trace de même un portrait du comédien idéal qui tend à identifier celui-ci à l'idéal du sage et à celui de l'orateur.

²⁴ C'est un trait commun à Matamore, au capitaine de Gougenot (*La Comédie des comédiens*) et au Capitain Artabaze de Desmarets (*Les Visionnaires*) : tous trois sont des acteurs qui jouent le rôle du guerrier victorieux, pour masquer leur lâcheté d'homme. Le poète Amidor, chez Desmarets, veut faire jouer à Artabaze le rôle d'Alexandre le Grand dans une tragédie de sa façon. Le capitaine de Gougenot est un acteur de la troupe de Bellerose, qui, hors de la scène, continue dans la vie à parler comme au théâtre. Turlupin (acte II, scène 2) lui dit avec mépris : « Attendez pour faire vos rodomontades que vous soyez sur le théâtre. »

²⁵ L'éthique stoïcienne fonde l'autonomie du sage sur sa victoire sur la peur de la mort. Voir Epictète, trad. A. Rivaudeau, ouvr. cit., p. 108, ch. XIX : « Que la méditation des choses tristes sert beaucoup. »

fait par son fils. Dans son premier coup de baguette, suscitant la vision des somptueux habits des comédiens, Alcandre a orienté l'esprit de Pridamant dans une direction qui, pour être moins évidente que les précédentes, a sur lui peut-être autant, sinon davantage, de pouvoir contraignant. Ce qui étonne et fascine Pridamant dans les vêtements qu'Alcandre lui présente comme ceux de son fils, ce n'est pas tant de luxe que le rang social dont ce luxe est le signe:

Mon fils n'est point de rang à porter ces richesses,
Et sa condition ne saurait consentir
Que d'une telle pompe il s'ose revêtir.

(I, 2, vv. 138-140)

Quelle est exactement la condition de Pridamant et de Clindor? Petite noblesse de campagne ou bonne bourgeoisie? Question irritante que Corneille, comme nous l'avons vu²⁶, semble s'être plu à laisser en suspens. Et les vantardises de Clindor, qui s'est paré aux yeux de Lyse et d'Isabelle du titre de gentilhomme, accroîtraient plutôt notre incertitude. Car ce jeune Protée, qui n'est pas à un mensonge près, pourrait bien nous révéler, par cette prétention à la noblesse, son désir profond, plutôt que la réalité de sa condition originelle. Devant Adraste qui, lui, est qualifié explicitement de gentilhomme, Clindor se borne à revendiquer une aptitude *morale* à la noblesse:

Si le ciel en naissant ne m'a fait grand seigneur.
Il m'a fait le cœur ferme et sensible à l'honneur.

(II, 7, vv. 559-560)

Et de fait, la progression dramatique des évocations magiques suscitées par Alcandre s'accompagne d'une évolution insensible du réalisme quotidien et des sentiments presque vulgaires à la dignité aristocratique et aux sentiments les plus nobles. On passe successivement à travers les trois styles de la classification rhétorique traditionnelle: style bas, style tempéré, grand style. Ce voyage à travers les styles commente parfaitement l'ascension de Clindor. Celui qui nous était d'abord apparu aux côtés de Matamore comme un parasite sans scrupule et un séducteur peu loyal se libère de sa condition servile et choisit d'aimer Isabelle pour elle-même, en dépit de tous les obstacles.

Il accède à une sphère morale supérieure à celle où semblent se tenir Pridamant et Géronte — qui sert à Pridamant de «miroir» dans la «pièce intérieure» ménagée par Alcandre. Cette ascension dans l'ordre du langage et des sentiments est-elle aussi une ascension sociale? La splendeur des vêtements, le tragique des situations, la noblesse du ton et des passions mises en œuvre dans le V^e acte, tout cela n'est-il que vaine apparence, démentie par la révélation décevante que Clindor a choisi le vil métier de comédien? Alcandre, dans sa péroraison, s'emploie à montrer que la comédie est aujourd'hui un «fief», c'est-à-dire un moyen d'accès à l'aristocratie. Ses «bonnes rentes» sont un signe, non de richesse bourgeoise, mais d'«éclat» proprement aristocratique. La comédie aujourd'hui est devenue l'affaire de la noblesse et du roi à sa tête. Par la comédie, il est possible de vivre dans la faveur et la proximité des grands, dans leur sphère morale et sociale. Ce qui était impossible à Pridamant, que sa condition fût celle d'un riche bourgeois ou d'un nobliau provincial, est devenu possible à Clindor — par le biais de la comédie²⁷. Et Pridamant se laisse convaincre non seulement par les «appas» de bonnes rentes, mais également par l'«éclat» d'un métier qui s'est révélé pour Clindor la voie d'accès à un état de vie supérieur.

Vie supérieure vers laquelle Clindor entraîne Isabelle à sa suite. Et ce n'est pas une des moindres habiletés d'Alcandre que d'avoir placé Isabelle dans une situation exactement symétrique de celle de Clindor. La révolte d'Isabelle contre Géronte, père abusif, offre à Pridamant l'occasion de revivre, grâce à l'analogie des situations, son propre différend avec Clindor et de mesurer à nouveau, d'après celles de Géronte, l'étendue de ses propres erreurs. Et l'itinéraire moral d'Isabelle confirme, par son parallélisme avec celui de Clindor, les leçons que Pridamant tire peu à peu du spectacle mis en scène par Alcandre. Ce recours aux similitudes de situations est une technique souvent

²⁷ On saisit ici le parallèle entre hiérarchie des genres littéraires, hiérarchie des styles, et hiérarchie sociale. Dans une société hiérarchisée comme celle du XVIII^e siècle, le comédien est le seul «type social» capable de franchir rapidement les différents étages de la hiérarchie, pour atteindre au langage, sinon à la réalité de la noblesse. Voir l'étude de J. DuVignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, surtout ch. I, «Le rôle de l'acteur dans les sociétés monarchiques», pp. 29 à 104.

²⁶ Voir note 12.

employée par les orateurs²⁸ : elle implique un raisonnement *a fortiori*. Ce qui est vrai pour une femme comme Isabelle le sera à plus forte raison pour Clindor. Mais, ainsi que le recommandent les traités de rhétorique, le parallélisme des situations n'est pas parfait; Isabelle n'est pas l'exacte réplique féminine de Clindor :

Je me connais... (II, 3, v. 352)

Je ne déguise rien de ce que j'ai dans l'âme. (*Ibid.*, v. 358)

Comme Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, mais sans avoir besoin d'une épreuve pour atteindre à cette parfaite transparence à soi-même, Isabelle pourrait dire d'emblée, contrairement à Clindor : « Je vois clair dans mon cœur. » Sincérité intrépide vis-à-vis d'elle-même et des autres, courage au service de cette sincérité, elle est dès le départ une héroïne dans le vrai sens du terme — noble, fière et franche. Cette âme limpide est d'autant mieux à même de discerner dans les autres le mensonge et toutes les formes de la mauvaise foi. L'ironie avec laquelle elle traite Adraste et Matamore (II, 3), la hauteur avec laquelle elle accueille les protestations d'amour trop bien tournées de Clindor (II, 6), témoignent de cette force d'âme. Elle appartient à la même lignée qu'Angélique, l'héroïne de *La Place Royale*, lignée qui comptera plus tard les héroïnes dites « cornéliennes », et bien plus tard encore, les jeunes filles intrépides du théâtre de Marivaux. Son aristocratie native semble la vouer à se séparer tôt ou tard de son père et du milieu platement bourgeois dont elle est issue. Lorsque son père s'oppose à son amour, elle n'hésite pas. En dépit des reproches, elle n'obéira qu'à ce que son cœur lui dicte. Ce tempérament entier a les défauts de ses qualités : dans une situation qui semble sans issue (Clindor emprisonné et condamné à mort), Isabelle est trop vite tentée d'adopter le masque tragique et de jouer les Camille ou les Emilie, ce qu'elle fait d'ailleurs avec une passion et une maîtrise admirables :

Je veux perdre la vie en perdant mon amour...

(IV, 1, v. 1004)

Mon ombre chaque jour viendra t'épouvanter,
S'attacher à tes pas dans l'horreur des ténèbres...

(*ibid.*, vv. 1016-1017)

Mais nous sommes dans la vie, ou tout au moins dans le monde de la comédie, où il reste toujours une chance de survivre et de réussir, où rien n'est jamais perdu. S'il est une *catharsis* propre à la comédie, on en saisit ici le mécanisme en toute clarté : Isabelle joue à contretemps le rôle de l'amante désespérée et prête à se venger de son père en lui imputant son suicide. Lyse le lui fait bien sentir, non sans humour. Réveillée à l'espoir par les railleries de Lyse, Isabelle s'arrache bien vite au vertige du langage tragique où elle s'abandonnait, et se convertit à l'action : elle accepte l'idée d'une fugue conjugulée avec l'évasion de Clindor. L'intervention de Lyse révèle donc chez Isabelle un pouvoir d'adaptation que laissaient déjà pressentir la virtuosité et le sens ludique de ses répliques à Matamore. Son goût de vivre corrige les excès où la porteraient volontiers son tempérament altier et la vocation grave de sa sensibilité.

Quant à Lyse, dont la nature et les fonctions sont moins nobles, elle est plus libre qu'Isabelle de s'orienter selon les situations où elle est placée, et de modifier sa conduite, peut-être même son cœur, pour éviter d'être prise au noble piège de la tragédie. On est tenté de la rapprocher du personnage de Philis, dans *La Place Royale*, et de voir entre elle et sa maîtresse la même opposition qu'entre cette jeune fille mutine et changeante et la fière et droite Angélique. Mais, si souple et avisée que soit Lyse, elle n'en a pas moins de l'amour dans le cœur. Elle est même tentée, lorsqu'elle comprend la trahison de Clindor et sa préférence intéressée pour Isabelle, de chausser elle aussi le cothurne tragique et de jouer un rôle analogue à celui de Médée se vengeant de Créuse et de Jason. Mais le spectacle de Clindor emprisonné et condamné à mort la réveille de ce mauvais songe. Le génie de la comédie rentre en elle avec le sens de la réalité et le goût du bonheur, pour les autres et pour elle-même :

Ton sort trop rigoureux m'a fait changer d'envie,
Je te veux assurer tes plaisirs et ta vie.

(IV, 3, vv. 1141-1142)

Et elle aidera Isabelle à libérer Clindor, en simulant de l'amour pour le geôlier de la prison où le jeune homme attend la mort. On voit donc que les oscillations du comique au tragique, qui donnent aux fragments dramatiques de *L'Illusion comique* leur rythme et leur couleur propres, correspondent chez les deux personnages féminins à deux tentations contradictoires, qu'elles vivent toutes deux selon leur nature propre : le goût du bonheur et des solutions heureuses, qui fait

²⁸ Voir Quintilien, *Inst. or.*, éd. cit., L. V, ch. XIII.

l'essence de la comédie, inspire la conduite d'Isabelle aussi bien que de Lyse; mais les obstacles que toutes deux rencontrent sur le chemin du bonheur risquent de les dévier vers des attitudes extrêmes, le suicide pour Isabelle, la trahison et le crime pour Lyse. Ici encore, le spectacle de la mort fait son œuvre salvatrice: Lyse comprend qu'elle n'est pas faite pour le rôle de Médée, et prévient à temps sa maîtresse qui s'apprête à jouer le rôle de Camille ou d'Emilie; l'humour et la vie reprennent leurs droits. Il est naturel que de pareilles expériences les conduisent toutes deux vers le théâtre: c'est là seulement que les possibilités contradictoires de leur nature pourront s'exprimer librement, sans que la sanction de la mort ou du crime réels les fige définitivement dans l'une ou l'autre des attitudes dont elles sont capables. Le fragment tragique du dernier acte s'inscrit donc comme la suite naturelle des aventures d'Isabelle et de Lyse: Isabelle y jouera, forte de son expérience, le rôle d'une femme offensée et qui défend héroïquement son amour. Lyse y jouera celui de la suivante cherchant à calmer la passion de sa maîtresse et à lui faire accepter un compromis avec la vie:

Madame, croyez-moi, loin de le quereller,
Vous feriez beaucoup mieux de tout dissimuler.

(V, 2, vv. 1351-1352)

Corneille, par le mouvement même de sa comédie, nous offre donc ici encore des vues profondes sur la psychologie de l'acteur: c'est la plasticité de leur nature qui fait de certains êtres des comédiens. La discipline du théâtre leur permet d'éviter que cette plasticité intérieure ne s'épanche dans leur vie quotidienne au point de leur faire perdre le sens du possible et celui du bonheur. Et même temps, cette description de la psychologie de l'acteur nous ouvre au sentiment de la nécessité supérieure du théâtre: en transportant dans l'expression théâtrale les diverses possibilités de la nature humaine, et particulièrement la pente aux attitudes et au langage tragiques, le comédien purifie la réalité, aussi bien que lui-même, d'une part non négligeable d'ombres néfastes et de violences inutiles — celles du moins qu'il dépend de l'homme d'éviter. Le théâtre est une école d'humanisme et d'humour. C'est là que l'hédonisme «comique» et le sens du sublime propre à la tragédie peuvent se rencontrer et se corriger l'un l'autre.

*

~~Au terme de *l'analyse*, un *conclusion* se *impose*:~~
l'unité profonde de *L'illusion comique* — chacune des facettes de ce château de miroirs renvoyant à ce point focal unique et central, l'esprit souverain d'Alcandre qui a organisé ce piège pour y prendre Pridamant et le conduire au bonheur en compagnie de son fils. Unité de lieu, de temps et d'action, dans la mesure où l'on considère les «fragments dramatiques» comme les éléments d'une unique plaidoirie d'Alcandre se déployant librement avec toutes les ressources de l'art, mais à partir d'un lieu unique: la grotte; d'un temps unique: le temps nécessaire pour persuader Pridamant; et selon une action unique: celle qui vise à faire coïncider dans l'avenir l'itinéraire du père et celui du fils. Dans *L'illusion comique*, la violence faite aux règles est elle-même une illusion d'optique: plus encore que dans *Clitandre*, Corneille déploie ici une virtuosité qui fait des règles celles d'un jeu supérieur, où la liberté du créateur s'exalte d'une discipline acceptée non sans défi.

Mais cette unité immanente à l'œuvre et à son apparent maître d'œuvre, Alcandre, renvoie à une autre unité moins visible dont le centre et la source sont l'esprit de l'auteur lui-même. Car la *suasoria* d'Alcandre est elle-même contenue dans un plus vaste éloge du théâtre dont Alcandre à son tour n'est plus qu'une «figure». Le magicien vise à justifier pour Pridamant le théâtre et les comédiens, sa plaidoirie vise avant tout le statut social et moral du théâtre. Mais à travers la personne et la pratique d'Alcandre, Corneille vise à fixer le statut esthétique de la dramaturgie dans l'esprit de son public et en particulier de son public «docte». Quel meilleur point de départ pour une telle entreprise que le parallèle implicite tout au long de *L'illusion comique* entre rhétorique et dramaturgie, entre les deux magies du verbe, dont l'une, la rhétorique, a fait ses preuves, tandis que l'autre doit encore affirmer sa légitimité? En organisant un jeu savamment ambigu où rhétorique et dramaturgie s'entrelacent et se soutiennent, Corneille crée dans l'esprit de son spectateur les conditions d'une reconnaissance du théâtre comme d'un art de la parole pleine, plus efficace encore que l'art oratoire puisqu'il peut se permettre de le contenir. Montrer que la dramaturgie peut rassembler en elle le meilleur des *vertus* rhétoriques, et les porter par ses moyens propres à un degré de perfection impossible dans le discours linéaire, c'est bien là pour l'ancien élève des jésuites, et pour son temps qui voit s'annoncer l'âge d'or de la rhétorique classique, le plus bel éloge du théâtre, et la preuve de sa noblesse.

"Le décor original de *L'Illusion comique*"

Robert Garapon

Dans quel décor les personnages de la pièce évoluaient-ils en 1635 ? On sait qu'à cette époque, la scène du Marais, comme celle de l'Hôtel de Bourgogne, possédait encore une décoration multiple héritée du Moyen Âge. Nous est-il possible de nous faire une idée des différents compartiments qui ornaient la scène lors de la première représentation de notre comédie ?

On a cru posséder là-dessus un document décisif : le registre de Laurent Mahelot ; longtemps ignoré des historiens du théâtre, ce document unique sur la mise en scène au début du XVII^e siècle fut exhumé aux alentours de 1870, et un érudit, Perrin, bientôt appuyé par Eugène Rigal, crut découvrir dans ce mémoire une description du décor original de *L'Illusion comique*. — Au folio 34 verso, on lit en effet :

La Mélite (de M. Corneille)

Au milieu, il faut un palais bien orné. A un côté du théâtre, un antre pour un magicien au-dessus d'une montagne. De l'autre côté du théâtre, un parc. Au 1^{er} acte, une nuit, une lune qui marche, des rossignols, un miroir enchanté, une baguette pour le magicien ; des carcans, ou menottes, des trompettes, des cornets de papier, un chapeau de cyprès pour le magicien.

Suit, au folio 35 verso, un décor correspondant à cette notice. Les raisons qui poussèrent Perrin et Rigal à reconnaître dans cette description la mise en scène de *L'Illusion comique* sont faciles à pénétrer : d'une part, il s'agissait d'une comédie de Corneille, et, d'autre part, il y avait une évidente erreur sur le titre : *Mélite*, comédie uniquement urbaine, ne réclamait assurément pas un tel luxe d'accessoires, ni une telle toile de fond. Par contre, la donnée de *L'Illusion comique* semblait convenir parfaitement.

C'est au regret H. C. Lancaster que revint le mérite, en 1920, de ruiner cette séduisante identification¹. Un exa-

1. *Le mémoire de Mahelot, Laurent...*, pp. 21-25 et 76-77.

men attentif du manuscrit lui donna de premiers soupçons, et les ressources d'une érudition inépuisable firent le reste. Lancaster tire d'abord une certitude de la comparaison des écritures : c'est une autre main que celle de Mahelot qui a ajouté « (de M. Corneille) » après le titre de « Mélite ». Dès lors, cette attribution à Corneille n'est, peut-être, que la réaction automatique d'un lecteur du XVIII^e siècle, un peu comme un lecteur de nos jours inscrirait inévitablement « (de Racine) » en face du titre de « Bérénice », sans savoir que ce même nom a couvert mainte pièce du XVII^e où il n'est absolument pas question de la Reine de Judée. Aussi bien, comment Mahelot aurait-il pris *Mélite* pour *L'Illusion comique* ? « Il ne se trompe jamais sur le nom des pièces qu'il décrit, quoique quelquefois il en raccourcisse les titres, ou substitue à des titres imprimés d'autres qui conviennent mieux aux pièces »². Mais voici qui est encore plus probant.

D'une part, il n'y a pas de correspondance exacte entre la mise en scène décrite par le registre et l'intrigue de *L'Illusion comique*. Où trouver trace en effet de la lune qui marche, des rossignols, du miroir enchanté, des cornets de papier, des trompettes ? Le mémoire parle d'une nuit au I^{er} acte, tandis que notre comédie n'en fait mention qu'aux derniers. Pourquoi un palais bien orné, alors que Géronte n'est qu'un riche bourgeois ? Mahelot ne manque pas de planter une prison chaque fois que le demande l'intrigue des autres pièces qu'il mentionne³ : pourquoi n'en parle-t-il pas ici ? Pourquoi reste-t-il muet sur « les plus beaux habits des comédiens » placés en parade derrière un rideau, et sur le tableau de la recette au V^e acte ?

D'autre part, Lancaster a retrouvé une tragi-comédie obscure, *La Bélinde* de Rampalle⁴, qui semble correspondre exactement à la nomenclature du décorateur de l'Hôtel de

1. *Le mémoire de Mahelot, Laurent...*, p. 22.

2. Par ex., à propos de *Lydamon et Lidias* de SCUDÉRY (*Le mémoire de Mahelot, Laurent...*, pp. 69-70), de *La Belle Égyptienne* de HARDY (*ibid.*, p. 75) et de *L'Heureuse Tromperie* de BOISROBERT (*ibid.*, pp. 88-89).

3. Imprimée à Lyon, chez Pierre Drohot, en 1630 (cf. LANCASTER *A History...*, P. I, vol. 1, pp. 322-325).

Bourgogne. Elle utilise en particulier une nuit au I^{er} acte, une caverne, un bois, un palais (celui du roi de Chypre), un « miroir divin », une poudre magique, sans doute contenue dans les cornets de papier, des trompettes, enfin des carcans ou menottes. — Reste une dernière difficulté : celle du titre. Mais c'est là précisément que le savant américain accentue son avantage, car il se trouve que *La Bélinde* (du nom de la fille du roi de Chypre) comporte un autre rôle de princesse, celui de Mélite, fille du roi d'Arménie : dès lors, Mahelot peut intituler la pièce aussi bien *Mélite* que *Bélinde*¹, un peu comme un metteur en scène changeait naguère en *Clotilde du Mesnil* le titre de *La Parisienne* de Becque. Aucun doute n'est donc plus permis sur ce point : la fameuse description du mémoire de Mahelot n'a rien à voir avec le décor original de *L'Illusion comique*.

Nous sommes donc ramené aux conjectures : quel dessin nous eût laissé, sur *L'Illusion comique*, le décorateur du théâtre du Marais si, à l'instar de son confrère de la compagnie rivale, il avait lui aussi rédigé un registre ? Voici ce que nous pouvons imaginer en nous inspirant des croquis de Mahelot lui-même et en tenant compte des modifications de décor mentionnées dans le texte de notre comédie² ou impliquées par lui³. Au commencement de la pièce, le théâtre devait offrir aux regards des spectateurs : à une extrémité, la grotte du magicien ; à l'autre extrémité, la prison de Clindor ; au centre, un rideau qui allait être tiré à la scène 2 du I^{er} acte pour laisser voir, sur un fond de jardin, les habits des comédiens mis « en parade ». Au début du second acte, on devait

1. De même qu'il remplace le titre du *Jaloux sans sujet* de BAYS par celui de *Clivica* (*Le mémoire de Mahelot, Laurent...*, p. 106) ; ajoutons que chacune des deux troupes mettait un point d'honneur, vers 1630, à jouer des pièces du même titre que celles qui triomphaient sur la scène rivale.

2. Voir ci-dessous nos pages 113 (I 2) et 118 (V 6).

3. Il est évident que les actes II, III et IV se passent devant la maison de Géronte (voyez, par exemple, les vers 672, 860 ou 877). De même, il est clair que le début du V^e acte se déroule dans un jardin (voyez les vers 1352 ou 1395). Enfin, il faut bien que l'on ait tiré le rideau qui cache le centre de la scène à la fin de la scène 5 de l'acte V pour qu'on puisse le rouvrir au milieu de la scène 6.

descendre au centre une toile peinte représentant la maison de Géronte. Au début du V^e, on relevait sans doute cette toile peinte, et l'on découvrait ainsi le fond de jardin où se déroulait la tragi-comédie ; puis, à la fin de la scène 5, on devait fermer le rideau qui avait déjà servi au 1^{er} acte, en se réservant de l'ouvrir et de le refermer au milieu de la scène suivante, pour montrer le partage de la recette. En somme, on peut penser qu'un dispositif scénique très simple suffisait aux nécessités du spectacle, les deux ailes du théâtre conservant toujours la même décoration et le centre étant fermé soit par un rideau pouvant coulisser, soit par une toile peinte qu'il était facile d'abaisser ou de remonter, soit enfin par un fond de jardin fixe.¹

On ne saurait trop le répéter : *L'Illusion comique* est peut-être devenue une féerie à grand spectacle en 1937, par la volonté de Louis Jouvet, mais elle ne l'était nullement en 1635. On comprend aisément le metteur en scène qui a voulu donner des images et des couleurs à des spectateurs affamés de cinéma² ; mais ceux de 1635 n'étaient pas ainsi ; s'ils avaient faim, c'était bien plutôt de phrases sonores, de pointes étourdissantes, de pure déclamation. Il est, en fin de compte, très douteux que l'on puisse mettre *L'Illusion comique* sur le même pied qu'*Andromède* ou que *Les plaisirs de l'île*

1. L'usage d'un rideau pour cacher une partie du décor et ménager ainsi un effet de curiosité et de surprise a été bien mis en lumière par H. C. LANCASTER (*Mémoire de Mahelot, Laurent...*, pp. 33-40, et *A History...*, I, 2, p. 709 sq.) ; ce même historien a montré la possibilité que se réservaient les décorateurs de relever une toile peinte pour découvrir un nouveau décor. Enfin, nous ne manquons pas d'être frappé par l'emploi, à deux reprises dans l'édition originale de *L'Illusion comique*, du même mot « rideau » (ci-dessous pp. 13 et 118), désignant un accessoire scénique à distinguer de la toile peinte.

2. Un seul exemple suffira pour souligner cette tendance de la mise en scène imaginée par Louis Jouvet en 1937, exemple que nous empruntons au *Livre de conduite pour L'Illusion*, manuscrit conservé à la Bibliothèque du Théâtre Français : l'indication des habits des comédiens placés en parade derrière un rideau (I 2, ci-dessous p. 13) est amplifiée jusqu'à fournir la matière d'un petit ballet, qui dure des vers 134 à 145 ; il est clair que, pendant les évolutions de ces charmants et mystérieux costumes, en apparence vides de corps, les paroles de Pridamant et d'Alcandre passent au dernier plan.

*enchantée*¹. S'il y a de la féerie dans *L'Illusion*, ce n'est pas celle des lumières et des machines, mais, tout simplement, celle des vers.

1. Lors de la reprise de 1937, plusieurs critiques virent dans *L'Illusion* une pièce à machines. C'est ainsi que Robert BRASILLACH écrivait dans la *Revue Universelle* du 15 mars 1937, p. 825 : « Car enfin, *L'Illusion* est une pièce à machines, une pièce magique, et les hommes du xviii^e siècle s'y sont d'abord amusés comme des enfants. Le Châtelet, si l'on veut, mais c'est Corneille qui l'a voulu, comme il l'a voulu plus tard dans *Andromède*, comme Molière le voudra dans *Les plaisirs de l'île enchantée* ».

"Les comédies de Corneille" Théodore A. Litman

Pendant très longtemps, la critique a pratiquement ignoré les huit comédies que Corneille a composées au cours de sa longue carrière littéraire. Ce n'est que depuis une quarantaine d'années que les érudits qui se sont penchés sur l'œuvre du dramaturge ont reconnu la valeur de ses ouvrages de jeunesse ainsi que du *Menteur* et *La Suite du Menteur* qu'il a présentés au public après avoir remporté un succès retentissant avec ses premières tragédies. De façon générale, les critiques ont estimé qu'il n'était pas nécessaire de s'attarder sur les comédies de Pierre Corneille puisque dès le XVII^e siècle, on avait établi qu'elles ne faisaient point rire et que la mauvaise habitude de les comparer avec celle de Molière qui avait reçu leur approbation collective s'était déjà établie. La Bruyère, par exemple, semblait exprimer une opinion répandue lorsqu'il annonçait que les premières comédies de Corneille étaient sèches et languissantes. Trois siècles plus tard, Lanson les condamne encore parce que « les traits les plus forts... ..ne vont qu'à faire sourire; jamais le franc-rire n'éclate »¹. De plus, on reproche à l'auteur de ne pas avoir créé de personnages comiques qui s'imposent à la mémoire. Au début de notre siècle, Hémon pouvait déclarer sans ambiguïté qu'« il nous est impossible d'oublier Chimène une fois que nous l'avons vue mais Claris, Cloris et Caliste, Phylis et Doris, comment garder le souvenir de leur physionomie? Ce sont des ombres précieuses, de charmantes abstractions. A proprement parler, il n'y a pas là de caractères »². Parce que les personnages de ses comédies donnaient l'impression de se ressembler, on a pensé qu'il était inutile d'entreprendre des travaux prolongés sur des ouvrages qui semblaient of-

frir si peu de variété aux lecteurs. Les historiens de la littérature française se sont contentés de mentionner brièvement que Corneille avait débuté sa carrière par une série de comédies qui reprenaient souvent les thèmes et les idées de la pastorale ou du roman d'Honoré d'Urfé, et qu'il n'avait fait que transposer ces données dans le cadre plus réaliste de la vie contemporaine. Mais ils ont longuement insisté sur le fait que ces pièces déçoivent, soit par leur irrégularité, soit parce que l'on n'y distingue qu'une humanité sommaire, sans profondeur psychologique quelque soit. Ce qui est encore plus grave, c'est que les érudits n'ont pas voulu reconnaître le rapport étroit qui existe entre les comédies et les tragédies de l'auteur. A une date aussi avancée que 1936, dans sa thèse de doctorat sur les débuts de Corneille, Louis Rivaille affirmait encore que « jamais on n'a constaté une influence certaine d'une de ces œuvres (les cinq premières comédies) sur la nature ou la constitution des comédies ou des œuvres dramatiques qui les ont suivies »³. Cette déclaration est d'autant plus surprenante que Rivaille inclut parmi ces comédies *La Place Royale* dans laquelle le surprenant personnage d'Alidor est définitivement une première ébauche du héros que Corneille allait nous présenter dans ses tragédies. On a donc accusé Corneille d'avoir créé des fantoches qui n'avaient aucune affinité avec les grands personnages tragiques qui allaient suivre, et dont il avait puisé les modèles chez de nombreux écrivains contemporains français tels que Théophile, Racan, Hardy, Mairret, Rotrou et Maréchal.

Les critiques ont cependant relevé que Corneille avait éliminé de la scène les bergers et les bergères qui peuplaient le théâtre de l'époque; qu'il avait en quelque sorte inventé la comédie réaliste, particulièrement dans *La Galerie du Palais* où il expose sur la scène les boutiques d'une lingère et d'un libraire, qu'il avait reconstitué l'atmosphère des salons de Paris et qu'il avait fait disparaître le mauvais goût de la farce et de la bouffonnerie qui régnait dans le théâtre au début du XVII^e siècle. On a également reconnu qu'il s'était ingénié à faire parler ses personnages le langage simple et conventionnel de la petite noblesse française en éliminant l'extravagance des dialogues qu'on trouvait trop souvent chez ses devanciers ou ses rivaux. Avec *Le*

Menteur, il avait « ressuscité la comédie de caractère, vraiment inconnue depuis les anciens »⁴.

Les érudits qui se sont intéressés à l'art baroque ont inclus les premières comédies de Corneille dans leurs études pour démontrer que, semblable à beaucoup d'autres auteurs de l'époque, il nous a présenté un monde où les héros et les héroïnes se débattent dans un univers qui change constamment et n'offre aucune stabilité et que leur existence vacille au gré de la fortune. La réalité est toujours instable et illusoire et les personnages qui vivent dans un déséquilibre perpétuel ne sont jamais convaincus d'être ce qu'ils sont. C'est pour cette raison que, comme dans les romans pastoraux et les productions théâtrales de cette période, nous trouvons chez Corneille des chaînes d'amants où ceux qui n'aiment pas fuient ceux qui les aiment et se portent instinctivement vers ceux qui les fuient. Selon ce jugement, rien n'est constant que l'inconstance. On a appliqué cette notion générale à la comédie cornélienne qui contient pourtant des éléments originaux qui n'appartiennent qu'à notre auteur. Voulant à tout prix classer ses comédies parmi les œuvres baroques du début du XVII^e siècle, on s'est ingénié à nier l'existence de toute identité définie chez ses personnages en les faisant figurer dans un monde de rêves. Ces critiques insistent donc sur les passages qui rappellent la plainte de Montaigne « quand serai-je à bout de représenter une continuelle agitation de mes pensées, en quelques matières qu'elles tombent »⁵. Quelle que soit la précision de leurs observations, les critiques de la littérature baroque ont limité leurs analyses de la comédie cornélienne pour mettre en valeur ce qu'ils voulaient y trouver.

Par contre, ceux qui ont insisté sur le fait que Corneille avait reçu une éducation chez les Jésuites ont voulu retrouver les leçons de son enfance sur la raison, la volonté, et le libre arbitre dans l'ensemble de son œuvre, y compris ses comédies. Louis Rivaille, par exemple, démontre que les personnages des comédies raisonnent selon les principes mêmes de la rhétorique des Jésuites. Il fait donc grand cas de l'infaillibilité de la raison et de la délibération chez les

1. Lanson, Gustave, *Corneille*, Collection les Grands Ecrivains Français, Paris 1898, p. 54.

2. Hémon, *Etudes sur les premières comédies de P. Corneille*, dans le tome I de son édition des *Œuvres*, 1902, p. XIIV.

3. Rivaille, Louis, *Les débuts de Pierre Corneille*, Boivin et Cie., Paris, 1936, p. 769.

4. Faguet, Emile, *En lisant Corneille*, Librairie Hachette, Paris 1914, p. 94.

5. Yarrow, P.J., *Corneille*, St. Martin Press, Great Britain, 1973, p. 49.

individus qui peuplent les cinq premières pièces de Corneille. Selon cette interprétation qui conteste l'importance des éléments baroques chez l'auteur, aucun personnage ne s'abandonne à l'incertitude car la délibération rationnelle découle directement de la volonté qui se surveille elle-même et arrive toujours à triompher de toutes les illusions. Les personnages ne se laissent donc jamais dominer par une première impulsion. Ainsi « le souverain bien de leur existence, l'étoile polaire de leur conduite consiste dans la recherche d'un parfait développement des dons particuliers à l'esprit humain »⁶. Nous voici aux antipodes de la vision « baroque » des comédies de Corneille et il est manifestement possible de citer de nombreux vers pour soutenir ces deux jugements opposés sur les ouvrages de jeunesse de notre auteur.

On peut également faire remarquer que ces comédies ont été fortement influencées par le mouvement précieux qui ne faisait que naître lorsque le dramaturge a débuté dans sa carrière littéraire. En effet, sans abuser du langage grandiloquent et des afféteries mignardes de la préciosité, Corneille a employé des métaphores que les précieux avaient mis à la mode et a introduit de nombreuses revendications sur le concept de l'amour qui allaient remporter la faveur des dames dans les salons. Si la préciosité est conçue comme un effort poétique où l'esprit s'applique à anoblir le sentiment amoureux, à en subtiliser l'analyse psychologique en s'attaquant aux détours les plus compliqués de la passion tout en faisant assaut d'ingéniosité dans l'expression de l'amour, les comédies de Corneille peuvent aisément figurer parmi les ouvrages qui ont le mieux illustré ces concepts. Pour certains critiques, comme par exemple J. Debu-Bridel, l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Corneille constituerait en fait le triomphe-même de l'idéal précieux : « l'expression la plus haute, la plus parfaite, mais la plus nette aussi de l'idéal précieux, c'est le théâtre de Corneille... » En ce qu'il a de meilleur, de plus grand et de plus noble, Corneille demeure précieux, le premier interprète de l'art précieux... « Tout ce qui fait la supériorité du drame cornélien lui vient de la préciosité »⁷.

6. Rivaille, Louis, *Les débuts de Pierre Corneille*, Boivin et Cie., Paris, 1936, p. 541.

7. Bray, René, *La tragédie cornélienne devant la critique classique*, Hachette, 1927, p. 64.

On arrive ainsi à concevoir les comédies de Corneille selon les doctrines de la littérature baroque, celles du rationalisme des Jésuites et celles du mouvement précieux. L'auteur est à la fois réaliste et fantaisiste ; il expose en même temps le culte de la volonté et l'inconstance de l'humanité ; il présente l'amour comme un sentiment noble ou une passion désordonnée. Que de contradictions qui proviennent du fait que les critiques ne se sont pas penchés de façon systématique sur les comédies de Corneille afin d'en dégager les thèmes principaux qui seront repris et développés dans les tragédies. Il faut examiner ces ouvrages dans le but de définir les éléments essentiels qui constituent le système esthétique de l'auteur.

On peut classer les huit comédies de Corneille en deux catégories différentes. Les cinq premières comédies de jeunesse, de *Mélite* à *La Place Royale* forment un ensemble qui nous permet de déceler une évolution très nette de certains thèmes fondamentaux qui vont mener notre auteur à abandonner la comédie pour la tragédie. Les imbroglios et les malentendus qui forcent les amants à prendre conscience de leurs sentiments les plus profonds et à découvrir les ressorts cachés de leur comportement vont devenir de plus en plus complexes. Les causes de l'épreuve douloureuse qu'ils doivent subir avant de se réconcilier proviennent soit des complexités psychiques qui les caractérisent soit des conditions sociales qui contrôlent leur existence. Ainsi, au monde idyllique de *Mélite* qui rappelle encore le milieu idéalisé de la pastorale, succédera un univers à la fois plus complexe et plus cruel où les personnages vont devoir faire face aux problèmes de la liberté dans l'amour et aux exigences que les mœurs de la société mobilière leur impose. Plus les sources de l'épreuve sont déterminées par des préoccupations psychologiques ou morales que le concept de l'amour déclenche dans l'âme des amants, plus la comédie cornélienne s'achemine vers la tragédie. Les quelques éléments qui pourraient encore passer pour comiques semblent alors avoir été rajoutés de justesse, par soucis de rester dans le cadre de la comédie. Ainsi, les cinq premières comédies de Corneille nous présentent une véritable étude dialectique de l'amour où réapparaissent les problèmes fondamentaux de la jeunesse mondaine : la volonté d'échapper aux affres de la passion et aux douleurs qu'elle engendre, le besoin de mettre à l'épreuve l'être aimé afin de découvrir ses sentiments les plus secrets, le devoir de prendre conscience de soi ou de démasquer une réalité qui semble insupportable, le rôle imposant que joue le numéraire

dans la société mobilière, le pouvoir qu'exerce les pères et les mères de familles sur la jeunesse galante et l'importance du rang que chacun occupe dans une société totalement hiérarchisée. On ne saurait saisir pleinement la portée de l'œuvre cornélienne, des héros qu'il crée et des dilemmes auxquels ceux-ci se heurtent, sans retracer au préalable l'évolution de la pensée de l'auteur sur le problème de l'amour tel qu'il apparaît dans ses cinq premières comédies. Il importe d'étudier chacune de ces pièces séparément et de distinguer les thèmes et les personnages qui, malgré leur ressemblance apparente, nous permettent de définir le concept de l'amour chez Corneille.

L'Illusion Comique, *le menteur* et *La Suite du menteur* constituent une seconde catégorie de comédies qui nous dévoile les idées de Corneille sur son art ainsi que sa vision particulière du héros. En nous plongeant dans le monde de pure fantaisie qu'est celui de *L'Illusion*, l'auteur glorifie les mérites du théâtre et le métier d'acteur et nous révèle les différentes techniques qu'il utilise pour éblouir ses spectateurs. Le magicien Alcandre, porte-parole de Corneille lui-même, détient le pouvoir d'éveiller et de manipuler la gamme des émotions que chaque spectateur possède en lui. Celui-ci participe aux illusions que le magicien-poète s'ingénie à métamorphoser selon les besoins de son art. Corneille révèle les techniques diverses qu'il met à l'œuvre pour plaire à son public et pour capter son intérêt au point où il est totalement ébloui par l'irréel. Cette comédie étrange nous permet donc d'étudier en détails le système esthétique qui caractérise l'œuvre de Corneille.

"Corneille par lui-même"

Louis Herland

Le même pessimisme explique le réalisme, souvent si dur, de Corneille : car cet homme replié qui médite sur la vanité de tout, fut aussi un bourgeois à l'affût derrière ses persiennes. Il est devenu banal, après Schlumberger et d'autres, de signaler le côté réaliste du théâtre de Corneille ; mais il convient de toujours garder présente à l'esprit la dualité essentielle de son génie, à la fois princier et bourgeois : de là le double aspect de son théâtre, héroïque et réaliste. *Héroïque* : le mot vaut mieux qu'*idéaliste* ; c'est d'ailleurs le mot du XVII^e siècle. Encore faut-il bien l'entendre : nulle considération d'ordre moral ne s'y mêle (il y a longtemps qu'on n'a plus à démontrer l'imbécillité du fameux « les hommes tels qu'ils devraient être »). Tout « grand homme », sa vie fût-elle peu édifiante, avait droit au titre de héros : il suffisait, comme dira à peu près Voltaire, d'avoir « saccagé quelques provinces » et, pour une femme, d'avoir tourné la tête à un certain nombre de héros (dont définition ci-dessus). Autrement dit, Corneille, créateur de héros, fut et demeure notre grand poète *épique* (exotisme et couleur locale écartés, et la peinture de batailles intéressant un autre chapitre) : épique, parce que son imagination prodigieuse fait surgir de la fable ou de l'histoire, pour les dresser vivantes devant nous, de grandes figures étranges ou prestigieuses. Tantôt, penché sur les textes des historiens, il s'efforce d'arracher le secret de leur puissance dominatrice à d'illustres meneurs d'hommes : Auguste, César, Sertorius, etc... Tantôt il rêve de jeunes êtres purs et forts, beaux comme des anges ou comme l'homme avant le péché (Horace), ou de figures barbares, féroces et félines (côté masculin, Attila ; côté féminin, Médée). La légende de Médée, cette sorcière bohémienne, si belle et si sauvage — cruelle et mystérieuse Antinéa d'un autre Hoggar — hanta véritablement son imagination : il y revint à deux reprises à plus de vingt ans d'intervalle, sans compter qu'on la retrouve sous des noms différents dans la monstrueuse Cléopâtre de *Rodogune*, cette reine d'Orient qui a la beauté d'un cauchemar, ou dans la froide et hautaine Sophonisbe, fille d'Hamilcar, sœur aînée (moins le bric-à-brac de bazar) de la Salammbô de Flaubert.

Or la distance n'est pas plus grande de Salammbô à Frédéric Moreau qu'entre Sophonisbe et Massinisse ; de Salammbô à Bouvard ou Pécuchet qu'entre Sophonisbe et Syphax. Mais, alors que Flaubert fit alterner les œuvres de style épique et les œuvres de style réaliste, Corneille au contraire mêle partout les deux tons et s'abandonne simultanément aux deux tendances de son génie : ces êtres supérieurs, ces créatures merveilleuses ou maléfiqes, il les présente engagés dans des conflits de famille ou des intrigues de palais dignes les uns de Balzac ou de Dostoïevski, les autres de Saint-Simon ou de Stendhal ; et Brasillach n'avait pas tort de parler de « nœuds de vipères » pour mainte tragédie de Corneille, plus drame bourgeois que vraiment tragédie. Il ne s'agit pas là d'une interprétation subjective : Corneille a formulé expressément (voir dédicace de *Don Sanche*) la définition — ne disons pas même du drame bourgeois, ce qui sent fâcheusement son Diderot — mais du drame tout court tel qu'on le conçoit aujourd'hui, « *quitte*, comme il dit, *pour chausser le cothurne un peu plus bas* ». La tragédie devant exciter la crainte et la pitié, ces deux sentiments seraient plus fortement excités « *par la vue de malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leur trône les plus grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice, ce qui n'arrive pas toujours* ». Si les habitudes du théâtre de son temps ne lui permirent jamais d'oser mettre en pratique sa théorie de la tragédie bourgeoise (encore qu'il l'ait fait une fois, au 5^e acte de *L'illusion comique*, en nous faisant croire pendant quelques scènes que l'aventure tragique du prince X et de la princesse Y était celle de Clindor et d'Isabelle), nous avons le droit d'affirmer que très souvent, derrière les grands personnages dont l'histoire lui fournissait les noms, il eut en vue d'humbles drames de la société bourgeoise à laquelle il appartenait. Ces aventures tragiques apparemment si éloignées de nous, il faut voir comme il tient à nous faire comprendre qu'elles peuvent nous concerner.

(...)

Et quel autre tragique peut-on attendre d'un théâtre de l'héroïsme que celui de la déchéance du héros, ou de l'inégalité du sort qui interdit à jamais à tant d'hommes d'être des héros ? Le tragique même de l'amour se ramène toujours chez Corneille à cette insurmontable inégalité des âmes : on aime au-dessous de soi ou au-dessus, et l'on souffre ou du mépris qu'on éprouve pour l'être aimé ou du mépris qu'on lui inspire. Polyeucte et Pauline formaient un couple parfait : deux âmes d'une égale beauté ; mais la conversion du mari le met tout à coup infiniment au-dessus de sa femme, et toute la tragédie est là. Autre couple parfait : Nicomède et Laodice ; ceux-là restent à égalité jusqu'à la fin, mais aussi Corneille nous avertit que son héros n'est pas tragique.

Ce tragique de la hiérarchie des âmes (qui vaut bien celui de Racine) nous ramène à la dualité essentielle de Corneille, héros en tant que poète et *paria* par sa condition. Bourgeois béant d'admiration et de respect devant les grands, et d'ailleurs observateur amusé du monde tel qu'il est, il bornait sa philosophie à l'acceptation d'un partage de l'humanité, aussi bien sur le plan psychologique que sur le plan social et politique, entre une minorité de « héros » et une masse de petites gens. Mais cette ligne de partage, inéluctablement inscrite à la fois dans l'inégalité des conditions et dans celle des âmes (sans que ce soit nécessairement la même, et il le savait bien), Corneille la portait en lui-même : prince par son génie (et quel orgueil alors en lui, quelle assurance !), par sa naissance, et par son caractère même dès qu'il ne s'agit plus de son œuvre, il appartient à la race des petites gens et des âmes médiocres. Mais s'il a souffert parfois dans ce partage de son être, ce n'est point de la médiocrité de son caractère, c'est plutôt de la supériorité de son génie, — il en a souffert comme d'un péché.

Le christianisme de Corneille n'a rien de superficiel ou de plaqué : il est vécu en profondeur, il coexiste à toute sa pensée. C'est peut-être un étrange christianisme pour nous (les Jansénistes du XVII^e siècle le pensaient déjà), mais c'était celui de Corneille et de la majorité de ses contemporains (ici aucune originalité chez Corneille) : il faut qu'il y ait des Grands et que les Grands aient à cœur de maintenir leur rang ; christianisme encore enfoncé dans le Moyen Age, christianisme où les rois parce que rois et les grands parce que grands sont revêtus d'un caractère sacré. Reste que « noblesse oblige » : la grandeur confère des devoirs, les rois doivent être les premiers serviteurs de leurs peuples et donner l'exemple de l'obéissance à la loi. Nous ne parlons plus religion mais politique ? C'est tout un pour Corneille : sa politique est fondée sur le respect du pouvoir établi — fût-ce par usurpation (*Cinna* ou *Pertharite*) — parce que le pouvoir établi est l'œuvre de la Providence, qui fait toujours bien ce qu'elle fait.

Humilité devant les grands de ce monde, humilité devant la Providence divine, humble accomplissement de tous ses devoirs d'état : un homme dans le rang, à sa place, et qui ne cherche point à en sortir. Il veut gagner de l'argent : mais c'est son devoir de père de famille ; affirmer sa valeur et défendre son rang de grand auteur : devoir encore ; Dieu lui a donné du talent, ce n'est pas pour le mettre sous le boisseau, et chacun doit défendre son rang : « à César ce qui est à César ». Mais tout en revendiquant la première place comme poète, il se sait un pauvre pécheur, comme les rois, tout sacrés et vénérables qu'ils sont, et qu'il n'est aucune grandeur qui tienne devant Dieu.

Théâtre de la volonté ? oui, mais de la volonté impuissante ou déchirée : car (et voilà l'autre bout de la chaîne) Corneille et ses personnages savent que l'homme est responsable de ses actes. Ces héros si forts devant le danger et si faibles devant leurs passions, si maîtres d'eux dans le dialogue et si peu en face d'eux-mêmes, jamais du moins ne s'abandonnent avec délice à leurs démons ; toujours ils s'efforcent de voir clair dans leur âme et de retrouver la paix intérieure : c'est déjà beaucoup, et bien plus que ne font la plupart des hommes. Incapables, sans un secours exceptionnel de la grâce, de parvenir à cette paix, ils savent du moins qu'ils ont toujours assez de liberté pour accomplir leur devoir. Pauvre liberté, qui sauve tout juste l'honneur ! L'action, un court instant, les délivre d'eux-mêmes, mais dès qu'ils reviennent au repos ils retrouvent le vieil homme. Ainsi Rodrigue quand il a tué le Comte : il a obtenu de son geôlier dix minutes de congé sur parole pour aller accomplir en hâte son devoir, puis revient se constituer prisonnier. Les meilleures tragédies de Corneille sont faites de ces combats dévotieux pour une liberté dérisoire : l'homme y apparaît, non pas certes comme le vil esclave des passions, mais comme un homme libre enchaîné.

Libre parce qu'il ne cesse jamais, même dans le pire abandon et dans la nuit la plus noire (voir monologue d'Auguste), de chercher passionnément la lumière. Est-il besoin de souligner ce qu'a d'authentiquement chrétien une telle conception de l'homme ? *Grandeur et misère... roi découronné...* Corneille est, ici, tout près de Pascal, beaucoup plus près que Racine¹, — jansénisme à part, il va sans dire ; mais la psychologie de Pascal doit fort peu à son jansénisme.

Quant aux rapports de la grâce et de la liberté, là aussi Corneille, on le sait, tient solidement les deux bouts de la chaîne : Dieu, dit-il dans *Œdipe*, Dieu « aide et laisse faire » ; c'est ce qu'il a montré dans *Polyeucte* : l'homme incapable sans la grâce d'accéder à la sainteté, mais toujours libre de la repousser, en sorte que toute la puissance de Dieu ne saurait forcer un homme à être un saint, de même que l'homme avec toute sa bonne volonté n'y saurait parvenir de lui-même.

Merveilleusement accordé au christianisme par son double destin, comme aussi par la dualité de sa nature (appétit de grandeur si souvent contrarié en lui par l'humble bon sens du bourgeois), Corneille trouvait dans la foi le moyen de résoudre ses contradictions en les dépassant : le chrétien sait qu'au-dessus des inégalités de la naissance (grandeur selon la chair) ou du mérite (grandeur selon l'esprit) il y a l'égalité des enfants de Dieu ; que la seule grandeur qui vaille en définitive, celle de la sainteté, peut être accordée aux plus médiocres et aux derniers du troupeau, par un second arbitraire qui corrige le premier (exemple Félix) ; et qu'enfin la vraie sagesse répudie aussi bien l'humilité que l'orgueil, qui sont deux formes de l'amour de soi : car l'homme n'est jamais plus grand que devant Dieu :

*Un Dieu qui nous aimant d'un amour infinie
Vouloit mourir pour nous avec ignominie.* (Polyeucte.)

De quel prix faut-il donc que nous soyons à ses yeux ! Voilà la bonne nouvelle que Polyeucte veut crier aux hommes. Et quand Corneille, pour flageller en lui l'esprit du monde, humilie son talent à de pieuses traductions versifiées, il sait bien qu'il ne s'abaisse pas, mais qu'il s'élève. Sans renier le grand Corneille prince de l'esprit, il mettait au-dessus, n'en doutons pas, l'humble poète chrétien que Dieu lui avait permis d'être parfois. De fait son humilité fut récompensée : le poète de l'*Imitation* n'est pas inférieur à celui du *Cid*, de *Polyeucte* ou de *Nicomède* : il demeure à la fois notre plus grand tragique et le seul vrai lyrique de son siècle : égal d'un côté à Sophocle et de l'autre à l'humble Verlaine de *Sagesse*.

1. Sauf le Racine de *Phèdre*.

"Corneille dramaturge"

Bernard Dort

L'œuvre de Corneille se termine sur un échec. Encore faut-il préciser : il ne s'agit pas de dire *Suréna* inférieur au *Cid*, ni même d'évoquer l'image d'un Corneille réduit à l'état de momie par les bandellettes des trois unités. *Suréna* n'est pas inférieur au *Cid* ou à *Nicomède* — ni supérieur. Il est différent. Corneille n'a pas été réduit à l'impuissance par l'abbé d'Aubignac : ses interdits viennent de plus loin, de lui-même et de sa situation dans le siècle.

Car l'œuvre de Corneille — j'ai essayé de le montrer tout au long de cette étude — est loin d'être monolithique ; la prendre pour un tout uniforme serait s'exposer à n'y rien voir. Elle ne répète pas, comme celle de Racine, un certain « modèle » dramaturgique. Elle est fonction du temps — et je ne connais guère d'œuvre dramatique, celles de Shakespeare et de Brecht exceptées, qui puisse, de ce point de vue, lui être comparée : en raison de la durée de cette œuvre dont l'élaboration s'est étendue sur près de cinquante années, mais surtout parce qu'elle représente la seule tentative du théâtre français pour promouvoir une grande dramaturgie historique. Je m'explique :

1) Sur la durée de l'œuvre elle-même. Ces cinquante années (quarante-cinq exactement, qui vont de 1629, année de *Mélite*, à 1674, année de *Suréna*) comptent, en effet, parmi les plus chargées de notre histoire. Elles ne préparent pas seulement le « Grand Siècle », comme on a trop coutume de le croire. Ni la première Révolution d'Angleterre, ni la Fronde n'ont été des événements négligeables. Derrière cette révolution manquée, la Fronde, que l'on aurait tort de tenir pour une guerre en dentelles ou un prétexte aux *Mémoires* de Retz, une autre révolution s'est poursuivie — une révolution en sens inverse, la « reprise en main du pouvoir sur les compagnies d'officiers par les commissaires, agents directs du roi » en quoi M. Méthivier voit toute l'histoire du règne de Louis XIV¹. Là-dessus, un livre comme *Le Dieu caché* de Lucien Goldmann ouvre de nouvelles perspectives : je relèverai seulement que les dates de 1637 et de 1677, données par Goldmann comme « limites extrêmes du groupe de faits »² qu'il y étudie, ne sont pas loin de correspondre à celles de l'activité théâtrale de Corneille : 1629-1674 (en 1637, date de la création du *Cid*, c'est la problématique de l'Etat qui devient le moteur de l'œuvre).

2) Sur l'historicité cornélienne. Sans doute est-il facile de déceler la volonté de Corneille d'évoquer dans ses pièces des sujets d'actualité : l'exemple de *Tite et Bérénice* (et de la *Bérénice* de Racine) qui non seulement fait allusion à l'affaire Marie Mancini-Louis XIV, mais pose, à un moment où tout le monde en jasait, le problème des amours royales, s'il est le plus connu, n'est pas le plus probant. On pourrait en citer vingt autres, plus directs. Georges Couton, dans sa *Vieillesse de Corneille* comme dans son précieux *Corneille et la Fronde*, s'est attaché à repérer les recoupements avec l'actualité qu'autorisent, jusque dans leurs moindres détails³, les pièces de Corneille.

1. Cf. *Louis XIV*, P. U. F., 1950, p. 50.

2. Parmi lesquels il distingue deux périodes : « celle de la lutte sociale et politique qui va de 1637 à 1669, date de la Paix de l'Église, et celle de ses expressions idéologiques qui va de 1657 (les *Pensées* étant probablement écrites entre 1657 et 1662) à 1677, date de la première représentation de *Phédre*. » (Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, 2^e partie, ch. VI, p. 117.)

3. Par exemple, si *Nicomède* s'inspire évidemment, quant au rôle principal, du Grand Condé et de sa situation dans le royaume, des personnages secondaires — comme Métrobaté et Zénon, dont on parle mais qui n'apparaissent pas sur la scène — sortent tout droit de l'affaire du 11 décembre 1649 et de celle, qui lui est liée, des « témoins à brevets »...

Mais si cette étude est précieuse pour la compréhension de la situation du dramaturge et du sens politique de son œuvre, le fait que le théâtre de Corneille contienne « en suspension » des événements réels, historiques, n'offre rien qui nous permette de le distinguer, sur ce plan, des autres œuvres dramatiques de son temps où les références à l'actualité sont au moins aussi nombreuses.

Certes, on peut toujours dire, avec Lanson, que « ses Grecs, ses Asiatiques, ses Byzantins, ses Lombards, ses Huns et ses Francs, même ses Espagnols sont tous français, contemporains du poète et bons sujets de Louis XIII », ou, toujours selon Lanson, que « la tragédie de Corneille, c'est l'histoire de chaque jour »⁴, la question de l'historicité du théâtre cornélien n'en est pas résolue pour autant. En fait, si ce théâtre est profondément historique, c'est moins par son contenu, par sa signification, que par sa structure, sa dramaturgie, et sa définition même.

Corneille nous éclaire sur ce point capital lorsque, dans son second *Discours*, il en vient à distinguer, à propos de l'unité de temps, la tragédie de la comédie : « Aussi la différence est grande entre les actions de l'une et celles de l'autre : celles de la comédie partent de personnes connues et ne consistent qu'en intrigues d'amour et en fourberies qui se développent si aisément en un jour qu'assez souvent, chez Plaute et chez Térence, le temps de leur durée excède à peine celui de leur représentation ; mais dans la tragédie, les affaires publiques sont mêlées d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître ; il y entre des batailles, des prises de villes, de grands pétils, des révolutions d'Etat ; et tout cela va malaisément avec la promptitude que la règle nous oblige de donner à ce qui se passe sur la scène »⁵. La différence est donc essentielle entre la comédie caractérisée par son intrigue *privée* et la tragédie où interviennent les *affaires publiques*. Et c'est en elle que réside l'historicité cornélienne. A l'origine, théâtre privé, théâtre de comédie, le théâtre cornélien ne naît véritablement qu'avec le dépassement des personnages et de leurs passions considérés comme des entités, avec leur inclusion dans un ordre plus large : celui de l'Etat — lorsqu'il se définit comme théâtre *politique*. Dès lors, son action est non plus seulement résolution d'un conflit, mais encore avènement d'un nouvel ordre supérieur à la situation initiale, mutation brusque des données premières. Et le politique, loin de constituer un élément décoratif, en forme le nœud même. Il est littéralement le moment essentiel du drame cornélien⁶ : celui du passage à l'Etat, de la création ou de l'acceptation, par des personnes privées, de l'Etat, et signifie découverte d'une nouvelle liberté, d'un nouveau mode d'être.

Reconnaître cette dimension *politique* du théâtre de Corneille, c'est aussi exprimer le caractère fondamental de son rapport à l'histoire. Nous revenons ainsi à sa durée, aux cinquante années pendant lesquelles il s'élabore, et qu'il devait exprimer, reprendre à charge — et au paradoxe de ce théâtre : dramaturge historique, Corneille termine son œuvre contre l'histoire, par un refus inconditionnel de celle-ci.

4. Cf. *Corneille*, collection « Les Grands écrivains français », Hachette, chapitre IX : « Le rapport de la tragédie cornélienne à la vie », qui contient, du reste, des vues assez justes sur Corneille dramaturge historique.

5. In *Deuxième discours sur la tragédie et sur les moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, Ed. Marty-Laveaux, tome I.

6. Nous préférons parler de drame cornélien, plutôt que de tragédie : cf. ci-dessus, p. 126.

C'est ce paradoxe que j'ai tenté d'éclaircir en retraçant l'itinéraire du couple héros-roi qui se situe au centre même de la dramaturgie cornélienne. Sans doute serait-il possible d'en retrouver les phases en étudiant les figures de la *rhétorique* cornélienne. Aux différents moments de ce rapport héros-roi correspondent en effet des formes dramaturgiques facilement différenciables : la construction par paliers de *Cinna*, le « suspense » de *Rodogune*, le double jeu de *Nicomède*, le tournoiement des intrigues concentriques d'*Othon* et d'*Agésilas*, le monologue tragique d'*Attila* et ce que l'on pourrait appeler l'« élégie tragique » de *Suréna*. Mieux encore, une analyse du langage de Corneille, de sa complication et de son obscurcissement progressifs, rendrait également compte de cette évolution.

Outil de la reconnaissance de chacun dans et par l'Etat, c'est-à-dire par tous, ce langage est nécessairement, dans *Le Cid* et dans *Cinna*, d'une admirable clarté. Sa précision, sa limpidité s'accroissent même à mesure que l'on approche de la conclusion, de cette apothéose d'un dans tous et de tous par un. L'Etat, semble nous dire Corneille, c'est aussi un langage transparent. Or, dès *La Mort de Pompée*, ce langage se brouille. Chaque personnage parle pour soi. Les points d'impact entre les divers discours se font de plus en plus rares. Bientôt c'est l'imbroglio d'*Héraclius*. Nous entrons dans un monde sans vérité où la politique devenue destin n'est plus accomplissement mais servitude et où les hommes ne communiquent plus par la parole, ne se reconnaissent plus à travers elle mais se trompent et propagent la confusion. Le roi ayant failli à sa mission, le langage est comme privé de clef de voûte. Il ne rassemble plus ; il désunit. Parlant tous la même langue, presque abstraite et sans objet certain, les personnages ne s'entendent plus : chacun de leurs mots renvoie à un autre qui lui-même... et ainsi de suite. Corneille en arrive à composer des fragments de scène, voire des scènes entières⁷ où les protagonistes se renvoient à inter-

7. Cf., par exemple, *Héraclius*, V, 3 ; *Othon*, IV, 4 ; *Agésilas*, IV, 2 ; *Tite et Bérénice*, I, 2.

valles réguliers les mêmes vers, comme un écho... Auparavant, le discours royal reprenait et résumait tous ceux des autres personnages. L'expression juste y était synonyme de vérité. L'Etat se fondait sur une phrase. Maintenant les formules prolifèrent, et cette prolifération masque la réalité. Nous sommes entrés dans un délire logique où la rigueur des raisonnements est d'autant plus grande que ces raisonnements tournent plus à vide. A l'extrême, on pourrait parler d'une expérience *mallarméenne* de Corneille.

De *Rodogune* à *Agésilas* (les pièces de la Fronde exceptées), chacune de ses œuvres constitue, en effet, comme un « tourniquet » verbal⁸, un jeu de reflets où la réalité s'exténue. Seul le monologue tragique d'*Attila* est encore lourd de réalité. Le langage de Corneille a, bel et bien, changé de fonction : il ne résout plus rien. Il déplore, il chante... Il témoigne non d'une adhésion au monde ou d'une volonté de transformation de ce monde, mais d'un détachement. « Tragédie élégiaque », *Suréna* ne nous offre plus que l'image d'une progressive déréliction, d'un ordre qui se défait sans espoir de retour ; son langage se dénoue en un chant qui se prolonge et se perd jusqu'au silence. Là Corneille rencontre Racine.

Car la réussite de Racine et l'échec de Corneille ont la même signification : celle d'une négation de la société telle qu'elle est, mais elles sont de sens opposés. Alors que l'œuvre de Corneille avait, à ses débuts, témoigné du grand espoir de la bourgeoisie en une société unifiée par le roi où nobles et bourgeois s'équi-

8. Au sens que Sartre donne à ce mot dans son *Saint Genet*. On pourrait encore évoquer ici la fameuse théorie de Corneille sur le *vrai*, le *raisonnable* et le *nécessaire*, qu'il expose dans son *Deuxième discours*, et notamment le fait que, pour lui, dans le traitement d'une action tragique, le *nécessaire*, c'est-à-dire « le besoin du poète pour arriver à son but ou pour y faire arriver ses acteurs », doit être préféré au *vrai* et au *raisonnable*, au risque même d'« aller contre la vérité et la vraisemblance. »

libreraient, partageraient leurs pouvoirs et échange- raient leurs vertus, celle de Racine n'a jamais traduit qu'un refus de la condition historique de l'individu — refus qui a son origine dans la situation sociale du dramaturge et a emprunté son idéologie au jansé- nisme. La réussite de Racine est celle d'un écrivain qui ne voit à ses contradictions d'autre solution que tragique : les spectateurs du Siècle de Louis XIV s'y sont reconnus. L'échec de Corneille, celui d'un homme qui avait cru à l'avènement d'une histoire réconci- liatrice et celui d'un écrivain qui avait tenté de résoudre ses propres contradictions en les projetant dans un théâtre dont la figure du roi, parlant de tout au nom de tous, constituerait la clef de voûte.

Bourgeois fasciné par la noblesse, ébloui par son éclat, l'« officier » Corneille avait failli se laisser aveugler par la gloire et devenir le chantre d'un héros féodal. Mais c'eût été trahir sa propre situation. D'où son recours au roi, l'appel à la médiation royale qui sont au centre de son œuvre et qui, en 1637, s'ins- crivaient naturellement dans la réalité politique. Qua- rante ans plus tard, la Fronde vaincue, les « commis- saires » remplaçant les « compagnies » dans l'exercice du pouvoir, Louis XIV à Versailles et les nobles fri- leusement regroupés autour de lui, une telle média- tion n'était plus de saison. Le roi régnait, seul et de droit divin : la politique s'était retirée de l'Etat qu'il incarnait pleinement. Restaient la cour et ses intrigues privées. Le drame cornélien, cette *tragédie* fondée sur l'interférence des affaires publiques et des intérêts particuliers évoquée dans le second *Discours*, se trou- vait frappée de nullité. Corneille était renvoyé à ses rêves de jeunesse, à son héros, cet aristocrate à la seconde puissance tel que pouvait l'imaginer un bour- geois, à une gloire délibérément tournée, cette fois, vers la mort.

Sans doute un tel échec est-il celui du groupe social auquel appartenait Corneille, de cette bourgeoisie de robe séduite par la noblesse au point de se perdre, avec elle, dans la Fronde, sans pour autant obtenir, en compensation, le droit à la cour. Mais pas plus que la réussite de Racine qui vient le confirmer et non le compenser, il ne s'y réduit. Demeurent une carrière : celle de ce bourgeois de Rouen qui a fait la leçon à la France et à son roi, leur imposant, pendant plus de vingt ans, le mythe exaltant d'un Etat réconcilié, avant de se voir démenti par l'histoire et de se réfugier dans une tranquille et orgueilleuse solitude ; et une œuvre : près de trente pièces qui, sous leur appa- rente uniformité, constituent un répertoire de figures dramaturgiques dont la scène française ne connaît pas d'équivalent. Aussi, la constatation d'un tel échec, loin d'accabler Corneille, nous permet-elle de mieux comprendre son théâtre, d'en mesurer l'étendue, d'en admirer l'ampleur et d'en apprécier la portée.

Corneille est le seul de nos dramaturges à nous proposer une grande dramaturgie historique de type shakespearien. Plus qu'un classique et moins qu'un classique, il annonce et récuse à la fois un classicisme qui ne sera que formel. Certes, son œuvre ne fondera pas la tradition d'un tel théâtre historique en France. Elle se referme sur elle-même et se conclut sur sa propre négation. Mais, même dans son involution, elle demeure fidèle à son ambition première. Elle dit un grand espoir avorté. Qui douterait, aujourd'hui, sinon de son actualité, du moins de sa signification, et que cette signification plus que jamais nous concerne ?

On n'en a pas encore fini avec Corneille.

"Comment représenter les Classiques ?"

François Regnault

"Comment représenter les Classiques ?

Il faudrait laisser ici une page blanche, comme celle que Laurence Sterne glisse au coeur de son *Tristram Shandy*, pour que le lecteur y dessine le portrait de sa bien-aimée, ou trace les lignes de force de son désir.

Pour parvenir au blanc, cependant, en art, il faut éliminer beaucoup de traditions et de conventions. Il faut se débarrasser de bien des préjugés sur l'art *classique*, qui en est le plus encombré de tous, pour retrouver l'art classique, qui est le plus évident de tous. Mais c'est une évidence qui fait peur ; l' "intimidation par les classiques", comme disait Brecht.

"Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement", dit une Maxime de La Rochefoucauld. Le Soleil des Règles, et la Mort, invisible sur la scène mais toujours présente derrière les Règles, ne se peuvent regarder fixement, sans que le metteur en scène moderne ne soit pris de terreur, de la peur de ne pas pouvoir faire du moderne avec ces règles, ni cette mort, ni ce soleil. Alors on recourt à la reconstitution, au Musée, asile des lâches, ou bien à l'exécution critique, satirique, truquée, parodique, alibi des chansonniers. La tragédie, oui, mais comme au café-théâtre. Le vrai courage est pourtant dans la feinte, la feinte d'affronter en face ce qui ne peut pas se regarder fixement, et donc de trouver le bon biais, la bonne oblique, la bonne diagonale, la bonne anamorphose, pour qu'on aperçoive le soleil sans en être aveuglé, la mort sans mourir, et les règles sans rire. Alors, la comédie, la tragédie se mettent à parler, et disent tout ce qu'elles ont à dire. Rien, rien d'elles ne se perd. *Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat.*

On avancera l'hypothèse suivante : dans aucune grande période de l'art théâtral, il n'y a de *traité* de la mise en scène, ni de l'art du comédien. Le comédien ne commence à s'intéresser à son art, à le codifier et à en fixer les modes de transmission que lorsqu'une figure du théâtre achève de vieillir. Aussi bien n'avons-nous pas de grand *Traité* de cet art ni pour les Grecs, ni pour les Élisabéthains, ni pour les Classiques français. On commence sans doute à s'intéresser à l'art antique du comédien dans la période hellénistique, on réfléchit sur l'art de jouer Shakespeare bien après sa mort, avec Garrick notamment, et le premier *Traité* signalé de l'art du comédien en France, qui est *Le Comédien* de Rémond de Saint-Albine, daté de 1747, plagié ensuite par le *Garrick ou les acteurs anglais*, de 1769, d'Antonio Sticoti, acteur, qui le paraphrase en feignant de traduire un *original* anglais qui n'existe pas, et qui est le point de départ réel du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, qui est de 1770, soit quelque cent ans après la mort de Corneille, de Molière et de Racine.

Il en va de même pour l'art dit de la mise en scène (en tant qu'elle intègre l'art du décor, celui du costume, de l'éclairage, etc.), qui commence donc par des explications artisanales sur le décor et les machines, et qui prend son essor, lui aussi, comme la chouette de Minerve, à la fin du crépuscule, lorsque les fastes de l'Opéra tentent de se substituer à un théâtre déjà parvenu à sa maturité. Pour la poétique du théâtre, le problème est différent : la *Poétique* d'Aristote, écrite vers 334 av. J.C., est postérieure donc d'environ soixante-dix ans aux dernières tragédies de Sophocle et d'Euripide, parle de tragédies dont la mode est encore très présente ; les *Discours* de Corneille, les Préfaces, Avertissements, Examens de Corneille, Molière et de Racine, et tant d'autres écrits sur le théâtre du XVII^{ème} siècle, sont évidemment en prise directe avec la production des pièces. Mais ni l'une ni les autres ne sont des écrits sur la représentation théâtrale proprement dite, toujours laissée à qui de droit, les acteurs ou les décorateurs, et non parfois sans condescendance.

Ainsi Aristote. D'un côté, en effet, "le spectacle implique tout : caractères, histoire, expression, chant et pensée également"¹ ; en outre, de la musique et de "ce qui relève du spectacle... naissent les plaisirs les plus vifs"². Mais de l'autre : "Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs."³.

Ainsi Corneille, tout aussi peu disert sur ce point, après quelques considérations sur la diction (celle du poète, qui comprend les figures de rhétorique et la versification, non de l'acteur) et sur la musique, disparue avec le retranchement des chœurs, reprend le même point de vue : "La décoration du théâtre a besoin de trois arts pour la rendre belle, de la peinture, de l'architecture, et de la perspective. Aristote prétend que cette partie non plus que la précédente ne regarde pas le poète, et comme il ne la traite point, je me dispenserai d'en dire plus qu'il ne m'en a appris."⁴. Pas un mot sur l'art de l'acteur, et pas un mot non plus dans *l'Illusion comique*, où il n'est question que de la profession d'acteur, et des effets et de la moralité du théâtre.

(...)

Mais l'art classique dont nous parlons, qui en littérature suit le baroque au lieu de le précéder, n'est pas sans intégrer le caractère de haut-relief du classicisme italien, bien qu'à la différence de Garnier, ce ne soit pas par juxtaposition, mais par l'exposition, constante ou intermittente, du noeud lui-même. Et ce n'est pas parce qu'il suppose l'ici et le maintenant dans l'espace infini et le temps infini qu'il est "baroque" : la scène n'y est nullement à trois dimensions, ou du moins, en perspective suggérée à partir de deux dimensions. Il est d'ailleurs risqué d'utiliser la profondeur de champ dans ce théâtre (par

¹In *Poétique* d'Aristote, traduction J. Lallot et R. Dupont-Roc, chapitre 6, 50a 13, éditions du Seuil.

²Idem, chapitre 26, 62a 16.

³Idem, chapitre 6, 50b 16.

⁴In *Discours du poème dramatique* de Pierre Corneille, Édition la Pléiade, tome III page 134.

opposition, par exemple, au *Teatro olimpico* de Vicence), et les gravures des pièces classiques, mêmes si elles ne représentent pas les vrais spectacles de ce temps, nous montrent toujours une image à deux dimensions, qui ressemble plutôt à des hauts reliefs, souvent même assez raides, presque "brechtiens", sans illusion ni profondeur, avec tout au plus un lointain qui n'est guère qu'un fond. Cela s'applique chez Corneille déjà à *l'Illusion comique*, évoquée plus haut du point de vue de son contenu, et à présent de sa forme, dont tout le monde se plaît à dire que c'est une pièce baroque, alors que l'interprétation qu'en fait Marc Fumaroli nous semble plus judicieuse : "Au terme de cette analyse, une conclusion semble s'imposer : l'unité profonde de *l'Illusion comique* - chacune des facettes de ce château de miroirs renvoyant à ce point focal unique et central, l'esprit souverain d'Alcandre qui a organisé ce piège pour y prendre Pridamant et le conduire au bonheur en compagnie de son fils. Unité de lieu, de temps et d'action, dans la mesure où l'on considère les "fragments dramatiques" comme les éléments d'une unique plaidoirie d'Alcandre se déployant librement avec toutes les ressources de l'art, mais à partir d'un lieu unique : la grotte ; d'un temps unique : le temps nécessaire pour persuader Pridamant ; et selon une action unique : celle qui vise à faire coïncider dans l'avenir l'itinéraire du père et celui du fils. Dans *l'Illusion comique*, la violence faite aux règles est elle-même une illusion d'optique : plus encore que dans *Clitandre*, Corneille déploie ici une virtuosité qui fait des règles celles d'un jeu supérieur, où la liberté du créateur s'exalte d'une discipline acceptée non sans défi."¹

¹In *Héros et orateurs*, Rhétorique et dramaturgique dans *l'Illusion comique*, Éditions Droz, page 287.

"Les variantes de *L'Illusion comique*"

Robert Garapon

Le tableau suivant dresse un état récapitulatif des variantes recueillies¹, groupées à la fois d'après leur date et d'après leur importance (nous avons distingué entre les corrections qui modifient un, deux ou plusieurs mots d'un vers sans toucher à la rime, celles qui entraînent une refonte complète du vers, enfin celles qui affectent tout un passage, voire une scène entière).

A lui seul, ce tableau montre très clairement l'importance capitale que présente l'édition de 1660 pour l'étude des variantes de *L'Illusion comique*, et la valeur non négligeable des deux éditions de 1644 et de 1663. Entrons maintenant dans quelque détail pour surprendre, s'il se peut, Corneille au travail.

1. Nous ne mentionnons pas ici trois autres éditions séparées de *L'Illusion comique* parues en 1646, en 1653 (Le Verdier et Pelay, pp. 42-43) et en 1664 (Picot, n° 272), ni une édition collective de 1664 (Picot, n° 381) : ce sont des contrefaçons sans intérêt pour notre étude.

2. Les variantes douteuses que nous avons marquées de l'astérisque d'infamie n'entrent pas en ligne de compte pour l'établissement de ce tableau.

Éditions	Vers où un ou plusieurs mots ont été corrigés.	Vers complètement refondus.	Étendue (en vers) des passages remaniés ou supprimés.	Total des vers corrigés.
1644	34	1	—	35
1648	3	—	—	3
1652	—	—	—	—
1654	—	—	—	—
1655	1	—	—	1
1657	—	—	—	—
1660	123	45	221	389
1663	15	—	16	31
1664	1	—	—	1
1668	4	1	—	5
1682	3	—	—	3

1. *L'édition de 1644.* — Cette édition a été, de toute évidence, revue soigneusement par Corneille, et donne de 35 vers un texte différent de celui que nous avons imprimé dans la présente édition¹ ; 14 de ces variantes ne sont sans doute pas des variantes proprement dites, mais doivent représenter la rédaction originale débarrassée des fautes d'impression de 1639 (vers 80, 160, 175, 256, 360, 376, 837, 992, 1342, 1367, 1376, 1422, 1499, 1807) ; mais 22 autres sont, à n'en pas douter, des corrections postérieures à 1639, et méritent de retenir l'attention.

Deux variantes concernent la correction grammaticale ou prosodique : au vers 890, Corneille supprime un hiatus (*à me voir* remplace *à être*) et, au vers 132, *pour se faire valoir* est substitué à *pour les faire valoir*. Mais d'autres corrections

1. Il va de soi que nous n'avons pas indiqué comme variantes les vers de 1644 d'après lesquels nous avons corrigé, dans le texte même de la comédie, les leçons manifestement fautives de l'édition originale.

traduisent des préoccupations stylistiques. Dès cette époque, le poète commence la chasse aux archaïsmes, et il corrige *impourvu* en *imprévu* (vers 1768). Il évite une répétition maladroite au vers 39, en écrivant *quelques bornes* au lieu de *quelques fin* qui rappelait le *enfin* du vers 37. Il donne plus de dignité au discours en remplaçant *clin d'oeil* par *coup d'oeil* (vers 494), à *la place* par *en la place* (vers 737) ; il lui donne aussi plus de netteté et de clarté en substituant, en plusieurs endroits, le démonstratif ou le possessif à l'article défini ou indéfini (vers 246, 900, 1073, 1708, 1814) ; enfin il donne plus de force expressive au discours en affermissant l'armature syntaxique (vers 58), en remplaçant des imparfaits par des passés simples à la fin de deux tirades (vers 302 et 446), en accentuant un contraste temporel (vers 1650), en mettant un *toujours* énergique au lieu du banal *ainsi* du vers 1652.

Une variante seulement intéresse le fond ; au vers 176, Corneille corrige :

Et dans l'Académie il joua de la main

en :

Et fit danser un singe au faux-bourg Saint-Germain.

Du même coup, il rend à Clindor une probité approximative ; c'est ici la première des variantes introduites par souci de la décence : aussi bien est-ce le seul vers que le poète remanie entièrement ; partout ailleurs, il s'est borné à effacer un ou deux mots çà et là, se contentant, comme le dit joliment M. Rivaille, d'une simple promenade de jardinier¹.

2. *De 1648 à 1657.* — Les cinq éditions des *Œuvres* de Corneille qui suivent celle de 1644 présentent peu d'intérêt pour l'histoire du texte de notre comédie ; la plupart des variantes qu'elles renferment sont suspectes, et peuvent s'expliquer par des négligences typographiques. Seule, l'édition de 1648² présente trois corrections où se révèle

1. Louis RIVAILLE, *Corneille correcteur de ses premières œuvres*, p. 55.

2. La véritable édition de 1648, qu'il faut distinguer de certains tirages composites des *Œuvres* de Corneille datés eux aussi de 1648

la main du poète. Au vers 1006, l'édition de 1648 imprime :

Qui pour t'assassiner emprunte sa balance
au lieu de :

Qui pour l'assassiner emprunte sa balance.

Le tour donne plus de vivacité à la rancune d'Isabelle contre les juges qui se disposent à condamner Clindor ; or cette leçon se retrouve dans l'édition de 1655 et surtout dans celle de 1660, avant que les vers 995-1010 ne soient supprimés en 1663. — D'autre part, au vers 1444, l'édition de 1648 donne :

L'autre exposa ma teste à cent et cent dangers

au lieu de : en cent et cent dangers. On voit ce que gagne l'euphonie à une pareille correction ; or cette leçon, qui disparaît de 1652 à 1657, est reprise en 1660 et dans toutes les éditions suivantes. — Enfin, les vers 1453-1454 se lisent ainsi dans l'édition de 1648 :

Qu'un mary les adore, et qu'une amour extreme
A leur bigearre humeur le soumette luy mesme.

La syllepse que nous signalions plus haut disparaît, et le passage gagne à la fois en correction grammaticale et en clarté. Précisons, là encore, que la variante de 1648, abandonnée dans les éditions immédiatement postérieures, est reprise à partir de 1660.

Corneille a donc apporté quelques améliorations stylistiques au texte de *L'Illusion comique* dans l'édition de 1648 ; mais il semble bien s'être complètement désintéressé, au moins en ce qui concerne notre pièce, des éditions de 1652, de 1654, de 1655 et de 1657, qui se bornent à reproduire, en l'agrémentant de nouvelles coquilles, le texte de 1644. Il est probable que l'édition de 1648, tirée à un petit nombre d'exemplaires, fut vite introuvable ; pour réimprimer le

comme, par exemple, l'exemplaire que possède la Bibliothèque Nationale sous la cote Rés. Y f 3048 (voir Picot, n° 100).

théâtre de Corneille en 1652 et dans les années suivantes, l'imprimeur se contenta de reprendre l'édition de 1644, et Corneille laissa faire.

3. *L'édition de 1660.* — En 1660, le poète modifie ou supprime 389 vers de *L'Illusion* (car le titre même est changé : la suppression de l'épithète « comique » lui donne plus de dignité et plus de généralité vague¹) ; on peut dire que Corneille refond et presque qu'il récrit sa pièce.

Le rôle de la princesse Rosine disparaît, la scène V 4 est retranchée, et la scène suivante est entièrement modifiée : Clindor seul est tué par les satellites de Florilame, et Isabelle meurt de douleur, au lieu d'être entraînée vers le château de Florilame. — D'autre part, la scène 5 de l'acte III est très profondément remaniée, de même que le monologue de Lise qui la suit : au lieu des propositions cyniques de Clindor, nous ne trouvons plus désormais qu'un badinage embarrassé et de mauvaises excuses, et la « délibération » que tient Lise aussitôt après en devient passablement déclamatoire et fausse. Ailleurs encore, Corneille édulcore une vantardise un peu crue de Matamore (vers 303-308), un propos un peu trop libre de Lise (vers 1375-1382), et il atténue considérablement l'impatience de Clindor-Théagène croyant s'adresser à Rosine (vers 1394-1404). Ce souci de la décence s'étend jusqu'au détail : tout ce qui pourrait faire penser à un baiser est supprimé — sans parler du reste ; les expressions trop brutales sont soigneusement corrigées. Les bienséances exigent désormais un autre langage que celui où le public de 1635 trouvait son plaisir ; l'illustre académicien qu'est devenu Corneille est tenté de donner à ses premières comédies ce ton majestueux et noble que son éclatante maturité a fait prévaloir.

Mais ces corrections destinées à satisfaire la décence et les bienséances ne sont pas les seules que nous offre l'édition de 1660 ; sans parler d'une variante intéressant le caractère de Géronte (vers 629-634), il nous faut signaler les très nombreuses corrections stylistiques que renferme cette édition

capitale. Grâce à elles, nous pouvons, en quelque sorte, saisir sur le vif les préoccupations littéraires de Corneille vieillissant.

Une première préoccupation est la haine farouche de tout archaïsme. Depuis que l'on s'est mis à « parler Vaugelas », l'usage s'est déclaré hostile à beaucoup de mots ou de tours hérités du xvi^e siècle que Corneille ne rougissait pas d'employer au début de sa carrière ; sous peine de passer pour suranné, notre poète se voit donc dans l'obligation d'ôter de ses premières comédies tout ce qui rappellerait le « vieux style ». Dans la seule *Illusion*, il supprime en six endroits la forme *avecque* (vers 127, 140, 329, 577, 572, 1447), en refaisant entièrement, au besoin, un couplet de deux vers¹ ; il supprime de même le mot *heur* (vers 810, 1317), comme les expressions *mon soucy* (vers 901) ou *ma chère âme* (vers 1314), qui sont passées de mode ; *bastant* (vers 555), *course* (vers 676), *informer* (au sens de demander, vers 1069), *f'ay-je dit* (vers 1108) disparaissent pour la même raison ; le singulier *amour*, féminin dans les éditions antérieures, devient masculin en trois endroits de l'édition de 1660 (vers 1453, 1503, 1505) ; *avant* remplace *devant* (vers 1567), *dans* remplace *dedans* (vers 1430), *chacun* remplace *un chacun* (vers 1782) ; *ils nous pourroient surprendre* devient *ils pourroient nous surprendre* (vers 878).

En second lieu, Corneille veille beaucoup plus à la dignité du style qu'il ne le faisait en 1635. Ainsi s'expliquent nombre de leçons nouvelles : ici, le poète supprime une expression ou un tour familier (v. 729, 876, 879, 922, 1113-1114) ; là, il régularise et affermit la syntaxe (v. 99-100, 677-678, 1291, 1457, 1512) ; là enfin, il ménage une transition (v. 1801).

Il vise aussi à l'élégance : il efface deux répétitions qui ne l'avaient pas choqué jusqu'alors (v. 144 et 1037-1038), il fait disparaître des métaphores galantes qui rappellent

1. Corneille laisse cependant subsister *avecque* aux v. 1198 et 1814 : dans le premier cas, l'effet humoristique est si réussi que Corneille a pu craindre de l'affaiblir en modifiant son vers ; dans le second cas, notre auteur a peut-être manqué de temps ou de courage, arrivant à la fin de sa révision, pour refondre ce qu'il avait d'abord écrit.

1. Cf. la transformation du titre *La Mort de Pompée* en *Pompée*.

par trop la langue du Palais (v. 379-381), enfin il allège sensiblement les charnières logiques (v. 877, 1062, 1340).

Mais ces soucis de modernité, de dignité et d'élégance ne doivent pas dissimuler des exigences plus profondes et, si l'on peut dire, permanentes, du tempérament littéraire de Corneille : exigences de propriété, de clarté et de force qui, elles aussi, se décèlent aisément dans les corrections de 1660.

Effort vers une plus grande propriété des termes : dans sa première rédaction, Corneille avait employé, pour les besoins du vers, un pluriel forcé (v. 42, *expériences*) et un singulier insolite (v. 1479, *quelque raison*) ; il les corrige en 1660, de même qu'il abandonne, au vers 1757, un singulier (*leur combat*) qui se comprenait mal. Mais ce n'est là qu'un indice entre beaucoup : il faudrait examiner un à un tous les vers où le poète a biffé un ou plusieurs mots et les a remplacés par celui ou ceux qui convenaient exactement à la situation ou à la pensée exprimée¹. Reportons-nous seulement aux vers 883 et 891-892. Dans le premier, Corneille corrige *conserver* en *m'assurer* : Isabelle n'a pas encore épousé Clindor, elle ne peut donc pas conserver « ce bien », mais seulement viser à se l'assurer. — Dans les deux autres, Corneille remplace le présent de l'indicatif par le conditionnel dans la principale et l'imparfait dans la subordonnée, car, en cet endroit de la pièce, Isabelle n'endure pas encore de « tourments » (c'est-à-dire de supplices) par fidélité à Clindor : la possibilité ne peut porter que sur le futur, et le potentiel s'impose donc.

Parallèlement, Corneille recherche plus de clarté. Parfois (v. 43), il ajoute un pronom pour préciser ; plus souvent, il vient à une expression plus simple (v. 15-16, 441, 1093) et surtout plus concrète (v. 1, 641-644, 1363, 1804) ; ou encore, il rend la construction de sa phrase plus facile à suivre, c'est-à-dire plus frappante ou plus régulière (v. 387-390, 501-502, 939-940, 1123-1124, 1766, 1771).

Enfin, il s'applique manifestement à donner plus de force expressive à son texte. Tantôt il marque plus vivement les articulations syntaxiques (v. 505, 907-908, 1042) ; tantôt

1. Voyez les v. 27, 224, 392, 413, 539, 646, 903, 987, 1119, 1328, 1358.

il renforce (vers 230) ou affine (v. 1258-1259) la liaison entre deux phrases ; tantôt il change la personne (v. 556) ou le temps du verbe (v. 1115), ou substitue à un verbe un autre verbe plus expressif (v. 995, 1261, 1478), ou ajoute à un verbe un semi-auxiliaire important pour le sens (v. 683 et 1314) ; dans d'autres cas, il disloque un couple de deux noms faisant redondance pour introduire une nuance nouvelle (v. 443, 1240), remplace un pronom personnel par un nom (v. 1495), ajoute un adjectif (v. 1269), substitue à un adjectif banal une relative qui a du relief (v. 1287) ; parfois, deux mots déplacés et un adjectif modifié lui ont suffi pour renforcer l'ironie d'une phrase (v. 385-386) ; mais parfois, il n'a pas hésité à refondre tout un vers pour atteindre à la plénitude qu'il souhaitait (vers 1172-1173).

4. Les éditions de 1663, de 1664, de 1668 et de 1682. — La très belle édition in-folio de 1663 contient un certain nombre de leçons nouvelles qui nous montrent Corneille en train de mettre la dernière main à la révision sévère qu'il a accomplie en 1660. — Le monologue d'Isabelle, au début du IV^e acte, est allégé de 16 vers. Trois corrections attestent le souci de la dignité du style : aux vers 306, 856 et 868, la subordination remplace la juxtaposition, expressive, sans doute, mais un peu lâche ; trois autres, le souci de l'élégance (v. 523) et de l'euphonie (v. 590 et 1386) ; le vers 382 gagne en clarté, grâce au remplacement de *un autre* par *une autre* ; surtout, le poète cherche à rendre son texte encore plus expressif (v. 698, 1112, 1350, 1364, 1432).

L'édition de 1664 n'offre qu'une correction certaine (vers 636). L'édition de 1668 ne renferme que cinq variantes, mais intéressantes. Une correction, en particulier (v. 17-18), est inspirée par le désir de moderniser la langue : *l'heure que* est remplacé par *l'heure où* ; une autre correction marque la recherche d'une propriété sans cesse plus grande : le vers 1788 renfermait une inversion et un pluriel qui ne se justifie pas : Corneille rétablit l'ordre normal des mots, supprime le pluriel emphatique, et obtient ainsi un énoncé beaucoup plus aisé et plus propre.

En 1682, enfin, donnant une nouvelle — et dernière —

édition de son théâtre, Corneille introduit trois variantes peu importantes dans le texte de notre pièce (v. 117, 494, 1327) ; mais il n'en corrige certainement pas les épreuves, car cette édition de 1682 est la plus détestable édition de *L'Illusion*, après celle, on ne peut plus négligée, de 1639 ; les fautes typographiques y sont si nombreuses¹ que l'on serait presque tenté de voir dans les trois variantes que nous venons d'indiquer des changements dus à l'imprimeur, et non à l'auteur.

1. Indépendamment des pseudo-variantes que nous avons signalées dans l'apparat critique, voici, à titre d'exemple, de quelle manière sont défigurés, dans l'édition de 1682, certains vers de notre comédie : v. 215 : Quoy qu'il s'offre à vos yeux, n'en ayez point d'effroy — v. 424 : Que nous avons sur eux un absolu pouvoir — v. 624 : Ne craignez point, l'amour le fera bien changer — v. 793-794 : Et malgré les douceurs que l'Amour déploye ; Deux malheurs ensemble ont toujours courte joye — v. 825 : Qu'eust produit son éclat que la défiance ? — v. 1078 : Que je mourrois de peur qu'on en fist le conte — v. 1123 : Et vous mande pour moy qu'environ à my nuit — v. 1405 : Florilame est absent, ma jalousie endormie.

Nombre de scènes dans les pièces de Corneille

Il n'a pas été tenu compte des prologues des pièces à machines.

PIECES	ACTE I	ACTE II	ACTE III	ACTE IV	ACTE V	TOTAL
<i>Mélite</i>	5	8	6	10	6	35
<i>Clitandre</i>	9	8	5	8	5	35
<i>La Veuve</i>	6	6	10	9	10	41
<i>La Galerie du Palais</i> ..	11	9	12	14	8	54
<i>La Suivante</i>	9	9	11	9	9	47
<i>La Place Royale</i>	4	8	8	8	8	36
<i>Médée</i>	5	5	4	5	7	26
<i>L'illusion comique</i> ..	3	10	12	10	5	40
<i>Le Cid</i>	6	8	6	5	7	32
<i>Horace</i>	3	8	6	7	3	27
<i>Cinna</i>	4	2	5	6	3	20
<i>Polyeucte</i>	4	6	5	6	6	27
<i>Pompée</i>	4	4	4	5	5	22
<i>Le menteur</i>	6	8	6	9	7	36
<i>La Suite du menteur</i> ..	6	7	5	8	5	31
<i>Rodogune</i>	5	4	6	7	4	26
<i>Théodore</i>	4	7	6	5	9	31
<i>Héraclius</i>	4	7	5	5	7	28
<i>Andromède</i>	4	6	5	6	8	29
<i>Don Sanche d'Aragon</i> ..	5	4	6	5	7	27
<i>Nicomède</i>	5	4	8	6	9	32
<i>Pertharite</i>	4	5	6	6	5	26
<i>Œdipe</i>	5	4	5	5	9	28
<i>La Toison d'Or</i>	6	5	6	5	7	29
<i>Sertorius</i>	3	5	2	4	8	22
<i>Sophonisbe</i>	4	5	7	5	7	28
<i>Othon</i>	4	6	5	7	8	30
<i>Agésilas</i>	4	7	4	5	9	29
<i>Attila</i>	3	6	4	7	7	27
<i>Tite et Bérénice</i>	3	7	5	5	5	25
<i>Pulchérie</i>	5	5	4	4	7	25
<i>Suréna</i>	3	3	3	4	5	18

"Leçon sur les trois unités"

François Regnault

Il faut le dire avec assurance, la règle des trois unités est une abstraction lyrique.

Comme le *Clavecin bien tempéré* qui permet qu'on écrive des préludes et des fugues dans toutes les tonalités voulues, sans avoir à réaccorder l'instrument à chaque fois, comme la perspective de la Renaissance, à laquelle elle est évidemment liée et qui se prête à la représentation de n'importe quelle scène, quelle qu'elle soit, sans avoir à privilégier ni les hauteurs pour les dieux, ni le bas pour les mortels, la Règle révèle au théâtre ce qu'il était depuis toujours. Car, à ne remonter même qu'aux Grecs, elle ne fait qu'attester que ce qu'on raconte en le jouant, en le mimant, en l'imitant, en le représentant, n'a lieu qu'ici et maintenant, a donc un commencement, un milieu et une fin, ne se limite pas à évoquer les morts ou les ancêtres, et substitue à la célébration, à l'évocation, au récit, ce qui s'appelle tout simplement une *action*. L'action est par définition une, et comme elle a une durée qui est limitée et qu'elle se passe dans un lieu fixe, il en résulte que la règle des trois unités, même s'il a fallu un ou deux siècles de discussions éminentes et d'arguties stupides pour s'en aviser, est la chose la plus naturelle du théâtre. En ce sens la règle est universelle.

Ainsi, Hegel remarque dans son *Esthétique*

"D'une part, en effet, la concentration dramatique de l'action constitue un trait par lequel le drame diffère, même au point de vue extérieur, de l'épopée ou du poème épique qui, se déroulant librement dans l'espace, comporte de nombreux déplacements et changements, et, d'autre part, le drame ne s'adresse pas seulement à la représentation intérieure, comme le poème épique, mais aussi et surtout à la perception extérieure. Nous pouvons, en imagination, nous déplacer facilement d'un endroit à un autre; mais, dans la perception réelle, on doit mettre un frein à l'imagination, lorsqu'elle cherche trop à empiéter sur la perception sensible et à se mettre en opposition avec elle. Shakespeare, par exemple, qui changeait très souvent le lieu d'action de ses comédies et de ses tragédies, prenait soin de planter des poteaux et d'y fixer des écriteaux indiquant l'endroit où, à tel moment donné, se passait l'action. Ce n'était là qu'un pauvre expédient, fait pour disperser l'attention. [En vérité, ce procédé fut assez vite abandonné par les elisabéthains, contrairement à ce que croit Hegel]. C'est pourquoi l'unité de lieu se recommande comme un procédé tout au moins commode et clairement intelligible. Il est cependant permis de réserver à l'imagination une partie tout au moins de ce qui dépasse les limites de la vraisemblance et de la perception empiriques. Il s'agit seulement de retrouver les proportions exactes, le juste milieu, de façon à sauvegarder les droits de la réalité, sans toutefois faire preuve de trop de rigidité sous ce rapport.

"Ce que nous venons de dire de l'unité de lieu s'applique également à l'unité de temps. S'il nous est facile, par la représentation, d'embrasser de

grands intervalles de temps, il est déjà difficile à la perception sensible de sauter des intervalles faits seulement de quelques années. Lors donc qu'il s'agit d'une action, simple par son contenu et ses conflits, le mieux sera de réduire également la durée des conflits, jusqu'à la décision, aux proportions les plus simples. Mais lorsque l'action comporte un grand nombre de caractères variés, dont l'explication comporte, à son tour, un grand nombre de situations réparties dans le temps, l'unité formelle d'une durée seulement relative et purement conventionnelle est chose impossible en soi, et vouloir refuser la qualification dramatique à une œuvre, pour la seule raison qu'elle déroge à la réalité sensible de l'unité de temps, serait ériger la prose de la réalité sensible en juge suprême de la réalité poétique. L'argument le moins convaincant est celui qui, s'appuyant sur la vraisemblance empirique, prétend qu'en tant que spectateurs ne disposant que de quelques heures, nous ne pouvons être intéressés que par des actions d'une brève durée. Dans ce cas, en effet, où le poète s'efforce le plus de se conformer à cette règle, il lui arrive le plus souvent de tomber, sous d'autres rapports, dans les pires invraisemblances.

"Mais la loi vraiment inviolable est celle de l'unité d'action..."

[L'œuvre d'art dramatique, dans *Esthétique*, "La poésie", chap.3, C1b, Aubier, t.8, p.331 *et seq*]

Plus classique que romantique sur l'unité de lieu, mais plus romantique que classique sur l'unité de temps, sans doute parce que le temps est pour lui plus intérieur et conceptuel que le lieu, Hegel, qui aborde la question de la règle des trois unités de façon philosophique, non dogmatique, non normative, va au cœur du problème, et laisse du même coup apercevoir cette dissymétrie du lieu et du temps que la règle estompe ou annule.

Qu'Aristote, "le maître de ceux qui savent" ce qu'est le théâtre, ait envisagé l'action sous la forme de son unité limitée est en effet essentiel, comme on le sait, pour distinguer à ses yeux le théâtre de l'épopée, qui est un récit qui peut s'étendre sur des jours et des nuits entières (comme on en recite encore aujourd'hui en Inde). Qu'il ait donc du même coup limité l'action dans le temps en découle presque nécessairement, et il a choisi pour cela le *jour*, comme abstraction artistique, comme si la journée était pour nous l'exemple par excellence d'une action une. Bien entendu, si on imagine qu'on jouait aux Grandes Dionysies d'Athènes trois tragédies suivies d'un drame satyrique, il faut penser que cela devait durer toute la matinée, et la comédie l'après-midi, (dans une autre culture, les drames du Kathakali de l'Inde commencent au coucher du soleil et s'arrêtent à son lever), mais chaque tragédie, separable des trois autres, comporte une vraie unité, qui est la vraie abstraction artistique comme unité réelle de l'action, et feint de se passer souvent en un seul jour.

Qu'Aristote n'ait pas dit un mot de l'unité de lieu tient sans doute d'abord à ce que, le théâtre n'étant pas, en ses débuts grecs, un lieu qui imite quoi que ce soit, mais restant l'espace sacré de l'action, il allait de soi que celle-ci se passait devant le spectateur, et comme il tenait le décor pour

accessoire, il laissait au décor le soin de représenter l'éventuelle variété des lieux sur la scène, au moyen de périactes ou de toiles de fond, mais *sans que change* le lieu de l'orchestre; sans que change non plus l'idée qu'on se trouvait sur une place publique, devant quelque palais, dont sortait seulement parfois l'*ekkyklema* machine roulante sur laquelle on avait disposé les victimes et le meurtrier, l'intérieur venant ainsi à l'extérieur. (Cependant, l'action se passe parfois ailleurs que devant un palais).

Cette problématique, si on veut bien s'abstraire un instant du salon réaliste -et c'est ce à quoi tout un chacun arrive le mieux du monde- est la plus naturelle à l'exercice du théâtre.

Point de vue polémique:

Lorsque le théâtre a recommencé au Moyen Age à partir des Mystères de la Passion, qu'il a cessé d'être représenté dans les églises, qu'il s'est transporté dans une cour ronde, comme chez les élisabéthains, et, semble-t-il, comme en France, si on suit de près le commentaire très précis que fait Gustave Cohen de la célèbre miniature de Fouquet représentant le Martyre de sainte Apolline, il s'est retrouvé, lentement, progressivement devant le problème d'une action autonome, se détachant de l'espace sacré d'une cérémonie religieuse pour devenir un espace purement artistique.

On connaît le mot de Brecht selon lequel, de la thèse que le théâtre était "sacré" à l'origine, il fallait conclure qu'il s'en était justement séparé. On pourrait aussi en conclure que *du sacré* séparé de la religion s'est du même coup déplacé au théâtre, sous une forme théâtrale ou chorégraphique.

Rien n'est plus instructif à cet égard que les hésitations, les embarras, les inventions ou les trouvailles de Corneille, entre ses premières comédies, *l'illusion comique* et la querelle du *Cid* et les fictions et les réflexions produites dans ses *Discours* pour établir l'unité de temps et celle de lieu. Ces *Discours* ont un caractère magistral, philosophique, et dominent de très haut la plupart de ce que ses contemporains pouvaient dire, parce qu'ils s'appuient sur deux forces: la pratique d'un auteur qui, ayant tout de même donné une trentaine de chefs-d'oeuvre à la scène, expérimentait sans cesse, (en quoi Jean-Marie Villégier a tout à fait raison de le comparer à Picasso), et une lecture libre et intelligente d'Aristote qu'il traite en égal.

En outre, dépourvu de moralisme, mais se posant sans cesse des questions sur les *effets* moraux du théâtre, il raisonne en pur artiste, solitaire à ses heures, écarté du monde (ou de Paris), et, emporté à d'autres dans des débats incessants, des querelles lumineuses ou obscures, il laisse advenir l'espace nouveau de ce qu'on pourrait déjà appeler une Esthétique, au sens où elle se développera avec Lessing et Hegel, au-delà des réflexions de Batteux ou de Diderot au XVIII^e siècle. Par opposition à sa pensée éminemment dialectique, l'*Art poétique* de Boileau, plus étudié dans les classes, et qui paraît de façon significative l'année même où Corneille donne

sa dernière pièce, a des allures normatives, dogmatiques, et donnerait de tant de discussions et de controverses l'impression de résultats stéréotypés si on ne savait que son désir était de rivaliser avec Horace, et de faire passer en vers gnomiques et parfois humoristiques ses points de vue sur la poésie.

Dans *Andromède* sa tragédie "représentée avec les machines sur le théâtre royal de Bourbon", Corneille donne des descriptions des décors, appelés "décorations", ainsi que des indications scéniques comme il n'avait pas l'occasion de le faire dans les tragédies ordinaires, sans machines, sans apparitions, sans changements de décors.

Nous voudrions seulement souligner quelques mentions qui, au fil de la description, nous semblent pouvoir être relevées eu égard à la question de l'unité de lieu. Cette tragédie change donc de décor à chaque acte: "vaste montagne" du prologue, "capitale du royaume de Céphée" du premier acte avec apparition de Vénus, "jardin délicieux" du second acte, avec descente d'Eole et de ses huit vents, "rochers affreux" de l'acte III, où sera exposée Andromède, vol "par-dessus les flots" de Persée sur son cheval Pégase, retrait des vagues pour faire place "à la magnificence d'un palais royal" au quatrième acte avec apparition de Junon, Temple enfin du cinquième acte, qui a tant d'avantage sur le palais précédent "qu'il fait mépriser ce qu'on admirait", et où "l'art du sieur Torelli" s'est surpassé. On se donne tout de même une vaste unité de lieu pour renfermer tous ces sites: "La scène est en Ethiopie, dans la ville capitale du royaume de Céphée, proche de la mer." Mais aucun docte ne peut reprocher à Corneille ce trop vaste cadre, parce qu'on est dans une tragédie avec musique et chants, en vers irréguliers, pleine d'apparitions et de machines, et qu'il prend soin de dire que les machines "ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés, elles en font le noeud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice." [Argument d'*Andromède*].

Relevons quelques éléments de ces Décorations:

Prologue: "L'ouverture du théâtre présente de front aux yeux des spectateurs une vaste montagne, dont les sommets inégaux, s'élevant les uns sur les autres, portent le faite jusque dans les nues. Le pied de cette montagne est perce à jour par une grotte profonde, qui laisse voir *la mer en éloignement*..."

I^{er} acte: (la ville capitale) "...Les deux côtés et le fond du théâtre sont des palais magnifiques tous différents de structure, mais qui gardent admirablement l'égalité et les justesses de la *perspective*..."

II^{ème} acte: (le jardin) "...De chaque côté se détache un rang d'orangers dans de pareils vases, qui viennent former un admirable berceau jusqu'au milieu du théâtre, et le séparent ainsi en trois allées, que *l'artifice de la perspective fait paraître longues de plus de mille pas*..."

III^{ème} acte: (rochers affreux) "...Les vagues s'emparent de toute la scène, à la réserve de cinq ou six pieds qu'elles laissent pour leur servir de

rivage. Elles sont dans une agitation continuelle, et composent comme un golfe enfermé entre ces deux rangées de falaises : on voit l'embouchure se degorger dans la pleine mer, qui paraît si vaste et d'une si grande étendue, qu'on jurerait que les vaisseaux qui flottent près de l'horizon dont la vue est bornée sont éloignés de plus de six lieues de ceux qui les considèrent..."

[Vème acte: (palais royal) "... Le frontispice suit le même ordre [que les colonnes], et par trois portes dont il est percé il fait voir trois allées de cyprès, où l'oeil s'enfonce à perte de vue."

Vème acte: (le temple) "... Un grand et superbe dôme couvre le milieu de ce temple magnifique. [...] Le dessous de cette galerie laisse voir le dedans du temple par trois portes d'argent, ouvragées à jour. On y verrait Céphee sacrifiant à Jupiter pour le mariage de sa fille, n'était que l'attention que les spectateurs prêteraient à ce sacrifice les détournerait de celle qu'ils doivent à ce qui se passe dans le parvis que représente le théâtre."

Sauf le dernier décor, qui ramène la vue vers le devant du théâtre, - mais il est vrai qu'on est dans "la demeure des Dieux", qui n'ont pas besoin d'au-delà-, le mouvement profond de ces descriptions va vers l'infini: deux fois le mot "perspective" est utilisé dans le sens de la perspective artificielle de la Renaissance italienne, d'Alberti et d'Uccello, qui suppose un point de fuite des perpendiculaires au tableau, ici donc, au cadre de scène, situé à la hauteur de l'oeil du spectateur où se trouve l'horizon qui est décrit comme loin, très loin, "à perte de vue". Rien de tout cela n'est dû au hasard. On dira donc que l'infini est inscrit dans les limites de l'épure.

Par opposition aux tragédies à machines, dont celle-ci, très brillante du point de vue de sa dramaturgie, fut donnée en 1650 et constitua une grande réussite scénographique de Torelli, (sans compter le Pégase de toile et de carton qui fut remplacé, dans une reprise de 1682, par un vrai cheval qui "joue admirablement son rôle et fait en l'air tous les mouvements qu'il pourrait faire sur terre"), la tragédie ordinaire ne signale rien, et se contente de nommer un lieu, qui est en général une ville, ou un palais. La doctrine de Corneille, formalisée dans ses *Discours* est claire: "J'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers, enfermés dans l'enclos de ses murailles. Ainsi la scène de *Cinna* ne sort point de Rome, et est tantôt l'appartement d'Auguste, dans son palais, et tantôt la maison d'Emilie. *Le menteur* a les Tuileries et la Place royale [l'actuelle Place des Vosges] dans Paris, et *La Suite* [du *Menteur*] fait voir la prison et le logis de Mélisse dans Lyon. *Le Cid* multiplie encore davantage les lieux particuliers sans quitter Séville..." [*Discours des trois unites* Ed. de la Pléiade, III, 188]

Se pose alors, sans rentrer dans les nombreux différends que beaucoup des premières pièces de Corneille rencontrèrent, la question de ces plusieurs lieux (appelons-les "endroits") que peut renfermer un seul lieu (une ville par exemple). Corneille est parvenu dès *Horace* à imaginer l'action entière dans un seul lieu, et le *Mémoire de Laurent*, suite de celui

de Mahelot [1], indique pour "les Horaces", selon la formule accoutumée : "Théâtre est un palais à volonté. Au cinquième acte un fauteuil." Sauf dans les tragédies à machines, Corneille se conforma désormais sans grande difficulté à cet espace. Et Racine à sa suite parvint à rendre si abstraits, si vestibulaires ses lieux que les différences internes en sont tout à fait évacuées. Si on laisse *Esther* de côté, qui a trois actes et trois lieux différents, mais tous trois "à Suse, dans le palais d'Assuérus", on peut tout de même remarquer que les délibérations d'Athalie avec Mathan dans le Temple même de Jérusalem ne sont pas d'une plus grande vraisemblance que celles de Cinna dans le palais d'Auguste, dont Corneille a pris tant de soin de se justifier. Mais Racine, conscient du problème, accuse plutôt la chose qu'il ne l'atténue:

Dans un des parvis aux hommes réservé

Cette femme superbe entre, le front levé,

Et se préparait même à passer les limites

De l'enceinte sacrée ouverte aux seuls lévites. [II,2]

La contraction des lieux est sauvée par le scandale lui-même, quand elle dit :

Votre présence, Abner est ici nécessaire.

Laissons là de Joad l'audace téméraire,

Et tout ce vain amas de superstitions

Qui ferment votre temple aux autres nations. [II,4]

De plus, Racine va jusqu'à rétablir dans cette pièce, grâce aux Choeurs, la continuité de temps des tragédies antiques, que la distinction moderne en actes avait rompue: "J'ai aussi essayé d'imiter des anciens cette continuité d'action qui fait que leur théâtre ne demeure jamais vide; les intervalles des actes n'étant marqués que par des hymnes et par des moralités du chœur, qui ont rapport à ce qui se passe." [Préface d'*Athalie*]

Dans *Cinna* qui pose le problème sous sa forme la plus tendue, Corneille avait résolu l'unité de lieu en supposant qu'il y eût sur la scène deux zones ou régions, l'une du palais d'Auguste, l'autre de l'appartement d'Emilie, et que Cinna conspire contre Auguste chez Emilie, sans se faire surprendre par des gens d'Auguste qui passeraient par là. La difficulté s'accroît lorsque Maxime fait courir le bruit de sa mort :

Il est vrai qu'il s'y rencontre une duplicité de lieu particulier. La moitié de la Pièce se passe chez Emilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste. J'aurais été ridicule si j'avais prétendu que cet Empereur délibérât avec Maxime et Cinna, s'il quitterait l'Empire ou non, précisément dans la même place, où ce dernier vient de rendre compte à Emilie de la conspiration qu'il a formée contre lui. C'est ce qui m'a fait rompre la liaison des Scènes au quatrième Acte, n'ayant pu me résoudre à faire que Maxime vint donner l'alarme à Emilie de la conjuration découverte au lieu même où Auguste en venait de recevoir l'avis par son ordre, et dont il ne faisait que de sortir avec tant d'inquiétude et d'irrésolution. Ce eût été une impudence extraordinaire, et tout à fait hors du vraisemblable, de se présenter dans son cabinet un moment après qu'il lui avait fait révéler le secret de cette

entreprise, et porter la nouvelle de sa fausse mort. Bien loin de surprendre Emilie par la peur de se voir arrêtée, c'eût été se faire arrêter lui-même, et se précipiter dans un obstacle invincible au dessein qu'il voulait exécuter. Emilie ne parle donc pas où parle Auguste, à la réserve du cinquième Acte; mais cela n'empêche pas qu'à considérer tout le Poème ensemble, il n'ait son unité de lieu, puisque tout s'y peut passer, non seulement dans Rome ou dans un quartier de Rome, mais dans le seul Palais d'Auguste, pourvu que vous y vouliez donner un Appartement à Emilie, qui soit éloigné du sien." [Examen de *Cinna*.

La rupture de la liaison des scènes a lieu entre la scène 3 et la scène 4 de l'acte IV, lorsque Livie, restée seule après le monologue d'Auguste, s'en va, laissant le théâtre un instant vide, et qu'on voit alors entrer Emilie et sa confidente, chez qui Maxime, cru mort, peut venir sans danger (scène 5) inviter Emilie à fuir. L'espace subit-il en cet instant une *coupure* pure, insensée, ou Livie emporte-t-elle avec elle le lieu augustéen tandis qu'Emilie apporte avec elle son lieu émilien, tout comme Juliette, du temps de Shakespeare, descendant de la scène du balcon sur la scène d'en bas, transportait avec elle en pensée toute sa chambre et l'apportait à Roméo?

Il faut raisonner sur cette coupure, en principe interdite par les règles classiques; car on peut y voir la survivance d'un espace médiéval exténué (comme dans *le Cid* les trois endroits qui ont suscité tant de commentaires : l'appartement de l'Infante, la maison de Chimène, le palais du Roi, le tout autour d'une place à Séville), comme si des mansions avaient été amenées sur la scène et disposées tout autour. C'est en effet ainsi que l'Hôtel de Bourgogne, héritier des Mystères médiévaux, disposait ses lieux dans ses débuts :

"Mabelot ébauche le décor à compartiments tel qu'on l'entendait de son temps. Il nous montre, par des dessins, comment l'adaptation du décor du Mystère du moyen-âge aux dimensions exigues de l'Hôtel de Bourgogne avait été obtenue : dès la tombée du rideau, les spectateurs se trouvaient en présence de tout le décor de la pièce. Au fond, une toile représentant un lieu en perspective, quelquefois plusieurs, puis des deux côtés de la scène, en laissant libre le proscenium pour les acteurs, la division en compartiments par les toiles qui formaient chacun un lieu différent.

"Les compartiments de la partie gauche faisaient face symétriquement au même nombre de compartiments de la partie droite.

"Quelquefois les acteurs se mettaient dans le compartiment ou une scène devait avoir lieu....

"Les spectateurs étaient censés ne voir que le compartiment où le jeu avait lieu et que l'acteur avait soin d'indiquer en commençant par s'y montrer.[...]

"Quel était le nombre de compartiments dont Mabelot se servait? En général, il variait entre sept, cinq, et trois. Le nombre le plus fréquent est cinq." [*Histoire de la mise en scène dans le théâtre français...*, op.citp.108-9]

Ainsi Charles Dullin, montant *Cinna* en 1947, essaya un décor multiple, mais Jean-Marie Villégier, en 1984 à la Comédie-Française put réaliser une sorte palais à volonté pouvant varier dans son fond.

Cependant, attaque sur ce point par d'Aubignac, Corneille dans son *Discours des trois unités* de 1660 revient sur la question:

"Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu, quand elle est inévitable [il ne cède donc pas sur ce choix de deux "endroits"], je voudrais qu'on fit deux choses. L'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre, comme il se fait dans les trois premiers actes de *Cinna* l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc."

Ce texte indique assez que Corneille ne se contenterait pas des mansions intégrées de Mabelot, puisque la décoration ne distinguera pas les deux lieux (il faudrait préciser comment), mais, bien plus, que rien ne l'indiquera non plus dans le discours. Dès lors il faut aller à la thèse essentielle : la scène est unifiée par le lieu général, qui garantit son unité abstraite, géométrique, et qui rompt avec toute localisation différenciée. C'est ce qu'indique le recours au palais à volonté généralisé.

Aussi peut-on discuter à perte de vue sur ces exemples si on perd de vue l'enjeu. Et cet enjeu n'est pas en général aperçu par ceux qui s'obstinent, dans la suite de l'Abbé d'Aubignac, à ergoter sur l'unité de lieu en réduisant la vraisemblance classique au réalisme postérieur, et en ne s'interrogeant pas sur son sens physique ou philosophique. D'un point de vue empirique, on pourra toujours trouver que Corneille s'embarrasse *dans* les règles, qu'il se justifie mal, qu'il n'est pas toujours de bonne foi, que Racine s'en tire mieux, ou, pire encore, on le plaindra de s'embarrasser *de* règles, de ces règles inutiles inventées par des doctes impuissants sous un régime absolutiste et stupide. Tandis que Shakespeare...]

En vérité, une analyse philosophique s'impose, qui reconnaisse que ce qui se trame ici n'est rien de moins que l'unité de l'espace, l'espace de la science moderne, l'adieu définitif au Moyen Age et même à la Renaissance, et la représentation de l'homme libre dans l'univers infini.

Point de vue philosophique:

Dans les discussions esthétiques sur les unités de temps et de lieu, on fait en effet comme si les solutions essayées par les uns ou les autres n'impliquaient jamais aucune idée philosophique de l'espace et du temps. S'il est vrai qu'Aristote ignore l'unité de lieu, il ne met pas non plus explicitement en parallèle l'unité de jour, non prescriptive, mais descriptive dans son texte ("dans une seule révolution du soleil", *Poétique* chap.5, 49b13), avec la nécessité que l'action ait un commencement, un milieu et une fin; s'il est vrai que s'est constituée chez les théoriciens de la *Poétique* à la Renaissance italienne une problématique commune des trois unités, dont

on fait remonter le système à Castelvetro [2], et que les Classiques français sans y regarder de trop près reçoivent comme un héritage antique; et s'il est vrai enfin que les doctes français autour de Richelieu deviennent très pointilleux sur la question, il faut expliquer pourquoi, avec le classicisme triomphant, les unités de temps et de lieu accèdent à une si grande abstraction, une si grande pureté et à cette élégance mathématique.

La catégorie, l'idée même de "palais à volonté" qu'on lit à satiété dans le mémoire de Mahelot-Laurent évoque, sans le savoir, cette abstraction: palais comme on voudra, mais que veut-on au juste?

Corneille donne deux réponses d'ordre juridique, l'une à la question de l'espace, et l'autre à celle du temps, qu'on peut ici lui assimiler. La première, capitale, est introduite de façon quasi axiomatique: "Les jurisconsultes admettent des fictions de droit, et je voudrais à leur exemple introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral, qui ne serait, ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine ou de Pulchérie dans *Héraclius* mais une salle, sur laquelle ouvrent divers appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges. L'un que chacun de ceux qui y parleraient fût présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu, et la liaison des scènes." [Discours p.190]

Dès lors, *Cinna* même se trouverait justifié, si on admet que le secret est gardé lorsqu'on parle sur la scène (car Auguste, différent de Néron, n'écoute point en coulisse), et qu'Emilie, de même, à l'acte IV, vient parler en ce lieu neutre, à la suite de Livie, *sans la voir*, et se rejouit de ce que Cinna soit mandé par Auguste, du moment qu'on ne nomme pas ni le lieu d'où elle sort (mansion ou compartiment) ni le lieu où elle est (chez Auguste ou chez elle). Neutralité abstraite de l'espace.

La seconde réponse se formule ainsi: "Pour moi je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu [Aristote dit en effet que "la tragédie essaie... de ne guère s'écarter" d'une révolution du soleil], et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente. Nous avons une maxime en droit qu'il faut élargir la faveur, et restreindre les rigueurs...; et je trouve qu'un auteur est assez gêné par cette contrainte, qui a forcé quelques-uns de nos anciens d'aller jusqu'à l'impossible." [Discours p.183] Le droit du poète primerait donc le fait des vingt-quatre heures.

Certes on peut donner une interprétation kantienne de ces réponses [3], en faisant de l'unité de lieu et de l'unité de temps deux formes a priori de la sensibilité théâtrale, comme l'espace et le temps dans la *Critique de la Raison pure* de Kant, et en constituant des conditions de possibilité de la

représentation théâtrale, comme Kant fait des conditions de possibilité a priori des phénomènes les conditions mêmes de leur expérience possible.

Corneille parle sans doute en avocat, lorsqu'il invoque, lui, ces maximes de droit, mais ne peut-on pas supposer plutôt à l'expérience théâtrale classique l'espace, ou le temps, que la science et la philosophie instituent d'un même mouvement en ce XVII^e siècle?

Or il s'en faut de beaucoup que l'espace et le temps se situent alors "sur le même plan", tandis que ce sera le cas avec la science newtonienne dont Kant s'inspirera, et qui inscrira dès le début des *Principia* de Newton ces deux notions comme deux absolus.

Corneille le remarque dans une incise essentielle: "Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte, ni dans Aristote, ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre [le lieu] jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures. Cette opinion est un peu licencieuse, et si l'on faisait aller un acteur en poste [une voiture à cheval de peu de personnes], les deux côtés du théâtre pourraient représenter Paris, et Rouen." [Discours *ibid*p.187, souligné par nous]

En ce cas, on aurait, par exemple, Rouen au jardin, avec une image de sa cathédrale, et Paris à la cour, avec une image de la siéne. L'espace entre les deux, entièrement irrealiste, incarnant un cheminement contracté, ne semblerait donc que du temps spatialisé. Comme dirait Gurnemanz dans le *Parsifal* de Wagner: "Ici le temps se fait espace ("zum Raum wird hier die Zeit"). Sans aller jusque là, on mesure bien l'intrication de l'espace et du temps, mais on aperçoit alors qu'elle est commandée par l'unité de l'action, puisque ce sont ces coordonnées spatio-temporelles que requerra une action, simple ou complexe, pour développer son commencement, son milieu et sa fin. Ce que conclut à bon droit Hegel dans son *Esthétique*. La vraisemblance demandera donc un espace et un temps tels que puisse se développer une action ni trop courte ni trop longue: "Ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste, qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur, et égare son imagination", comme dit Corneille resumant Aristote [Discours du poème dramatique, *ibid*p.128].

Mais Corneille va plus loin:

"Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer devant lui en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre, ou dans une salle, suivant le choix qu'on en aurait fait: mais souvent cela est si malaisé, pour ne pas dire impossible, qu'il faut de nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu, comme pour le temps."

Contrairement à d'Aubignac qui en reste à l'idée que le théâtre ne représentant autre chose que la réalité, et devant donc être réaliste pour la faire accroire, Corneille va donc jusqu'à identifier, à la limite, le temps de l'action et celui de la représentation, le lieu de l'action et celui du théâtre

"qui ne change point", établissant à nos yeux l'essence même du théâtre classique. Non que cette idée, moins évidente qu'on ne le croit, soit de lui; elle a été plusieurs fois énoncée, notamment par Castelvetro; lui-même déclarait dans la Préface de *La Veuve* en 1634: "Pour l'unité de lieu et d'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement, mais j'interprète la dernière à ma mode, et la première *tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre*, et tantôt je l'étends jusqu'à toute une ville, comme en cette Pièce [*La Veuve*, "Au lecteur", souligné par nous]. Mais il l'énonce, cette loi, à l'issue d'un processus d'abstraction qui transforme une remarque empirique des Italiens en un principe rationnel.

J'appelle donc ici *classique* tout théâtre dans lequel l'espace de l'action feint d'être identique à celui de la scène, et le temps de l'action à celui de la représentation.

Il suffira de décompter sur les douze ou vingt-quatre heures les temps morts et de défaire du lieu les espaces troués, de supposer que le temps de l'action s'est laissé structurer par les deux heures de la représentation, et l'espace "se resserrer à la seule grandeur" de la scène, pour que cette double identification soit esthétiquement valide. Il n'est donc pas besoin d'entrer dans l'hypothèse du sol, de d'Aubignac, qui demande qu'on se souvienne "que ce lieu qui doit être toujours Un, et ne point changer, s'entend de l'Aire, Sol, ou Plancher du Théâtre, que les Anciens nomment *Proscenium* ou *Avant-Scène*, c'est-à-dire de cet espace où les Acteurs viennent paraître, marchent et discourent; car dès comme cela représente le Terrain ou lieu ferme sur lequel les Personnages représentés étaient et marchaient, et que la Terre ne se remue pas comme un Tourniquet; dès lors qu'on a choisi un Terrain pour commencer quelque action par représentation, il le faut supposer immobile dans tout le reste du Poème, comme il l'est en effet. Il n'en est pas de même du fond, et des côtés du Théâtre; car comme ils ne figurent que les choses qui environnent dans la vérité les personnages agissants, et qui pouvaient recevoir quelques changements, ils peuvent aussi changer en la représentation; et c'est en cela que consistent les changements de scènes, et ces Décorations dont la variété ravit toujours le peuple, et même les habiles, quand elle est bien faite." [*La Pratique du Théâtre*, livre II, chap.6]

La solution de d'Aubignac serait donc obtenue au prix de distorsions de l'espace que justement Corneille ne se permet plus, et Racine, pas. La contraction de l'espace est chez eux partout la même, l'espace est homogène, isotrope. Dans le palais à volonté, il y a des entrées et des sorties, mais le fond ou les côtés ne sont pas moins vrais ni moins fictifs que le sol. Les intervalles des entractes ne s'ajoutent pas non plus au temps de la représentation. Ils sont rendus homogènes à son temps à elle par l'évocation éventuelle qu'on en fait (ainsi Andromaque allant sur son tombeau consulter son époux entre l'acte III et l'acte IV).

Aussi laisserons-nous de côté toutes les querelles interminables, parfois intéressantes, mais le plus souvent dérisoires, qui encombrèrent les doctes et les poètes, et le docte qui habitait alors en chaque poète. Le terrain une fois déblayé rationnellement par Corneille, il est clair que Racine s'y est installé sans problème, jusqu'à en remettre même sur la restriction, et à faire de ce "lieu théâtral" voulu par Corneille, de cette "salle sur laquelle ouvrent divers appartements" le lieu presque commun à toutes ses tragédies (en exceptant encore une fois *Esther* et ses trois lieux, et *Athalie*, où se cache "le dedans du temple" qu'on ouvre à la fin). Mais au cœur de ces querelles, qui amusent à tort les classes littéraires, l'enjeu était considérable: il ne s'agissait de rien de moins à nos yeux que de l'institution de ce théâtre lui-même dans sa structure esthétique, quasi-mathématique, et de l'essence de la représentation... à l'âge de la science. L'idée brechtienne d'un théâtre "de type P", (planétarium), opposé à un théâtre "de type C", (carrousel) se profile déjà. [4]

Sans doute les choses s'étaient-elles préparées longuement, à la Renaissance italienne et à la Renaissance française (cette dernière oubliée ensuite [5]). Et même on ne peut s'empêcher de penser que Shakespeare - c'était l'opinion d'Antoine Vitez à propos d'*Hamlet* - s'était essayé lui aussi dans cet ordre, et surtout vers la fin, à des contraintes nouvelles capables de substituer à une multiplicité infinie de lieux (comme dans ses premières Chroniques) soit une alternance de deux lieux contrastés (*Cymbeline*, *le Conte d'hiver*, etc.), soit une zone unique de l'action, comme, dans *Hamlet*, la terrasse d'Elseur (avec quelques exceptions à l'acte IV), - "le Danemark est une prison...le monde est une prison"-, ou comme *la Tempête*, qui a lieu sur une île déserte. Sans jamais cependant s'en tenir à un seul système, parce que la scène élisabéthaine, sans décors, permettait de toute façon une autre unité de lieu de la représentation.

Sans doute est-il loisible de conserver la grande articulation en quatre ordres que, préfacant en 1941 le Traité du scénographe Sabbatini, de 1637-8, Louis Jouvet relevait dans l'histoire du théâtre: l'ordre gréco-romain, l'ordre médiéval, l'ordre shakespearien et l'ordre italien. [6] Mais le théâtre classique français ne nous révèle-t-il pas, au-delà des oppositions reprises à plaisir par le romantisme, combien le théâtre grec, d'abord, qui est son modèle idéal, puis le théâtre élisabéthain lui-même tournaient autour du lieu unique, ou le discours maître de toutes choses institue à lui seul et les temps et les lieux?

Ainsi se confirme encore l'idée que, si Aristote a cru bon demander un certain tour du soleil pour l'action d'une tragédie (et, ne l'oublions pas, toujours en opposition avec l'épopée), il n'a pas cru bon demander d'unité de lieu, *parce que la question ne se posait pas*. Et elle ne se posait pas parce que l'existence même d'un *théâtre*, c'est-à-dire, étymologiquement, d'un lieu où l'on *regarde*, la supposait résolue, et notamment par opposition aux théâtres ambulants qui avaient précédé, et autour desquels on se

tenait, comme toujours, debout. (On a recommencé à se tenir debout dans tout le parterre classique).

Il s'en faut de beaucoup, disions-nous, que temps et le lieu soient analogues. Du point de vue où nous nous situons à présent, c'est plutôt du lieu théâtral lui-même qu'on pourrait déduire non seulement l'unité de temps, soit le temps qu'un homme peut rester debout à écouter une histoire, soit la durée de cette histoire elle-même. Et on pourra opposer encore les lieux improvisés où on pouvait rester des heures assis à écouter un conteur réciter une épopée, comme on voit dans l'*Odyssée* les "Récits chez Alkinoos", et le lieu fixe institué par une société (une cité) où des citoyens se rendent pour assister, debout, ou plutôt assis, à une représentation, c'est-à-dire à un récit dans lequel une, puis deux, puis trois personnes peuvent montrer qu'elles font semblant que c'est à elle que l'histoire qu'elles racontent est arrivée. Mais sans trop insister sur ces hypothèses mythiques, avançons que les théoriciens classiques français, à la suite des Italiens de la Renaissance, s'interrogent sur les conditions ontologiques de la représentation, sur l'essence du théâtre. Ils appliquent d'ailleurs les unités de temps et de lieu naturellement à la comédie, avec l'aval supposé d'Aristote, mais aussi à la tragi-comédie qui s'en passait jusque-là et à la pastorale, non sans fixer même à l'épopée la durée d'un tour annuel du soleil [7]

Il importe donc de remarquer le *pas* effectuée par les classiques français lorsqu'aux prestiges des temps et des lieux de la représentation déjà unifiés par la perspective picturale naissante, ils substituent cet espace abstrait que le théâtre seul remplira, ce temps abstrait que l'action seule remplira, autrement dit une référence tacite, invisible, à l'univers infini de la science galiléenne.

Certes, on ne trouvera aucune déclaration confirmant cette hypothèse, mais la conjonction plusieurs fois signalée entre Corneille et Descartes, notamment par Lanson, puis par Cassirer à propos de la générosité [8], doit être poussée plus loin. Sans insister sur le fait qu'ils avaient des interlocuteurs communs, et par exemple Constantin Huygens, grand admirateur de Corneille et correspondant de Descartes, père du grand physicien Christian Huygens, ami de Spinoza [9], on supposera ici qu'il faut désormais aux personnages de Corneille, puis de Molière et de Racine, l'univers infini de Descartes et de Galilée.

AUGUSTE: Cet empire absolu sur la Terre et sur l'onde,

Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le Monde,

Cette grandeur sans borne... [*Cinna* II.1]

BERENICE à Titus Lorsque Rome se tait, quand votre père expire,

Lorsque tout l'univers fléchit à vos genoux... [*Berenice* IV.5]

Pouvait-on, peut-on entendre ces vers sans songer, en modernes, à l'univers infini, plutôt qu'au seul Empire romain?

Il s'en faut aussi de beaucoup que l'espace et le temps aient été analogues, symétriques, chez les philosophes contemporains...

On peut d'abord poser l'espace cartésien, qui est l'étendue:

"Nous saurons que la nature de la matière, ou du corps pris en général, ne consiste point en ce qu'il est une chose dure, ou pesante, ou colorée, ou qui touche nos sens de quelque autre façon, mais seulement en ce qu'il est une substance étendue en longueur, largeur et profondeur."

[Descartes, *Principes de la philosophie*, 1647, Seconde partie, § 4]

"Mais il sera aisé de connaître que la même étendue qui constitue la nature du corps, constitue aussi la nature de l'espace, en sorte qu'ils ne diffèrent entre eux que comme la nature du genre ou de l'espèce diffère de la nature de l'individu, si, pour mieux discerner quelle est la véritable idée que nous avons du corps, nous prenons pour exemple une pierre et en ôtons tout ce que nous saurons ne point appartenir à la nature du corps." [§11]

Réduction, donc, de la pierre à l'étendue, à "une substance étendue en longueur, largeur et profondeur: or cela même est compris en l'idée que nous avons de l'espace, non seulement celui qui est plein de corps, mais encore celui qu'on appelle vide." [§11]

Si dans l'*Andromède* de Corneille, l'espace est plein de corps (mer, temple, palais, colonnes, etc.), il est clair que le palais à volonté, le "lieu théâtral" est un lieu apparemment vide, son espace n'étant donc pas différent du corps qu'il contient, en l'occurrence un grand polyèdre abstrait (quelque toile de fond qui évoque à titre d'image), mais qui n'est cependant pas *rien*. L'étendue n'étant pour Descartes rien d'autre que les corps qu'elle contient une fois réduits, comme le morceau de cire des *Méditations métaphysiques* à une certaine "inspection de l'esprit" qui nous donne l'idée d'étendue; de même l'espace théâtral classique est la scène même, non encombrée, habitée du seul lieu de l'action: Rome, ou Constantinople, mais une Rome à volonté, sans décorations ni régions différenciables ou nommables.

"Il est vrai qu'il y a de la différence en notre façon de penser: car si on a ôté une pierre de l'espace ou du lieu où elle était, nous entendons qu'on en a ôté l'étendue de cette pierre, pour ce que nous les jugeons ... inséparables l'une de l'autre [la pierre, de son étendue]: et toutefois nous pensons que la même étendue de lieu où était cette pierre est demeurée, nonobstant que le lieu qu'elle occupait auparavant ait été rempli de bois, ou d'eau, ou d'air, ou de quelque autre corps, ou que même il paraisse vide..." [§12] "Dont la raison est que les mots de lieu et d'espace ne signifient rien qui diffère véritablement du corps que nous disons être en quelque lieu" [§13]

Au théâtre, où le lieu sera indiqué par l'acteur puisque le discours en fait la loi, un ou deux mots suffiront donc à occuper tout l'espace.

Toutefois le lieu et l'espace sont différents en leurs noms, pour ce que le lieu nous marque plus expressément la situation, que la grandeur ou la figure; et qu'au contraire nous pensons plutôt à celles-ci, lorsqu'on nous parle d'espace." [§14]

On dira donc que le lieu est Rome (la situation) tandis que l'espace est réservé aux dimensions: Rouen-Paris!, ou une ville, ou "seulement deux ou trois lieux enfermés dans l'enclos de ses murailles", ou ce palais, cette chambre.

Cela ira donc de la place publique:

"Te rencontrer dans la Place Royale" [*La Place royale*, I,4] jusqu'au lieu clos, mais tout aussi abstrait que l'univers:

Souvent ce cabinet superbe et solitaire [*Bérénice*, I,1] voire même interdit, surprenant, parce qu'il s'exclurait de l'univers:
Et depuis quand, Seigneur, entre-t-on dans ces lieux... ?

[*Bajazet*, I,1]

L'idée cartésienne de l'étendue qui n'est rien sans les corps, fussent-ils eux-mêmes un pur site, s'applique d'autant mieux au théâtre que le décor reste abstrait. Dès lors l'espace classique est en cela profondément cartésien, parce que l'idée d'un espace, qui est celui, infini du théâtre, n'existe pas indépendamment du lieu-dit. L'espace est théâtral tout comme l'étendue est corporelle, mais il est aussi peu réaliste que le corps lui-même l'est en substance une fois qu'on l'a par la pensée débarrassé de toutes ses propriétés sensibles. A l'inspection de l'esprit du morceau de cire correspond, non un site qu'on reconnaîtrait lorsque le rideau s'ouvre (et qui ne sera jamais assez ressemblant), mais la seule énonciation:

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel. [*Athalie*, I,1]

Et ce morceau d'étendue que je perçois en place de la cire indéfiniment métamorphosée, il me renvoie à toute l'étendue:

Nous saurons aussi que ce monde, ou la matière étendue qui compose l'univers, n'a point de bornes, pour ce que, quelque part ou nous en vueillions feindre, nous pouvons encore imaginer au-delà des espaces infiniment étendus, que nous n'imaginons pas seulement, mais que nous concevons être tels en effet que nous les imaginons; de sorte qu'ils contiennent un *corps* indéfiniment étendu, car... l'idée d'étendue que nous concevons en quelque espace que ce soit, est la vraie idée que nous devons avoir du corps." [§21]

De même le théâtre étant le seul espace réel, tout l'espace à lui seul pendant le temps de la représentation, libre à nous d'en imaginer un prolongement indéfini, mais seulement à partir de ce qui en sera dit sur la scène même: récits des combats des Horaces et des Curiaces, narrations d'Achoree dans *La mort de Pompée*, récit de Thérémène dans *Phédre*, que nous imaginons, non pas dans une coulisse proche, comme Stanislavski voulait parfois voir prolonger le décor, hors de la vue du spectateurs, pour que l'acteur ne se sentit pas "dépaycé", mais dans un espace *semblable* à celui de l'action présente, parce qu'il est de la même nature, celle du discours.

"Enfin il n'est pas malaisé d'inférer de tout ceci, que la terre et les cieux sont faits d'une même matière; et que, quand même il y aurait une

infinité de mondes, ils ne seraient faits que de cette matière; d'où il suit qu'il ne peut y en avoir plusieurs..." [§22]

De même le théâtre embrase le monde, les Cieux et les Enfers, non pas ailleurs, comme dans la tragédie à machines où on utilise encore le mystère des cintres et l'abîme des dessous, mais *ici même* sans dieux ni démons, entre hommes libres. L'espace théâtral est alors absolu, homogène, isotrope, comme celui, bientôt, de Newton. Si loin qu'on aille, on sera toujours proche:

Fusses-tu par delà les colonnes d'Alcide,

Je me croirais encor trop voisin d'un perfide. [*Phédre*, IV,2]

On pourrait cependant invoquer une étendue moins "corporelle" que celle de Descartes, l'étendue intelligible de Malebranche, qui est, elle, une idée *indépendante* des corps. N'étant pas corporelle, elle ne saurait être, elle, dans les corps:

"Je ne comprends pas, Monsieur, écrit Malebranche au spinozien Dortous de Mairan en 1713-14, comment vous trouvez de la difficulté à concevoir la différence qu'il y a entre l'idée d'une chose et la chose même [que le spinozisme identifie toutes deux, à leur attribut près], entre l'étendue créée, que j'appelle matérielle (celle dont le monde est composé, et qui, sans le mouvement qui est la cause de leurs différentes figures, ne serait qu'une masse informe), et l'idée que Dieu en a et dont il affecte mon esprit: idée que j'appelle intelligible, parce que la matière ou l'étendue créée n'a point d'efficace propre, et ne peut agir sur mon esprit."

On a supposé que l'étendue cartésienne représentait l'espace de l'unité de lieu de la tragédie classique (et de la comédie, comme en témoigne l'allusion de Corneille, plus haut, au *Menteur*). Mais la pluralité des endroits en un même lieu, ou, comme il dit, de deux ou trois lieux en une même ville, thématisée par lui, se trouverait parfois assez bien représentée par la théorie de Malebranche, (comme on l'a vu aussi à propos de la nature et de la grâce).

L'étendue est alors un ensemble de rapports, de déambulations possibles: "L'idée de l'espace, dit encore Malebranche, quoique supposée intelligiblement immobile, représentant nécessairement toutes sortes de rapports de distance, ... fait concevoir que les parties d'un corps peuvent ne pas garder entre elles la même situation." Ainsi, comme dit Corneille, dans *Cinna* "ou en général tout se passe dans Rome, et en particulier moitié dans le cabinet d'Auguste, et moitié chez Emilie." Nul doute qu'on ne puisse encore songer à ces rapports topologiques que l'*analysis situs* de Leibniz éclairera plus tard, et dont la géométrie projective de Desargues donnait déjà les rudiments, lorsqu'on invoque ainsi ces rapports de voisinage ou d'éloignement des lieux? Ce que Corneille expérimente, de ce nouveau point de vue, c'est un espace dans lequel *Cinna* chez *Emilie* conspirant contre *Auguste* est *loin* de chez *Auguste*, tandis que, *dans ce même lieu* quand *Auguste* lui donne audience, il est *chez Auguste*. La vraisemblance s'en trouve peut-être altérée, d'où les justifications cherchées par Corneille pour

persuader ses critiques. En réalité, sans recours au système en extériorité, *partes extra partes* des mansions médiévales, même réunies et exposées sur une scène unique, il semble bien pressentir qu'au-delà de la vraisemblance, la nouvelle unification de l'espace (selon une métrique euclidienne) ne l'empêche nullement d'y introduire des rapports topologiques de voisinage et d'éloignement (comme le moindre *a parte* au théâtre en fait la preuve), à supposer seulement qu'on abandonne l'espace unifié métrique (supposant l'axiome de continuité d'Archimède) pour un espace topologique, unifié, de rapports. C'est ce dont peut témoigner d'ailleurs la blague sur Paris et Rouen.

Racine n'éprouve plus de difficultés avec ces approximations, parvenant dans cet espace euclidien, infini, isomorphe, à disposer sans contraction des lieux rapportés les uns aux autres: lieu de passage où Oreste retrouve Pylade, où Pyrrhus peut donner audience à Oreste, où Andromaque peut se rendre pour voir son fils (qui est dans quelque cachot), où Hermione sortant de chez elle tombe sur Oreste, lieu proche du temple où l'hymen s'apprête, dans *Andromaque*, vestibule d'où Néron a vu passer Junie et où Agrippine fait antichambre, dans *Britannicus* antichambre au bord des appartements de Titus et de Bérénice; chambre basse où personne n'a le droit d'entrer, mais où en définitive tout le monde passe, dans *Bajazet*, antichambre où Mithridate caché peut surveiller Monime; tente d'Agamemnon, dans ce camp où tout le monde circule, dans *Iphigénie*, ville de Trézène qu'Hippolyte va quitter, où Phèdre se force à rester, où Aricie est consignée, où Thésée se retrouve si peu chez lui, dans *Phèdre* Temple enfin où, non sans risque topologique, Athalie vient s'entretenir avec Abner et Mathan.

Et si on a utilisé l'espace catholique (universel) de Malebranche pour concilier un certain cartésianisme général de l'espace scénique avec son étendue intelligible, à propos de Corneille (et même si, selon une rigueur que ne demande pas le théâtre, l'étendue selon Malebranche est incompatible avec celle de Descartes), il n'est pas interdit de percevoir dans l'espace vidé de Racine quelque chose de celui de Pascal. Certes, Pascal reçoit en moderne l'étendue cartésienne, mais il lui impose le vide, que celle de Descartes n'admet pas (non plus que les villes cornéliennes, qui, vides d'objets, sont cependant pleines de rumeur ou de gloire), et ensuite, il plonge tout l'espace, avec le cœur de l'homme ("vide et plein d'ordures"), dans l'infini. On connaît sa topologie: "Infini rien." [Brunschiwig 105, Lafuma 376]

L'espace théâtral classique inscrit certainement l'infini dans les limites de l'épure, sans qu'on ait besoin de marquer, comme dans les tragédies à décors et à machines, le point de fuite sur l'horizon, ce qui semblait, depuis sans doute Vitruve, le moyen de représenter l'infini dans l'espace de la scène (et comme le Teatro Olimpico de Vicence en est une réalisation adéquate); mais l'espace de la scène classique intègre, sans

médiation, tout l'espace infini; comme le temps de la représentation intègre aussi tout le temps réel.

Mais chez Racine, ne sent-on pas que ces murs sont fictifs, que les limites de l'épure sont subverties, que, sans point de fuite ni lieux différenciés, il n'y a plus que des *bords*:

Rivage malheureux,

Fallait-il approcher de tes bords dangereux? [*Phèdre*, 1.3]

Ne sent-on pas que l'asile vestibulaire est au bord du vide? Si l'espace du *Cid* incorpore le palais de l'Infante, l'appartement de Chimène, etc. selon les distances à la Malebranche, le vestibule de *Bérénice* exclut autant la chambre de la Reine que le palais de Titus: rien ne s'y passe dans ces chambres, mais dans cet ailleurs qui est ici. On singe alors l'homme perdu dans l'infini de Pascal. Et l'évocation, ici ou là, d'une nuit splendide avec des flambeaux et des aigles, n'est qu'un vide parsemé d'ornements dérisoires (d'ordures) pour se divertir dans ce petit coin du monde, d'où, en même temps, l'orgueil de l'homme, ou le grain de charité dont son cœur est capable, peut prétendre posséder l'univers.

Aussi bien chez Pascal, "la connaissance des premiers principes, comme qu'il y a espace temps, mouvement, nombres [est] aussi ferme qu'aucune de celles que nos raisonnements nous donnent, et c'est sur ces connaissances du cœur et de l'instinct qu'il faut que la raison s'appuie et qu'elle y fonde tout son discours. Le cœur sent qu'il y a trois dimensions et que les nombres sont infinis..." [Br.655, Laf.93] Le personnage de Racine pourrait dire: "Par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends." [Br.348, Laf. 113]

Le roseau pensant s'écrie:

Et moi triste rebut de la nature entière,

Je me cachais au jour, je fuyais la lumière [*Phèdre* IV,6]

Et c'est bien à lui que s'adresse la méditation sur les deux infinis [Br.161, Laf.174]: "Que l'homme étant revenu à soi considère ce qu'il est au prix de ce qui est, qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature; et que, de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce que l'homme dans l'infini?"

Captive, toujours triste, importune à moi-même... [*Andr.*, 4]

Sans parents, sans amis, désolée et craintive, Andromaque,

Reine longtemps de nom, mais en effet captive...

[Monime dans *Mithridate*, 1.2]

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui! [*Bérénice*, 1.4].

On pourrait même retrouver le cartésianisme sous une forme apparemment comique dans *les Femmes savantes* dont il faut soutenir qu'elles ne disent pas que des choses ridicules, même si la chute doit être drôle, quand elles prétendent de leur salon légiférer sur la philosophie et expérimenter sur le monde; tel est le mode qu'a la comédie, soumise elle aussi à la règle des trois unités, d'embrasser l'univers:

TRISSOTIN: Descartes pour l'aimant donne fort dans mon sens.

ARMANDE: J'aime ses tourbillons.

PHILAMINTE: Moi, ses mondes tombants.

ARMANDE: Il me tarde de voir notre assemblée ouverte,
Et de nous signaler par quelque découverte.

TRISSOTIN: On en attend beaucoup de vos vives clartés,
Et pour vous la nature a peu d'obscurité.

[*Les Femmes savantes* III,2].

Vue générale:

Il y aurait trois façons de rapporter le temps à l'espace théâtral.

1- Ou bien on suppose qu'elle découle de l'unité de temps, comme Corneille en évoque l'hypothèse, sans la retenir vraiment.

2- Ou bien on fait rigoureusement s'équivaloir les trois unités, comme la doctrine s'en énonce classiquement:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

[Boileau, *Art poétique*, Chant IV]

3- Mais on a voulu procéder ici à l'inverse, pour sauver un des fondements du théâtre, et privilégier l'espace.

Selon la première vue, en effet, le temps est du côté du sens intime, il comprend l'hésitation et la hâte, l'irrésolution et la décision, l'attente et le coup de théâtre, il est donc beaucoup plus intrinsèquement lié à l'essence de la représentation, que l'espace, qui en demeure le cadre extérieur et formel.

Mais une autre vue, nous nous sommes approché de l'essence du théâtre comme *lieu du voir*. Au théâtre, la position du spectateur commande l'ensemble du dispositif. C'est pourquoi nous nous sommes davantage penché sur le problème de l'unité de lieu. Le lieu est alors "plus profond" que le temps!

Si donc, d'un côté, on renverra le temps à l'action, dont il n'est qu'une modalité, puisque l'action le prescrit dès lors qu'elle a commencement, milieu et fin, de l'autre, le lieu est la catégorie transcendante du théâtre, un universel, son autre nom en somme.

Aussi bien n'en dirons-nous pas plus sur les unités que ce que dit Corneille en ses *Discours* et il n'est pas dans notre intention de répéter ses considérations sur l'action implexe, complexe etc. On s'y reportera aisément. Il a assez été développé ici l'idée que comme c'est un noeud d'amour et de gloire qui commande la structure d'une pièce, l'action n'en est que le déroulement, ou plutôt l'effectuation selon ses lois propres, dans le temps requis: "Il faut donc qu'une action pour être d'une juste grandeur ait un commencement, un milieu, et une fin. Cinna conspire contre Auguste, et rend compte de sa conspiration à Emilie, voilà le commencement; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu; Auguste lui pardonne, voilà la fin." [*Discours du poème dramatique*, p.128]

Pour le lieu, il implique d'abord cette confusion de deux lieux grecs que la suppression des Chœurs induit: chez les Grecs, tout classique le sait, il y avait un orchestre pour les chœurs et une scène pour l'action. Ce n'était pas aux yeux des Grecs le même espace, puisque, par une fiction ancienne, l'acteur jouait sans doute un personnage, en présence d'un chœur qui n'en jouait aucun, mais seulement un groupe, et qui n'intervenait dans son drame que pour le commenter, non pour l'infléchir. On ne voit pas le chœur modifier ce que le destin a décidé. Cette dichotomie pouvait même paraître étrange à un classique, puisque Corneille s'étonne de ce que Médée fasse ses exécutions en place publique à un chœur de Corinthiennes susceptibles d'aller les redire à Créon. En réalité, du moins chez Euripide (réservons le cas de Sénèque, référence ici de Corneille), elle est sur la scène, et elle prend à témoin le chœur qui est dans l'orchestre, et n'est donc *pas* dans le même espace.

Or, dans la scène classique, le chœur disparaît: "Le retranchement que nous avons fait des chœurs nous oblige à remplir nos poèmes de plus d'épisodes qu'ils ne faisaient, c'est quelque chose de plus, mais qui ne doit pas aller au-delà de leurs maximes." [*Ibid.*, p.118] Il n'y a donc plus qu'un seul espace pour condenser en lui, par une sorte de crase, le lieu théâtral et le lieu scénique, et même, au XVII^e siècle, parfois, le lieu du spectateur à partir du moment où on admet des spectateurs sur la scène!

L'abbé de Pure souhaitait d'ailleurs à ce propos "tenir le théâtre vide, et n'y souffrir que les acteurs. Le monde qui s'y trouve ou qui survient, tandis qu'on joue, y fait des désordres, et des confusions insupportables. Combien de fois sur ces morceaux de vers: mais le voici... mais je le vois..., a-t-on pris pour un comédien et pour le personnage qu'on attendait, des hommes bien faits et bien mis qui entraient alors sur le théâtre, et qui cherchaient des places après même plusieurs scènes déjà exécutées." [10]

Toutes les histoires du lieu scénique préclassique et classique le signalent: on a d'abord joué dans des jeux de paume, ensuite dans des lieux plus ou moins bien aménagés pour le théâtre, les théâtres étaient très différents les uns des autres, on pouvait jouer aussi à la Cour, dans une grande salle non ou mal prévue pour le jeu (ainsi la salle de Saint-Germain en Laye ou la *Berenice* de Racine fut donnée à la Cour dans une salle qu'on peut encore voir), ou dehors dans un parc, etc. Il s'en faut de beaucoup que l'image d'un théâtre à l'italienne que nous avons dans la tête, sans doute à la suite de trois cents ans de bons et loyaux services de la Comédie-Française, soit adéquate à ce qui avait à l'époque toutes sortes de formes de représentations possibles. Mais enfin, les grands théâtres réguliers, essentiellement l'Hôtel de Bourgogne, le Marais, la salle du Palais Royal (du Palais Cardinal), et celle du Petit-Bourbon (où Molière vint s'installer en 1659), sans compter la grande salle du Louvre, une fois établis, [11] Paris du moins offrit une certaine stabilité à la théâtralité. Elle n'implique pas pour autant la réalisation à chaque fois d'un décor pour le lieu de l'action.

On signale même que ce n'est que vers 1636-7 qu'on s'est mis à fabriquer des décors appropriés à chaque pièce, et encore! Auparavant, on a dû recourir à des décors passe-partout, comme Serlio en avait prévus dans son *Traité d'architecture* de 1545 un pour la scène tragique, un pour la scène comique et un pour la scène satyrique (pastorale). Autrement, il n'y avait guère que des décors multiples, ou simultanés, à compartiments variables, vite abandonnés quand, vers 1636 les spectateurs montèrent sur la scène.

Il en résulte hautement que le lieu qui s'impose, avec le triomphe du clacissisme, c'est finalement le lieu du lieu, et que c'est lui que le discours assimilerait lentement, ou instantanément, au lieu de l'action.

On comprend dès lors le "souhait" de Corneille en 1660 : généraliser le problème en posant comme axiome que ce qu'on voit respecte le "théâtre qui ne change point". Aujourd'hui, cette attitude pourrait paraître pirandellienne, comme si tous les personnages d'une pièce classique étaient en quête d'un théâtre, et commençaient à raconter leur histoire dès qu'ils débarquaient sur une scène. Mais c'est que nous avons sans doute été déformés par cent ou deux cents ans de réalisme: "Quand on pense que dans le beau siècle de Louis XIV, dit en 1795, le préfacier-traducteur d'un Traité allemand de Johann Jacob Engel sur *le Geste et l'action théâtrale* (on y reviendra dans la conclusion de ces Leçons), Auguste, Cinna et tous les héros Grecs et Romains ont paru sur la scène française dans un costume ridicule; lorsqu'on calcule tous les obstacles que Mademoiselle Clairon et le célèbre Lekain eurent à surmonter pour introduire du moins une espèce de costume convenable à chaque rôle; quand enfin nous voyons encore tous les jours à côté d'un héros habillé à la grecque ou à la romaine, son confident frise en grandes boucles flottantes et poudrées à blanc, ou des princesses qui étalent dans leur parure toutes les frivolités éphémères de la mode du jour, on ne sait ce qui doit étonner davantage, ou de l'extrême incurie des acteurs, ou de la froide indifférence des spectateurs." Souci réaliste louable d'une époque de réformation du théâtre et des mœurs, mais l'indifférence au réalisme qu'on voit sur le portrait de Molière jouant César dans *la Mort de Pompée* de Corneille, par Mignard, avec perruque Louis XIV, couronne de laurier à noeud rouge, départ de toge romaine rouge, tunique ornée d'or et bâton de maréchal impliquait aussi un héros idéal, syncretique, abstrait, dépassant le temps, une abstraction lyrique.

Le théâtre élisabethain, qui eut assez vite des scènes spécifiques pour la représentation théâtrale, et non des jeux de paume (mais enfin, on jouait aussi dans les cours d'auberge et dans les châteaux), et le théâtre classique français dans ses aventures, furent donc plus pirandelliens qu'on n'imagine. Ce dont Meyerhold a fait son principal concept du théâtre, la *convention* fait à coup sûr partie de l'essence du théâtre. Au temps classique, la convention entre en scène en personne et déclare:

"Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du Roi..."

"Mesdames, voilà des coffres qui vous serviront de fauteuils.

[*L'Impromptu de Versailles* sc.3, 4].

Et chaque début de tragédie française est aussi primitif, digne de guignol et d'un jeu d'enfants : on dirait qu'on serait dans un palais qui serait à notre volonté... On peut même faire la surprise de dire au public que l'action ne va pas se passer là où il croit, comme s'il croyait quelque chose:

Et l'on a préféré cette superbe ville,

Ces murs de Seleucie, aux murs d'Hécatompile... [*Suréna* I, 1]

Le public est aussitôt invité à trouver superbes les murs, ou l'absence de murs, qu'il voit, et à se réjouir qu'on ne lui ait pas imposé les affreux murs d'Hécatompile. La chute n'en sera que plus dure à la fin, quand la triple flèche parthe abattra Suréna au pied de ces beaux murs.

Mais surtout, en identifiant de façon aussi délibérée le lieu de la scène et celui du théâtre en un lieu unique où le chœur, résorbé dans des confidents, gardera à la tragédie son caractère irréaliste, avec monologues secrets en leur présence, lieu unique commun aux ennemis où "la différence, et l'opposition des intérêts de ceux qui sont logés dans le même palais, ne souffrent pas qu'ils fassent leurs confidences, et ouvrent leurs secrets en même chambre", le théâtre classique français s'avère contemporain de la science naissante, comme le théâtre italien l'était de la peinture perspective.

C'est une question débattue entre les doctes, et passionnante, de savoir, à propos de quelques œuvres de la Renaissance italienne, si elles ont inspiré des décors de théâtre, ou si elle s'en sont inspirées, si les chevaux d'Uccello reproduisent des chevaux en bois, et si le char des Montefeltro de Piero della Francesca n'est pas la peinture de chars utilisés dans des processions triomphales.

La question classique à propos de l'espace théâtral consiste à penser qu'il est contemporain de la géométrie de Descartes, que le *Discours de la méthode*, qui la précède, et *le Cid* sont de la même année 1636-1637. (avec *l'illusion comique* de 1635-6).

Mais alors qu'il n'est pas aisé de dire que le temps de la représentation est une image de l'éternité, il est plus facile d'affirmer que l'espace infini de l'univers est supposé par la scène. Et même, peut-être est-ce *via l'espace* que le temps lui aussi, dans les deux heures que Corneille prescrit à toute représentation d'une tragédie, se trouve impliquer l'éternité entière, dans la mesure où c'est non seulement ici, mais "en même temps" maintenant que "le destin se déclare", s'accomplit et se joue; qu'il n'y a rien eu avant: "A quoi j'ajoute un conseil, de s'embarrasser le moins qu'il lui est possible, de choses arrivées avant l'action qui se représente." [*Discours*, p.178]

Et qu'il n'y a aura pas d'autre vie après la représentation.

Sans doute, là encore en va-t-il ainsi de toute représentation théâtrale, qu'elle dure quelques minutes, comme *Pas moi* de Samuel Beckett, ou vingt-quatre heures comme un spectacle de Robert Wilson, ou une nuit comme le Kathakali.

Mais le théâtre classique français, de façon claire et distincte, aura voulu faire advenir dans son processus même de composition les lois supposées de la représentation, pour un citoyen libre, debout ou assis, et ayant loisir, dans un lieu réservé à cet usage, dans un temps ni trop court ni trop long, d'une action ayant commencement, milieu et fin, ici, dans ce petit canton du monde ouvrant sur l'infini, et à l'âge de la science, maintenant, et pour tous les temps à venir.

Et ici et maintenant pour lui seulement, au prix d'un privilège insensé, parce que cette pièce, comme dit Jean Genet à propos des *Paravents*[12], tous les vivants, ni tous les morts, ni tous les vivants futurs ne pourront la voir. La totalité humaine en sera privée : voilà ce qui ressemble à quelque chose qui serait un absolu."

[1] Ce Mémoire célèbre, accompagné de croquis et de descriptions, est divisé en plusieurs parties. Il a été présenté par Lancaster. *Le Mémoire de Mahelot* et est analysé dans S. Wilma Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, 1933, Slatkine reprints, Genève 1976. La première partie ne décrit que la saison 1633-1634 et comporte 71 notices. La seconde partie, d'un auteur inconnu, est intitulée *Mémoire de plusieurs décorateurs qui servent aux pièces contenues en le présent livre commence par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673*, décrit 240 pièces de théâtre. Il décrit les décors à compartiments utilisés par l'Hôtel de Bourgogne ainsi que les tragédies ayant une toile de fond représentant une perspective, dans la tradition de Serlio. Mais Mahelot "n'est pas un novateur", dit S. Wilma Holsboer, peut-être réagit-il avec ces perspectives "contre l'envahissante simplicité classique." La notice concernant quatorze pièces de Corneille, et neuf de Racine, est de 1678. (Voir Corneille, *Oeuvres* éd. de la Pléiade, t.1, p.1579 et notes).

[2] René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Nizet 1945.

[3] On se reportera sur ce point aux analyses de Catherine Kintzler dans sa *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau* (Minerve, 1991), notamment à sa "déduction des trois unités", p.146, où elle relève le caractère éminemment législatif de la doctrine. Voir, p.157 entre autres, les allusions kantienne.

[4] Brecht, *L'Achat du cuivre*, L'Arche 1970, p.53, "Type C et type P. La dramaturgie à l'ère de la science."

[5] On consultera P. Leblanc, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Nizet, 1972, ainsi que l'ouvrage cité de

René Bray, notamment (p.260) sur l'*Art poétique* de Jean de la Taille, de 1572.

[6] *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* par Nicola Sabbatini introduction de Louis Jouvet, Ides et calendes (1942 et 1994).

[7] Voir René Bray, *op. cit* p.285 et seq.

[8] Gustave Lanson: "Le héros cornélien et le "généreux" selon Descartes", Revue d'Histoire littéraire de la France, 1894. Ernst Cassirer, *Descartes, Corneille et la Reine Christine de Suède*.

[9] Constantin Huygens, lors d'une mission politique à Paris, rendit visite à Corneille à Rouen. (Voir Corneille, *Oeuvres* Ed. de la Pléiade, t.2 p. 625 et t.3 p.299. On a de lui des lettres très intéressantes à Corneille où, contestant qu'il ne faille dans le vers français considérer que les syllabes, il essaie de le scander selon une métrique gréco-latine. Corneille ne répondit pas à ces lettres, jugeant sans doute la question sans objet.

[10] Cité dans *L'Histoire de la mise en scène...* op. cit. p.268.

[11] *Ibid* p.37 et seq.

[12] Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, 1966.p.11.

Définition de : "illusion"

Robert (1982) :

"n.f. (Illosium "moquerie", 1120; lat. *illusio*, de *ludere* "jouer")

I. 1° (XIIIème) Erreur de perception causée par une fausse apparence. V. **Aberration**.

Les illusions des sens, Donner l'illusion de.

2° Interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels. *Illusions visuelles, tactiles. Illusion d'optique*, provenant des lois de l'optique. Fig. *Illusion d'optique* : erreur de point de vue.

3° Apparence dépourvue de réalité. V. **Mirage, vision**. "*Ce n'est pas une illusion, ni des choses; c'est une vérité.*" (Sév). "*L'illusion comique*" (théâtrale), de Corneille. *Illusions dues au trucage, à la prestidigitation* (V. **Illusionnisme**).

II. (1611)

1° Opinion fausse, croyance erronée qui abuse l'esprit par son caractère séduisant. V. **Chimère, leurre, rêve, utopie**. *Agréables illusions. Illusions généreuses*. - *Avoir, se faire des illusions*. V. **Idée**. "*Il préférerait ses illusions à la réalité*" (Muss.). *Caresser une illusion. Entretenir qqn dans une illusion. Dissiper les illusions de qqn. Dire adieu à ses illusions. "Il croyait au mariage. C'était sa dernière illusion."* (Maurois).

2° Absolt. *Le pouvoir de l'illusion*.

Faire illusion : duper, tromper, en donnant de la réalité une apparence flatteuse. *Il cherche à faire illusion*. V. **Imposer** (en).

Ant. Certitude, réalité, réel, vérité, déception, désillusion."

Littre (1905) :

"(lat. *illusio*), sf. Erreur qui semble se jouer de nos sens, les tromper. La révolution diurne du ciel ne fut qu'une illusion due à la rotation de la terre. LA PLACE // Illusion d'optique, erreur du sens de la vue sur l'état des corps. // Dans les beaux-arts et spécialement au théâtre, état de l'âme qui fait que nous attribuons une certaine réalité à ce que nous savons n'être pas vrai. // Fausse apparence que l'on attribuait au démon ou à la magie. Des illusions du démon. // Erreur qui semble se jouer de notre esprit. Ainsi la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle, PASCAL. // Faire illusion à quelqu'un, lui faire qu'on a plus de mérite, plus de crédit, etc. qu'on en a réellement. // Se faire illusion à soi-même, s'abuser soi-même. // Rêves ou fantômes qui flottent devant l'imagination. Douces illusions. // Pensée, imagination chimérique. Les illusions de l'amour-propre."

Dictionnaire étymologique de la langue française, P.U.F. (1968) :

"XIIème; **illusoire**, XIVme. Emprunt du latin *illusio* (de basse épique), *illusorius* (de *illudere* "se jouer de"), - Dérivé d'*illusion* : **illusionner**, 1801; **désillusion**, 1834; **désillusionner**, 1838."

Dictionnaire du français classique, le XVIIème siècle, Larousse (1992) :

"n.f. Hallucination : *Une illusion lui présente son frère Et lui rend tout d'un coup la vie et la colère.* (Corneille, Att., 1745).

Mensonge, action d'induire en erreur : *De dissimuler ce que je suis quand tout le monde le sait, et que j'en fais gloire, ce serait faire au lecteur une illusion trop grossière.* (Bossuet, Hist. var., Préf. XX). *Il prit le parti (...) de justifier la marche de ces troupes étrangères (...) par des illusions qui ne trompent personne* (Retz, Mém., IV, 84).

Le XVIIème siècle connaissait les sens actuels de "apparence trompeuse" et "état de celui qui est trompé". On dit encore *faire illusion*, mais sans autre détermination."

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Michel Corvin, Bordas (1991) :

"Tout théâtre est théâtre d'illusion dans la mesure où il cherche à susciter un effet de réel tel que le spectateur prenne la fiction pour la mise en scène d'un monde possible et les personnages pour des reproductions humainement acceptables.

L'exaltation de la mimésis

Cela suppose à la fois un jeu référentiel reposant sur la vraisemblance et un effacement des conditions de la représentation aussi poussés que possible. Durant le temps de la représentation, et aussi longtemps que l'auteur ne crée pas des effets de théâtralisation qui rappellent au spectateur qu'il est au théâtre, brisant ainsi temporairement l'illusion, celui-ci accepte ce qu'il voit comme une réalité possible et s'identifie aux personnages principaux. Cette définition n'implique pas que tout théâtre se définisse de la même manière par rapport à l'effet d'illusion. Tout dépend de l'esthétique qui le sous-tend. Un théâtre sera d'autant plus un théâtre d'illusion que l'esthétique qui le sous-tend se voudra plus réaliste, ce qui est le cas de l'esthétique classique et de l'esthétique naturaliste, à l'inverse de ce que feront la plupart des courants du théâtre du XXème siècle.

Dès le moment où le théâtre moderne a commencé à réfléchir sur lui-même, il s'est défini comme théâtre d'illusion. Dès la Renaissance, les commentateurs d'Aristote ont tiré de sa *Poétique* la certitude que non seulement le fondement mais aussi la fin de l'oeuvre dramatique sont la mimésis qu'ils ont traduite non par reproduction d'actions humaines, mais par imitation de la réalité. Les conséquences de cette interprétation furent considérables, car les théoriciens classiques français du XVIIème siècle ont fait de l'imitation un absolu, établissant la vraisemblance comme pierre de touche, et créant ainsi un corps de doctrine dictant les conditions auxquelles le théâtre devait obéir pour réaliser l'illusion mimétique. C'est en ce sens que d'Aubignac (*La Pratique du Théâtre*, 1657) définit l'action dramatique comme la "vérité de l'action théâtrale"; pour lui, l'illusion devait être si parfaite qu'elle fit oublier au spectateur qu'il était au théâtre.

Il faut préciser qu'étant un absolu pour les classiques, l'illusion mimétique était par là même un mythe. Non seulement toutes leurs réflexions portaient essentiellement sur la

tragédie, du fait des jeux de théâtralité presque inhérents au genre comique (d'où l'admiration d'un Boileau pour *Le Misanthrope* qui paraît s'en affranchir), mais elles supposaient que le public fermât les yeux sur toutes les conventions sur lesquelles reposait la tragédie classique (versification, expression poétique). Aussi peut-on risquer le jeu de mots qui consiste à dire que tout théâtre est théâtre d'illusion, l'illusion mimétique au théâtre est une illusion.

La théâtralisation, défi à l'illusion scénique

Le phénomène de l'illusion théâtrale, inhérent à toute représentation dramatique puisqu'il permet la construction d'une réalité possible et l'identification aux personnages, peut être aussi un objet de jeu de la part de l'auteur : en créant des effets de théâtralisation, c'est-à-dire en refusant par instants de gommer les processus de production de la représentation, ou en soulignant un effet dramatique qui, non souligné, suscite la réalité fictive, on rappelle au spectateur qu'il est au théâtre, on brise temporairement l'illusion, avant de l'y replonger. Lorsque ce jeu ne se limite pas à une adresse finale, comme dans le théâtre latin, ou à un passage limité comme l'interpellation des spectateurs par Harpagon (*L'Avare*), on parlera de dialectique de l'illusion et de la réalité. Ainsi, tous les courants théâtraux où prospèrent les situations d'illusion occasionnées non seulement par les mensonges et les supercheries, mais surtout par les jeux de dédoublement (de l'identité ou du théâtre lui-même), cherchent à provoquer chez le spectateur des hésitations entre la réalité et l'illusion du même type que celles qu'éprouvent sur la scène les personnages eux-mêmes.

Le théâtre dans le théâtre

Il semble que les deux siècles qui ont été les plus friands de ce jeu sont le XVII^{ème} et le XX^{ème} siècle. Car il est tout à fait significatif que ces deux siècles soient l'un l'inventeur, l'autre le plus gros consommateur de la structure dramatique du théâtre dans le théâtre, où le théâtre se dédouble. En dédoublant le théâtre, c'est-à-dire en enchâssant une pièce ou un fragment de pièce dans une autre, on désigne au spectateur cette nouvelle pièce comme théâtre (répétitions, discussions sur la pièce ou sur le théâtre en général, mise en place du décor, entrée des spectateurs fictifs), ôtant par là toute possibilité d'illusion. S'établit donc à ce moment un va-et-vient entre ce refus de l'illusion sur le plan de l'enchâssement et l'oubli complet des conditions de représentation du plan de l'oeuvre enchâssante. Il se produit en quelque sorte un phénomène de dénégation de la pièce-cadre vers la pièce intérieure, la pièce-cadre n'en paraissant inversement que plus réelle. Or, à mesure que l'action enchâssée progresse, la dénégation qui affectait celle-ci recule au profit de l'illusion de la réalité, qui prend le pas jusqu'à ce qu'elle soit brisée à la fin de l'enchâssement. Dans certains cas, les choses peuvent être rendues plus complexes encore, lorsque le public voit sur la scène le spectateur fictif hésiter lui-même entre sa réalité (fictive) et la fiction qu'il voit représenter en même temps que nous.

Autres jeux de mise en abyme

Sous une forme moins élaborée que les jeux de dédoublement, l'utilisation de personnages codés permet aussi cette dialectique illusion/réalité. Un scénario présentant une amoureuse (et sa suivante) courtisée par un matamore et deux amoureux, l'un quelque peu aventurier mais adoré, l'autre sage mais rebuté, et contrariée dans ses sentiments par les projets matrimoniaux de son père, dont elle doit contourner la volonté, se désigne comme scénario de *commedia dell'arte*. Or quel que soit le degré d'irréalité engendré par ce scénario et ces personnages, et à condition que le jeu des acteurs fasse alterner effets de théâtralité et effets d'illusion, le spectateur peut se laisser entraîner dans l'univers de la fiction, et être ainsi balancé entre la réalité et l'illusion. C'est la conscience de ces virtualités qui a poussé Marivaux, dont le théâtre repose par ailleurs sur la dialectique du masque et du visage, à donner aux personnages de ses fictions - celles qu'il faisait représenter par les comédiens italiens - les noms de guerre "réels" des acteurs (Silvia, Arlequin, Flaminia).

G. FORESTIER

Dictionnaire du Théâtre, Patrice Pavis, Éditions Sociales (1987) :

Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une *fiction*, à savoir la création artistique d'un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre. L'illusion est liée à l'*effet de réel* produit par la scène ; elle se fonde sur la reconnaissance psychologique et idéologique de phénomènes déjà familiers au spectateur.

1. OBJETS DE L'ILLUSION

L'illusion vaut pour toutes les composantes du spectacle, à des degrés divers et selon des modalités spécifiques.

A. Monde représenté

Le lieu scénique naturaliste, où tout est reconstitué avec exactitude par rapport à la réalité signifiée, fournit le cadre de la représentation illusionniste. Pour le public, ce cadre paraît "transplanté" de sa propre réalité sur la scène. Il contient les objets typiques d'un milieu, faisant aux spectateurs l'effet du réel, suivant en cela la certitude classique que "le seul moyen de produire et d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite" (MARMONTEL, 1787).

B. Scénographie

Certaines scénographies sont plus aptes que d'autres à capter l'illusion : la scène frontale, à l'italienne, qui encadre et met en perspective les événements, sera par exemple particulièrement propre aux effets illusionnistes du trompe-l'oeil.

C. La fable

Pour faire illusion, la fable sera arrangée de manière à ce qu'on sente sa logique et sa direction, sans que le spectateur puisse entrevoir complètement sa conclusion. Le spectateur est pris par le "suspense" et il ne peut porter son regard hors de la trajectoire tracée pour lui, il croit à l'histoire racontée par la *fable*.

D. Le personnage

Le spectateur à l'illusion de voir le spectateur réel en face de lui. Tout est fait pour qu'il s'identifie.

2. "DOUBLE JEU" DE L'ILLUSION

Il est dans la nature dialectique du couple illusion/désillusion de ne jamais se présenter sous un seul des deux aspects de la contradiction. L'illusion présuppose le sentiment de savoir que ce que nous voyons au théâtre n'est qu'une représentation. Si nous étions totalement livrés à la déception, notre plaisir en serait diminué d'autant. Les esthétiques hypernaturalistes qui misent sur l'illusion parfaite ont parfois méconnu cette nécessité du plaisir trouble de l'illusion/désillusion. Au contraire, le théâtre classique, et généralement tout théâtre qui ne cherche pas à se nier lui-même, a une position beaucoup plus équilibrée et "pratique", plus subtile que l'alternative entre effets de réel et d'irréel. Ainsi, MARMONTEL recommande-t-il de ne pas pousser l'illusion au maximum et de laisser au spectateur la conscience de percevoir une image de réalité, non la réalité. Il faut avoir "deux pensées simultanées" : que l'on est "venu voir représenter une fable" et que l'on assiste à un fait réel ; mais la première pensée doit toujours l'emporter, car l'illusion n'a pas à l'emporter aux dépens de la réflexion : "... plus l'illusion est vive est forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté, de réflexion et de prise à la vérité" (MARMONTEL, 1787). On n'est pas loin, dans ce contrôle réfléchi de l'illusion, de l'exigence brechtienne de "rétablissement de la réalité théâtrale (comme) condition nécessaire pour que puissent être données des représentations réalistes de la vie ne commun des hommes." Ce que MARMONTEL (pour la théorie classique) et BRECHT (pour la théorie épique) décrivent ici n'est autre que le phénomène de *dénégation*.

3. FABRICATION DE L'ILLUSION

L'illusion n'a rien d'un phénomène mystérieux : elle repose sur une série de *conventions* artistiques.

L'étude de l'*image* et des signes *iconiques* montre que la réalité figurative n'est pas une imitation passive, mais qu'elle obéit à un ensemble de *codes*. "De façon générale, chaque époque invente ses propres recettes d'illusionnisme. (...) La peinture, comme le théâtre, comme les autres arts, est illusionnisme, et ses moyens autant que ces buts sont liés à un certain état de la société, plus encore à un certain état de nos connaissances théoriques et techniques, voire à la mesure des réactions qu'un mode de vie déduit d'une certaine compréhension de l'univers, impose à une collectivité." (FRANCASTEL).

Pour l'illusion, comme pour l'imitation, il n'est donc pas de formule définitive de représentation véridique et naturelle du monde. L'illusion et la mimésis ne sont que le résultat de *convention* théâtrales.

4. ILLUSION ET INCONSCIENT

La recherche de l'illusion est liée, comme l'a montré FREUD, à la recherche du plaisir et à un double mouvement de *dénégation* : nous savons que ce personnage, ce n'est pas

nous, mais tout de même, si c'était nous ! (MANNONI) Le théâtre est "le lieu de retour du refoulé" (OSTERGAARD).

L'illusion et l'identification tient leur plaisir du sentiment que celui que nous percevons n'est qu'un autre, et que nous ne croyons pas à une illusion présente, mais tout au plus à l'illusion qu'un moi antérieur (celui de l'enfant) aurait pu, autrefois et ailleurs, ressentir. Il devient agréable d'assister "impunément à des événements qui dans la vie réelle seraient pénibles. L'illusion provoque une diminution de la douleur grâce à la certitude que, premièrement, c'est un autre que lui qui agit et souffre sur la scène et que, deuxièmement, c'est seulement un jeu qui ne peut causer aucun dommage à notre sécurité personnelle" (FREUD)

L'expérience *cathartique* fait revivre au sujet tout ce qu'il avait refoulé : les attentes et les désirs enfantins, les madeleines proustiennes et tout le reste."

Définition de : "comique"

Robert (1982) :

"**COMÉDIE** : *n.f.* (1361 ; lat. *comoedia* "pièce de théâtre").

1° *Vx.* Tout pièce de théâtre. **V. Pièce, spectacle.** "*Racine a fait une comédie qui s'appelle Bajazet.*" (Mme de Sévigné). Littér. "*Une ample comédie à cent actes divers (les fables)*" (La Fontaine).

2° (1677). *Vieilli.* Lieu où se joue la pièce de théâtre. **V. Théâtre.** *Aller à la comédie.* - *Vx.* Troupe de comédiens. *Toute la comédie paraît dans la cérémonie du "Malade imaginaire."* Mod. *La Comédie-Française : le Théâtre du français.*

3° La représentation de la pièce. *Jouer la comédie.* **V. Comédien.**

COMIQUE : *adj.* et *n.m.* (fin XIVème ; lat. *comicus*, gr. *kômikos*)

-*Littér.* ou *vx.* De la comédie, du théâtre, des comédiens. **V. Théâtral.** *Le roman comique*, de Scarron, *Histoire comique*, de A. France."

Dictionnaire étymologique de la langue française, P.U.F. (1968) :

"**COMÉDIE** : XIVème (Oresme). Emprunt du latin *comoedia* "comédie" et "pièce de théâtre" (du grec *kômôidia* "comédie"). Oresme et Evrart de Conty emploient le mot uniquement dans les passages où ils exposent les pensées d'Aristote sur le théâtre grec ; la comédie grec est pour eux l'équivalent des Miracles. Le mot *comédie* n'appartient à l'usage français que depuis que Jodelle a appelé ainsi sa pièce *Eugène* (1552). Au XVIIème désigne souvent toute pièce de théâtre, comme parfois en latin, d'où "théâtre", cf. *Comédie-Française*. Dérivé : **comédien**, environ 1500 (en outre, au XVIème, *comedian(t)*, d'après l'italien *comediante*) ; sens d'après celui de *comédie* "pièce de théâtre".

COMIQUE : XIVème siècle. Emprunt du latin *comicus* (du grec *kômikos*)."

Dictionnaire du français classique, le XVIIème siècle, Larousse (1992) :

"**COMÉDIE** : *n.f.* Toute sorte de pièce de théâtre ; art du théâtre (aujourd'hui le mot désigne seulement une pièce gaie) : *Racine a fait une comédie qui s'appelle Bajazet.* (Mme de Sévigné, 13/01/1672). // Théâtre, lieu de la représentation : *Se divertir à la comédie* (Racine, Préface de *Bérénice*). // **Portier de comédie**, celui qui faisait payer à l'entrée du théâtre, et, par extension, celui qui ne laisse entrer qu'en payant : *J'étais un franc portier de comédie. On avait beau heurter et m'ôter son chapeau, On n'entrait pas chez nous sans graisser le marteau.* (Racine, *Les plaideurs*, 12). // **Fig. Donner la comédie**, prêter à rire : *Je vous dirai tout franc que cette maladie Partout où vous allez donne la comédie* (Molière, *Le Misanthrope*, 106). // **Se donner la comédie**, s'amuser : (...) *des tours* (traits d'adresse, pour tromper) *que je vois Je me donne souvent la comédie à moi* (Molière, *L'école des femmes*, 298).

Les sens actuels étaient également usuels au XVIIème siècle.

COMIQUE : adj. Qui concerne le théâtre ou les acteurs : *La vie comique n'est pas si heureuse qu'elle paraît* (Scarron, *Le roman comique*, II, 3). *Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique, Leur poème récité, partagent leur pratique* (Corneille, *L'illusion comique*, 1617). // **Personne comique**, comédien : *C'est en un de ces tripots-là, si je m'en souviens, que j'ai laissé trois personnes comiques récitant la Marianne* (Scarron, *Le roman comique*, I, II).

Le XVIIème siècle connaissait le sens actuel de l'adjectif : "plaisant, qui fait rire" : *Cette aventure, cette querelle est comique* (Furetière).

***Corneille et le théâtre au
XVIIème siècle...***

"Pierre Corneille - Un statut"

Bernard Dort

UN STATUT

Pierre Corneille n'aurait-il pas vécu ? Ou n'aurait-il été qu'un prête-nom, un masque ? A lire certains exégètes, on le croirait presque, puisque l'un d'entre eux — non des moindres¹ — va jusqu'à écrire : « Par un bonheur qu'on peut apprécier, la vie de Pierre Corneille est à peu près inconnue ».

Certes, si l'on entend par vie un ramassis d'anecdotes, nous ne connaissons guère celle de Corneille. Mais une vie, c'est plus que ce chapelet de petits faits patriotiques ou graveleux, c'est aussi une *situation* dans une société donnée et sa lente, sa profonde transformation au cours des années. Ainsi, la vie de Corneille nous intéresse sans souci d'histoire littéraire. Je crois même qu'aucune analyse de l'œuvre de Corneille ne peut aboutir, si elle ne s'applique d'abord à définir sa situation, la singularité et l'unité de cette situation au long de presque tout un siècle.

Il est de fait que peu d'exégètes ont cru bon de commencer par là². Parce que Corneille paraissait monolithique, parce qu'il n'offrait aucune prise aux commérages — les seules anecdotes que nous en connaissons sont fausses (celle du soulier et de la pauvreté du vieux Corneille) ou trop allusives pour que l'on puisse s'en contenter (celle de ses « amours » avec la Du Parc) —, parce que son règne sur le théâtre parisien semble sans fissure pendant plus de trente ans, parce que ses héros se sont vite figés, pour une postérité inattentive, en un type : le *héros cornélien*, on a cru possible d'oublier Pierre Corneille, d'oublier son inscription sociale, volontaire, obstinée, d'oublier que son œuvre elle-même était profondément dépendante de l'histoire, et que, loin de former un bloc, elle pouvait, elle devait être considérée comme un système en évolution, comme une dramaturgie dont le principal objet était cette histoire : une histoire en mouvement.

PIERRE CORNEILLE, BOURGEOIS DE ROUEN

A la différence de beaucoup d'auteurs des débuts du XVII^e siècle, seigneurs de peu de biens ou cadets de bonnes familles, souvent pourvus de bénéfices ecclésiastiques, Corneille est un bourgeois. Il appartient à la bourgeoisie aisée, enrichie par le négoce, d'une des provinces les plus proches de Paris. Depuis deux générations au moins, sa famille est entrée dans la bourgeoisie de robe rouennaise et y a fait lentement son chemin, progressant d'*office* en *office* et se constituant, à Rouen et dans les environs, un patrimoine immobilier qui pût l'égaliser à la noblesse.

En 1584, le grand-père de Pierre Corneille a acheté, rue de la Pie, près du Vieux-Marché de Rouen, la maison, presque un hôtel, qui sera celle de la famille Corneille. Et quatorze ans après (deux ans avant la naissance de Pierre Corneille, l'aîné), son père, Pierre lui aussi, a fait l'acquisition du domaine de Petit-Couronne : une maison de maître, avec seize hectares de bonne terre.

Voilà la famille Corneille établie. Pierre Corneille n'aura qu'à suivre l'exemple de son père et de son grand-père. Telle est sa première certitude, et il n'en démordra pas.

Des études chez les jésuites ; quelques prix de vers latins et, à dix-huit ans, Pierre Corneille prête ser-

ment comme avocat stagiaire au Parlement de Rouen. Y plaïda-t-il ? On ne sait. Toujours est-il que, quatre ans plus tard, en 1628, son père lui achète un double office : Pierre Corneille devient avocat du roi au siège des Eaux et Forêts, c'est-à-dire à la Table de Marbre de Rouen, et à l'amirauté de France. Il a en principe trois audiences par semaine. Pendant vingt-deux ans il remplira scrupuleusement les fonctions de sa double charge, rédigeant de longs rapports pour défendre les intérêts du roi.

On le voit : dès le début de sa vie, les jeux sont faits. Corneille l'aîné va continuer son père, Maître des Eaux et Forêts en le vicomte de Rouen, et son grand-père, conseiller référendaire à la chancellerie du Parlement de Normandie. Autour de lui, oncles, grands-oncles travaillent dans le même sens : il s'agit pour tous de constituer une grande famille de la bourgeoisie de robe qui puisse balancer les castes de féodaux normands.

L'« OFFICIER » CORNEILLE

Que l'on ne sous-estime pas l'influence décisive qu'eurent sur le dramaturge Pierre Corneille ses origines, ce qui fut longtemps son métier et, surtout, son appartenance à un groupe social cohérent : celui des *officiers*.

Jamais, en effet, Corneille ne s'est considéré autrement que comme officier. Jamais il n'a dérogé à cette sorte de cléricature sociale. Jamais même il n'a tenu la littérature et le théâtre pour une façon de se hisser, subrepticement, jusqu'au monde de la féodalité. Non, pour lui, la littérature — le théâtre comme l'édition — n'a été qu'un moyen de poursuivre l'ascension sociale de sa famille, de toute la famille Corneille, grossie, enrichie par une habile politique de mariages, d'accélérer ce processus si fréquent au XVII^e siècle : l'accession, par le service direct du roi, des officiers à la noblesse, la conversion de la bourgeoisie en noblesse de robe dans la dépendance du roi et de lui seul.

Il y parvient vite : en 1637, après *Le Cid*, le roi accorde des lettres de noblesse au père de Pierre Corneille. Et, presque trente ans après, quand Louis XIV prend un édit révoquant toutes les lettres de noblesse expédiées depuis 1630 — édit enregistré, non sans mauvaise volonté, on s'en doute, par la Cour des Aides de Normandie — Pierre Corneille qui est encore, mais plus pour longtemps, le « Grand Corneille », obtient qu'une exception soit faite en sa faveur.

Cette révocation des lettres de noblesse — mesure qui touchait presque exclusivement les officiers — témoigne d'ailleurs d'un bouleversement de la politique royale au XVII^e siècle.

Nous touchons ici à un phénomène de l'évolution sociale dont Lucien Goldmann a bien mis en lumière les conséquences idéologiques dans son *Dieu caché*³ et dans son *Racine*⁴. Rappelons-en les grandes lignes.

Le jansénisme, remarque Goldmann, s'est développé et a rencontré le maximum de sympathies parmi les gens de robe et les membres des cours souveraines, c'est-à-dire dans le groupe social des officiers. Il constituerait ainsi la réaction idéologique de ce groupe qui a ressenti comme une frustration politique et sociale le changement d'orientation de la politique royale sous Louis XIV.

Depuis longtemps, en effet, le roi s'appuyait sur cette bourgeoisie de robe, sur les officiers, contre les nobles, contre les féodaux. Ainsi, au début du XVII^e

1. Octave Nadal qui ouvre ainsi sa thèse : *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*.
2. J'en excepte Georges Couton dont la préoccupation principale est de proposer de cette œuvre et de cette vie une explication qui utilise en lâchant de les dépasser celles que peuvent donner l'histoire littéraire et la biographie.

3. Collection « Bibliothèque des Idées », Gallimard, Paris 1950.

4. Collection « Les Grands dramaturges », L'Arche, Paris 1950. Repris dans « Travaux », 2, L'Arche, Paris 1970.

siècle, l'administration des provinces était encore assurée par les pouvoirs locaux, notamment par les cours, et les conseils du roi n'y exerçaient qu'une fonction de contrôle. Mais peu à peu ces derniers passèrent du contrôle à l'administration directe, en même temps que se constituait une « bureaucratie dépendant du pouvoir central et intimement liée à celui-ci, la *bureaucratie des commissaires* »⁵. D'autre part, le roi multipliant pour des raisons financières la création d'offices (en 1638, un second office d'avocat à la Table de Marbre de Rouen est créé : Corneille, voyant le prix du sien diminuer, proteste mais en vain), ceux-ci se dévaluèrent et leurs titulaires se détachèrent du roi, allant jusqu'à faire cause commune avec la noblesse contre lui.

Dans cette perspective, les années 1638-1640 marquent le tournant de la politique royale — tournant que le double échec de la Fronde, la parlementaire comme la féodale (1648-1653), et le début du règne personnel de Louis XIV vont transformer en un renversement politique et social dont on ne saurait sur-estimer l'importance : à l'autorité des *officiers*, le roi substitue de plus en plus celle de ses *commissaires*, de ses conseils qui administrent alors directement.

Auparavant, nous avions affaire à une monarchie tempérée d'Ancien Régime où le roi s'appuie, pour faire contre-poids aux seigneurs, sur le tiers-état et, particulièrement, sur le corps des officiers et des légistes... Maintenant, voici une monarchie absolue, indépendante de la noblesse, d'une noblesse réduite à une fonction décorative, mais indépendante aussi du tiers-état, et qui gouverne à l'aide d'un corps qui n'existe que par elle : la bureaucratie des commissaires.

L'officier Pierre Corneille, absolutiste par vocation sociale autant que par conviction personnelle, va donc se trouver en porte-à-faux.

Corneille rêvait, avait rêvé d'un Etat organisé autour du roi et selon lui. Toute une partie de son œuvre — celle des classiques « chefs-d'œuvre cornéliens » — nous propose même l'image d'un monde unifié sous le pouvoir du roi et par l'entremise du juge. Or voilà que l'instauration de l'absolutisme nie cette construction idéale. Le roi ne règne plus par les officiers. Il règne seul. Il règne selon son bon plaisir, et commissaires, intendants, conseillers ne font que veiller à l'exécution de ses ordres. Ultime paradoxe, le roi a maintenant rassemblé autour de lui sa vieille noblesse féodale, enfin domestiquée : la cour. Les officiers sont condamnés à la province, à l'obscurité. Leur grand rêve d'une monarchie parlementaire a avorté. Il ne se perpétuera que souterrainement, jusqu'à ce que Montesquieu lui donne une forme doctrinale et qu'il finisse par se perdre dans le grand courant libéral du XVIII^e siècle.

Rien n'illustre mieux cette brusque mutation de la politique royale et les conséquences qu'elle entraîna pour tout le groupe des officiers, pour l'officier Pierre Corneille lui-même, qu'un épisode, le plus sinon le seul spectaculaire de la vie de Corneille.

En janvier 1650, le duc et la duchesse de Longueville (celle-ci était la sœur du Grand Condé qui vient de se déclarer contre la reine et Mazarin) tentent de soulever la Normandie. Le 19 janvier, Condé, Conti

et Longueville sont arrêtés. La duchesse se voit contrainte de gagner les Pays-Bas. La régente, le jeune roi et Mazarin se rendent alors à Rouen pour y rétablir l'ordre — l'ordre royal contre l'ordre féodal de Longueville — et procéder à une vigoureuse épuration. Les lieutenants-généraux du royaume, le procureur de Normandie et le procureur syndic des Etats de Normandie (Baudry, un protégé des Longueville, frondeur enragé) sont destitués. Et c'est Pierre Corneille, « dont la fidélité et l'affection nous sont connues », qui est chargé des fonctions de procureur syndic des Etats de Normandie. Poste considérable, qui vaut à Corneille, jusqu'alors très indépendant et de par sa charge éloigné de tout remous politique, d'être traité, dans *L'Apologie Particulière*, écrite par un protégé des Longueville, « d'ennemi du peuple puisqu'il est pensionnaire du Mazarin... qui sait fort bien faire les vers mais qu'on dit assez malhabile pour manier les grandes affaires ». De plus, cette nouvelle situation oblige Corneille à vendre sa charge, mais, dans ces temps de désordre et de baisse générale du prix des offices, il n'en peut tirer que six mille livres alors qu'il l'avait achetée onze mille cinq cents.

Or, dès mars 1651, la conjoncture était renversée : les princes relâchés (en février), Baudry est rétabli dans sa charge de procureur syndic des Etats de Normandie, et Corneille remercié, sans que personne n'ait songé à le dédommager du préjudice subi.

Pierre Corneille a donc perdu sur les deux tableaux : vis-à-vis des princes, vis-à-vis du roi surtout. Il est victime de la politique royale, de ce roi dont il a pourtant fait le principe même de son œuvre dramatique et dont il n'a cessé d'être, de se vouloir le serviteur. Certes, il continuera à affirmer sa fidélité au principe de l'absolutisme royal, à servir et à célébrer le roi ; cette affaire ne modifiera en rien son comportement (à peine peut-on y voir l'une des causes de sa traduction de *L'Imitation*), ni ses « idées » politiques. Mais elle n'en est pas moins révélatrice : la fidélité, l'attachement de l'officier Pierre Corneille au roi, au principe du pouvoir royal (même représenté par Mazarin que Corneille n'aimait pas), le roi et l'histoire les ont trahis.

L'ÉCRIVAIN PIERRE CORNEILLE

Mais l'officier Pierre Corneille fut aussi un écrivain. Cela est l'expression d'une profonde nouveauté pour l'époque et non un truisme. Car Pierre Corneille ne se contenta pas d'écrire. Il entendit exploiter ses œuvres, en vivre, en faire commerce. Officier, il se voulut également écrivain : un écrivain d'Etat, honorant un roi qui l'honore.

La chose fit d'ailleurs scandale à l'époque. Quoi ! dans les belles-lettres, Corneille transposait, imposait les usages bourgeois ! Ainsi que le notait d'Aubignac, Corneille ne sort de ses ténèbres que « pour faire des courses avantageuses dans le pays des histrions et des libraires. Il a vendu ses œuvres aux histrions, il les a vendues aux libraires, il les a vendues à ceux auxquels il les a séparément dédiées. Il faudrait qu'il soit d'une humeur insatiable s'il n'était pas content de son bon ménage après avoir vendu trois fois une même marchandise ».

5. Cf. *Le Dieu caché*, p. 118, ch. VI : « Jansénisme et noblesse de robe. »

Corneille instaura littéralement un nouveau *statut de l'auteur dramatique*. Le statut traditionnel de l'auteur de théâtre est en effet d'appartenir à un seigneur, et de payer ce « maître » en divertissements, ou de dépendre entièrement d'une troupe, d'en être le fournisseur et presque le valet de plume. Dans le premier cas, nous avons affaire à de petits aristocrates, souvent libertins (tel Théophile de Viau), qui alimentent les troupes selon leurs besoins passagers et les caprices de leur « Maître » ; dans le second, plus fréquent, à de véritables « nègres », tel Hardy, le grand prédécesseur de Corneille, qui travaillait avec et pour les Comédiens du Roy, qui les suivait même dans leurs pérégrinations, auteur de près de six cents pièces dont la plupart ont disparu, et qui bénéficiait de la protection épisodique de quelques seigneurs (dont ceux qui avaient protégé Théophile). Mais dans les deux cas, l'auteur est *dépendant*. Cette situation fera même le drame de Rotrou (1609-1650) qui, appartenant d'abord au comte de Soissons, puis au comte de Fiesque et par la suite attaché à la troupe des Comédiens du Roy, fut condamné à produire précipitamment, à la demande d'un public extrêmement versatile, avant de parvenir à se retirer comme lieutenant civil, peut-être pour commencer vraiment son œuvre, à Dreux, où il mourut « en service », de la peste, à l'âge de quarante-et-un ans.

Or, dès le début de sa carrière, sa situation d'officier, ses revenus immobiliers (on les estime à près de deux mille livres par an) gardaient Corneille de tomber dans une pareille dépendance. Ensuite, le succès triomphal du *Cid* consacra l'autonomie (spirituelle mais aussi financière) de *l'écrivain*. D'un seul coup Corneille avait conquis son indépendance : indépendance vis-à-vis des Grands (*Horace* était dédié au cardinal duc de Richelieu) ; indépendance même vis-à-vis des troupes. Car — ce point me paraît essentiel — Corneille exerça pendant une trentaine d'années, exactement de 1637 à 1666 (date de la création d'*Andromaque*), une véritable *royauté* sur le théâtre : royauté qui lui valut des revenus (c'est aussi à près de deux mille livres par an qu'il faut estimer la rente que Corneille tira de son œuvre) et une suprématie littéraire à peu près absolue.

A cet égard, certains épisodes de sa vie littéraire sont caractéristiques. Je ne puis ici que les énumérer :

— c'est d'abord l'affaire du *Cid*, les *Observations* de Scudéry, *Les Sentiments de l'Académie sur le Cid*, la non-soumission de Corneille et son premier silence : déjà, Corneille se sent une puissance ;

— c'est surtout cette tentative de « nationalisation » des lettres par le cardinal de Richelieu et ce

« brain trust » des *Cinq auteurs*⁶, dont Corneille se retire vite, au risque de déplaire au Cardinal auquel il doit pourtant sa récente noblesse ;

— ce sont les relations littéraires de Corneille et du Cardinal, empreintes moins, comme on l'a prétendu, d'animosité ou de jalousie en ce qui concerne le Cardinal, que de respect⁷ et d'indépendance du côté de Corneille ; et c'est, sitôt la mort de Richelieu, la suppression de la pension de mille cinq cents livres qui était versée à Corneille ;

— ce est, en 1642, ce coup de force dans le domaine de l'édition : Corneille fait établir à son propre nom et non à celui de son libraire, comme il était d'usage, le privilège de *Cinna* ; faisant imprimer ses livres à ses frais, à Rouen, il les revend ensuite, avec bénéfice, au libraire parisien ;

— ce sont les nombreuses éditions de son œuvre, le premier recueil collectif de 1644, le *Théâtre* de 1660 avec les *Trois discours* et les *Examens*, enfin, fait unique dans le xvii^e siècle littéraire, la grande édition de 1664 en deux volumes in-folio, format réservé aux grands Anciens ;

— ce sont les querelles : celle avec Molière (cf. *La Critique de l'Ecole des femmes*), celle, surtout, avec l'abbé d'Aubignac ; les silences de Corneille, ses mépris ; les écrits de toute une troupe de folliculaires, sinon à ses gages, du moins à sa dévotion...

Bref, l'exercice effectif d'un pouvoir littéraire et la mise en pratique de ce qu'il faut bien appeler une *politique du théâtre*. Car, contrairement à ce qu'on a pu dire, Corneille ne se contentait pas d'écrire ses pièces, ni même de les exploiter financièrement. Il les suivait. Il s'occupait activement de leurs représentations. Et même, il ne dédaignait pas — des témoignages contemporains en font foi — de régenter l'activité théâtrale parisienne : ayant intérêt à ce que les deux troupes de Paris (le Marais et l'Hôtel de Bourgogne) se disputent ses pièces, il s'employait à soutenir tantôt l'une, tantôt l'autre. Aussi reste-t-il, même après 1660, l'auteur le plus joué.

6. Rotrou, L'Estolle, Boisrobert et Colletet. Cette équipe devait fournir à Richelieu des pièces sur commande. Chapelain, de son côté, devait en construire les canevas ou les retoucher. Trois œuvres sortirent de cette collaboration : en 1635, *La Comédie des Tuileries*, en janvier 1637, *La Grande pastorale*, et en février de la même année, *L'Aveugle de Smyrne*. Il semble que Corneille ait quitté cette « Société » un an après, lors de l'élaboration de *Mirame* qui ne vit le jour qu'en 1641, sous le nom de Des Marests (cf. Antoine Adam : *Histoire de la littérature française au xvii^e siècle*, tome I, Domat).

7. Car il faut, je pense, accorder foi à Pierre Corneille lui-même lorsqu'il évoque, dans sa Dédicace d'*Horace* à Mgr le cardinal duc de Richelieu, « ce changement visible qu'on remarque dans mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à votre Eminence ».

Pourtant, c'est à cette époque que se produit le retournement : Corneille demeure le roi des scènes parisiennes, mais Louis XIV ne le reconnaît plus. Dans le cadre du nouveau plan de nationalisation des lettres établi par Colbert, sous l'égide du roi et avec les bons services de Chapelain, une pension de deux mille livres de rente lui est bien attribuée. Mais, tout en reconnaissant en lui un « prodige d'esprit et d'ornement du théâtre français », une inspiration « géniale »⁸ avec des défauts de « dessein » et « d'art général », les nouveaux maîtres, ces desservants du pouvoir absolu, ces *commissaires*, doutent de l'utilité de l'écrivain Corneille : « Hors du théâtre, on ne sait s'il réussirait en prose ou en vers, agissant de son chef, car il a peu d'expérience du monde et ne voit guère rien hors de son métier. »

En 1674, Corneille est « oublié » sur la liste des pensions royales. Il mettra huit ans à obtenir réparation de cet oubli. Son temps est définitivement passé. Son indépendance, sa royauté littéraire lui ont interdit de devenir un *écrivain de cour*. Louis XIV n'a que faire d'un écrivain d'Etat. Corneille est maintenant hors-jeu.

Comme officier, Corneille avait parié sur l'absolutisme : celui d'un roi qui unifierait l'Etat et qui, appuyé sur la bourgeoisie (et la noblesse) de robe, « récupérerait » les énergies de la noblesse féodale pour les inscrire dans un *ordre* dont ce roi serait le prince, les féodaux l'énergie et cette bourgeoisie la raison. L'absolutisme a bien triomphé, mais pas de la façon dont l'espérait l'officier-Corneille. Il a triomphé seul. Voici que le roi se prévaut maintenant d'un droit divin, qu'il gouverne non plus par intermédiaires, mais directement, par la seule entremise d'hommes à ses gages : les conseillers et les commissaires. Voici même que, loin de reconnaître la bourgeoisie comme groupe social dirigeant, il l'écarte de son trône, la nie⁹ et s'entoure d'un écran protecteur : les nobles, les anciens féodaux, ramenés à l'obéissance, châtrés, réduits à l'état de cour. Et si Corneille, qui est un produit de l'éducation jésuite, ne se tourne pas vers le jansénisme¹⁰, s'il ne paraît même pas tenté par cette rupture avec le monde que constitue le jansénisme — solution qu'adoptent à partir de 1640 certaines familles d'officiers et non des moindres — il ne s'en tient pas moins, et il est tenu, à l'écart du nouveau régime. Son adhésion à Louis XIV, à sa personne comme au principe royal qu'il incarne, est certes inconditionnelle, mais elle ne se traduit que par des dithyrambes habilement disséminés dans ses dernières pièces. En fait, l'ordre de Louis XIV n'est pas l'ordre de Corneille.

La situation de l'écrivain-Corneille nous l'apprend aussi. Refusant le statut de l'écrivain de la féodalité (qui est un valet et un chantre du seigneur), Corneille avait ébauché le statut de l'écrivain d'Etat : écrivain libre, qui ne dépendrait que de lui-même mais qui s'engagerait tout entier à servir l'Etat, en citoyen (ou, pour reprendre le vocabulaire de l'époque, en *sujet*).

Cependant, l'écrivain féodal disparu, ce n'est pas l'écrivain d'Etat qui lui succéda, mais l'écrivain de cour.

Or, Corneille fréquenta peu la cour : « Dieu m'a fait naître mauvais courtisan »¹¹. Et cette cour ne se retrouvait plus dans son œuvre. Elle demandait des divertissements, fussent-ils tragiques ; Corneille ne lui proposait qu'une longue réflexion sur le pouvoir, ses fondements et ses effets.

Aussi, écrivain d'Etat, poète de la légitimité, sujet convaincu des vertus de l'absolutisme, Corneille se voit-il condamné et négligé par un roi absolu, des ministres tout-puissants, une cour et un public qui ne veulent plus s'interroger, mais oublier, accepter et se regarder jouir de la vie. Quand il meurt, en 1684, c'est en exclu d'un ordre qu'il avait annoncé et appelé de tous ses vœux : autour de lui, le siècle avait basculé, et les mots, changé de sens.

8. Ce sont les termes mêmes du rapport de Chapelain.

9. Certes, le roi se sert des bourgeois, mais il ne fait que s'en servir : ils sont ses commis, ils ne sont plus des bourgeois.

10. Dans *Les Mémoires de Trévoux*, il est fait mention du « Grand Corneille se déclarant maintenant contre la nouvelle secte », et toutes les tirades théologiques d'*Œdipe* (cf. notamment l'acte III, scène 5) apparaissent comme une réfutation de la doctrine janséniste.

11. *Œuvres complètes de Corneille*, Edition Marty-Laveaux, t. 2.

CORNEILLE Pierre (Rouen 1606 - Paris 1684). Auteur dramatique français. Considéré de son vivant comme le plus grand auteur tragique moderne, il a pratiqué, à l'exception de la pastorale, tous les genres dramatiques de son temps, comédie, comédie héroïque, tragi-comédie, tragédie, tragédie à machines (au total trente-deux pièces de théâtre).

Poussé par son tempérament à un effort constant de renouvellement, il invente des formes ou des formules nouvelles (la comédie à la française, la comédie héroïque), exploite jusqu'à leurs plus extrêmes possibilités les virtualités inscrites dans chacun des genres auxquels il s'attaque, n'hésitant pas à heurter quelquefois les attentes du public et à s'aliéner les critiques savants en pliant les préceptes de l'art à sa propre dramaturgie. Mais quelle que soit son originalité, cette dramaturgie n'en est pas moins « classique », par sa vision de l'histoire, sa conception d'un théâtre héroïque, sa structuration rhétorique, ses affrontements psychologiques, et par son respect des grandes règles de composition dramatique.

Une œuvre multiforme

La première partie de sa carrière est consacrée à la comédie et à la tragi-comédie : d'emblée (*Mélite*, 1629) il invente un nouveau type de comédie qui tourne le dos à la comédie d'intrigue à l'italienne en empruntant à la pastorale son schéma de relations entre les jeunes amoureux, donnant ainsi la première place aux dialogues amoureux, aux trahisons du cœur et aux émotions sentimentales, créant un nouveau langage comique et propulsant sur le devant de la scène le personnage de la jeune fille, presque muet dans la comédie traditionnelle. Les comédies qui suivront (*la Veuve*, *la Galerie du palais*, *la Suivante*) déboucheront sur *la Place Royale* (1633-1634) où les déchirures du cœur se font plus profondes du fait de la volonté exacerbée du héros masculin, Alidor, préfiguration du « généreux cornélien ». Parallèlement il s'essaye à la tragi-comédie (*Clitandre*, 1630-1631) d'inspiration baroque : multiplicité des lieux, éclatement de l'action, profusion des événements, duels, meurtres, éborgnements, prison, puis à la tragédie (*Médée*, 1634-1635), où dans un cadre mythologique et féérique apparaît une héroïne que son « immoralisme » rattache aux grandes figures cornéliennes admirables dans le crime aussi bien que dans l'héroïsme. Comme pour signifier sa parfaite maîtrise dramatique, il donne ensuite *l'Illusion comique*, comédie reposant sur la structure du théâtre dans le théâtre, conflagration de genres et des thèmes qui leur sont associés (pastorale, comédie, tragi-comédie, tragédie), virtuosité de la construction (trois niveaux dramatiques enchâssés) et de l'expression (Matamore, ou le fanfaron le plus éblouissant de l'histoire du théâtre), apologie du théâtre. Et c'est en 1637 *le Cid*, qui bouleverse le paysage dramatique de l'époque : tragi-comédie encore, et les duels, les batailles, la minceur de l'enjeu tragique (un soufflet) sont là pour le rappeler, mais tragi-comédie d'un type nouveau : action physique rejetée dans les coulisses

et traduite par les mots, irruption de l'histoire et du politique, affrontement passionnel inouï jusqu'alors, apparition du héros généreux. Le scandale chez les lettrés (querelle du *Cid*) fut à la mesure du triomphe public : Corneille était coupable du crime de lèse-vraisemblance pour ne s'être soumis que formellement aux unités (trop d'événements en vingt-quatre heures), et pour avoir choisi de montrer une vérité contraire aux bienséances (une fille présentée comme vertueuse n'avoue pas qu'elle aime, et n'épouse pas, le meurtrier de son père).

Horace (1640) ouvre la deuxième partie de sa carrière, et sera suivi de trois autres tragédies romaines, *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1642-1643), *Pompée* (1643-1644) : sujet puisé dans l'histoire antique, régularité, Corneille a répondu aux vœux des doctes, tout en conservant la violence des passions et la construction de héros qui forcent l'admiration — ce qui l'amène encore quelquefois (*Horace*) aux marges de l'étroite vraisemblance définie par les doctes. Mais il invente surtout la tragédie politique : confrontation de l'héroïsme et de l'État qui double la confrontation de l'héroïsme et de l'amour, inscrite dans un devenir historique et dans une réflexion sur la portée des actes individuels. S'il a désormais tourné le dos à la tragi-comédie, à laquelle il emprunte pourtant, à l'occasion de *Cinna*, son dénouement, créant ainsi la formule de la tragédie à fin heureuse, il ne renonce pas tout à fait à la comédie, profitant de la mode de la comédie à l'espagnole pour lancer *le menteur* (1643). Avec *Rodogune* (1644-1645), en dramatisant les jeux politiques liés à la succession dynastique, il s'oriente vers la tragédie « complexe », fondée sur la complexité de l'intrigue, et l'approfondit deux ans plus tard avec *Héraclius*, qui, reposant sur une double substitution d'enfants, est la première tragédie moderne de l'identité, par quoi il faut entendre une liaison étroite entre la quête de l'identité et les questions de légitimité politique et d'amour princier. Cette problématique, qui s'esquisse même dans la grande et triomphale tragédie à machines *Andromède* (1647), se retrouvera dans *Don Sanche d'Aragon* (comédie héroïque, 1649) et dans *Pertharite* (1652), dont l'échec cuisant, survenant après le triomphe de *Nicomède* (1651), l'amène à prendre une retraite de six ans qu'il croit définitive.

C'est avec une autre tragédie de l'identité, *Edipe*, qu'il entame la dernière partie de sa carrière (1658). On a coutume de la nommer période de la vieillesse, du fait de la corrélation qu'on peut établir entre l'âge de l'auteur, la mise sur la scène de héros vieillissants (*Sertorius*, 1662) ou apparemment dépourvus de vertus héroïques actives (*Othon*, 1664), et l'issue de la dernière tragédie, où le héros s'abandonne à la mort (*Suréna*, 1674). En fait les six ans de « retraite » n'ont pas marqué de rupture dans sa conception théâtrale, comme l'indiquent les *Examens* de ses pièces et les *Discours* théoriques qu'il publie dans la grande édition de ses *Œuvres complètes* de 1660, mais aussi le lien qu'on peut établir entre *Edipe* et *Héraclius*. Ce qui paraît nouveau, c'est que l'accession au pouvoir ne passe plus par la reconnaissance de l'identité du héros ou simplement de l'héroïsme, mais par une combinaison de mariages ; en fait, l'expression de tragédies matrimoniales qu'on applique à ces œuvres ne doit pas masquer que la nature même de la tragédie cornélienne n'a pas changé.

Nature de la tragédie cornélienne

Il est vrai qu'une si longue carrière, des œuvres de nature si diverse, quelques échecs et la concurrence finalement victorieuse de Racine ont longtemps fait renoncer la critique à rendre compte de la totalité de la production de Corneille. Les travaux des trente dernières années, s'ils ont appris à lire l'ensemble de l'œuvre, comédies comprises, et fait éclater le cadre des quatre chefs-d'œuvre « scolaires » (*le Cid*, *Horace*, *Cinna* et

Polyeucte), ont cependant fait passer l'idée de déclin du domaine de la création artistique à celui de la conception héroïque : Corneille n'ayant jamais décliné (voir l'unanimité actuelle sur *Suréna*), c'est son héros qui déclinerait au point de se résigner à la mort dans la dernière pièce. En fait, il n'y a pas non plus de déclin du héros : l'héroïsme est toujours présent, et avec une égale force, du début à la fin de la carrière tragique, mais il varie en fonction des incarnations dramatiques qu'invente Corneille et des configurations dramatiques dans lesquelles il les installe. Car il est avant tout un homme de théâtre, qui subordonne vision morale et vision politique à la mise en intrigue. On mesure donc l'exacte nature de ce qui change à partir de *Rodogune* : Corneille ne prend plus des héros en train de se faire, pour en avoir épuisé les virtualités dramatiques, mais montre des héros déjà faits aux prises avec des réalités qui résistent à l'héroïsme : à une dramaturgie de l'exploit succède une dramaturgie de la preuve. Lorsqu'il a épuisé de nouveau les virtualités de ce schéma après *Œdipe*, il varie encore les configurations en inventant une dramaturgie de l'effacement volontaire de l'héroïsme : conscience de sa vieillesse dans *Sertorius*, nécessité de dissimuler ses qualités en présence d'une cour corrompue dans *Othon*, ravalement au plus profond de soi de l'héroïsme et des sentiments pour garder sa liberté face à un pouvoir jaloux dans *Suréna*, dans tous les cas l'héroïsme réside dans la contrainte sur soi, ce qui explique qu'il aboutit si facilement à la mort (effective dans *Sertorius* et *Suréna*, encourue et souhaitée dans *Othon*).

C'est sur les mêmes bases qu'il faut apprécier la « pensée politique » de Corneille. Si sa vision du monde est celle d'un humaniste chrétien qui laisse à l'homme sa liberté (jusque dans le choix de mourir), et si, par là, sa conception politique est à la fois monarchique et antimachiavélique, il s'agit moins d'idées à affirmer que de schémas théâtraux à mettre en œuvre. Le sujet historique faisant partie de la définition de la tragédie classique, Corneille toujours à la recherche de scènes fortes et surprenantes a fait de l'histoire non pas le « lieu » de l'action comme ses confrères, mais la source de l'action en y puisant les « grands intérêts d'État » que réclame selon lui la « dignité » du genre tragique. Qu'y a-t-il de plus conflictuel et de plus imprévisible à la fois que les intérêts d'État, surtout lorsque ces intérêts ont à tenir compte des passions amoureuses qui les traversent le plus souvent ? Conflagration des intérêts entre eux, des passions entre elles, et surtout des intérêts et des passions ; conséquences inattendues de cette série de conflagrations : on conçoit que le théâtre sérieux de Corneille repose sur une dramaturgie du choc et de la surprise. De là l'invention d'un nouveau ressort tragique (l'admiration, préférée à la terreur et à la pitié) ; de là les relations souvent conflictuelles de ce théâtre avec les règles et la vraisemblance qui les sous-tend, une telle dramaturgie nécessitant d'avoir le vrai pour garant plutôt que le vraisemblable. C'est cette préférence pour le particulier au détriment de l'universel qui fait de Corneille le moins classique de tous les classiques.

BIBLIOGRAPHIE

P. Corneille, *Œuvres complètes*, 3 vol., éd. G. Couton, Gallimard, « la Pléiade », Paris, 1980-1986.
O. Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, Paris, 1948 ; G. May, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, The University of Illinois Press, Urbana, 1948 ; B. Dort, *Corneille dramaturge*, l'Arche, Paris, 1957 ; G. Couton, *Corneille*, Hatier, Paris, 1958 ; S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, Paris, 1963, rééd. « TEL », 1982 ; A. Stegmann, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, A. Colin, Paris, 1968 ; M.-O. Sweetser, *La Dramaturgie de Corneille*, Droz, Genève, 1977 ; G. Couton, *Corneille et la tragédie politique*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1984 ; *Pierre Corneille* (colloque de Rouen, 1984), PUF, Paris, 1985 ; M. Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, PUF, Paris,

1986 ; G. Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, SEDES, Paris, 1989.

G. FORESTIER

CORNEILLE Thomas (Rouen 1625 - Les Andelys 1709). Auteur dramatique français. Frère cadet de Pierre Corneille, il cultiva avec succès tous les genres dramatiques (une quarantaine d'œuvres), comédies, tragédies, pièces à machines, et obtint avec sa tragédie *Timocrate* (1656) le plus grand succès théâtral du XVII^e siècle.

Avocat de formation, il commence sa carrière (1649) en adaptant des *comedias*, comme il était alors de mode, oscillant entre le versant romanesque (*les Engagements du hasard*, *l'Amour à la mode*) et le versant burlesque, sur lequel il rivalise avec Scarron (*le Gêlier de soi-même*, *Don Bertrand de Cigarral*). Lorsque, quelques années après la Fronde, le genre tragique retrouve la faveur du public, il donne *Timocrate*, tragédie qui, avec notamment les thèmes de l'amante ennemie et du prince déguisé en mercenaire ainsi que par sa fin heureuse, prolonge le genre défunt de la tragi-comédie. Pendant plus de vingt ans les tragédies se succèdent, qu'on classe volontiers en cycles et où l'on se plaît à repérer des influences : tragédies de l'identité (*Darius*, *Pyrrhus*, *Laodice* qui s'inscrivent dans la lignée de l'*Héraclius* de Pierre Corneille), tragédies de violence politique (*Camma*, *Stilicon*), tragédies de sentiments (*Ariane*, 1672, considérée comme son chef-d'œuvre, et *le Comte d'Essex*, 1678, qui sont dites « raciniennes »). En même temps, sans renoncer à la comédie, il se lance dans les comédies et tragédies à machines et en musique qui font pièce à l'opéra naissant (*l'Inconnu*, *Clrcé*). Talent multiforme, à l'affût des nouveaux courants esthétiques, il fut considéré de son vivant comme l'un des tout meilleurs dramaturges du XVII^e siècle ; il reste en tout cas le plus représentatif de la variété des formules théâtrales qu'a connues le théâtre classique à son apogée.

BIBLIOGRAPHIE

Timocrate et Ariane, *Théâtre du XVII^e siècle*, vol. II, Gallimard, « la Pléiade », Paris, 1986 ; *le Berger extravagant*, Droz, Genève, 1960 ; *l'Amour à la mode*, Nizet, Paris, 1973 ; « *l'Inconnu* », *Aspects du théâtre dans le théâtre*, éd. de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1986.

G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Hachette, Paris, 1892 ; D.A. Collins, *Thomas Corneille Protean Dramatist*, Mouton, La Haye, 1966 ; E. Fischler, *La Dramaturgie de Thomas Corneille*, université de Paris III, 1976.

G. FORESTIER

Chronologie

Les dates données sont celles, probables, des premières représentations, C signifie Comédie, C-H Comédie Héroïque, T Tragédie, T-C Tragi-Comédie et P Pastorale

DATES	HISTOIRE	CORNEILLE	THÉÂTRE	DATES	HISTOIRE	CORNEILLE	THÉÂTRE
1605 1606		6-6 : Naissance de Pierre Corneille.	Shakespeare : <i>Macbeth</i> . Troupe des Comédiens du Roy à Paris.	1646	Capitulation de Charles I ^{er} à Oxford.	<i>Théodore</i> , « tragédie chrétienne ».	Rotrou : <i>Saint-Genest</i> (T). Tristan : <i>Osman</i> (T).
1608			Jean de Schélande : <i>Tyr et Sidon</i> (T).	1647	Édit du tarif à Paris. Prise de Londres par l'armée.	<i>Héraclius</i> (T).	Rotrou : <i>Venceslas</i> (T). Scarron : <i>Don Japhet d'Arménie</i> (C). Chapoton-Torelli : <i>Orphée</i> . Rotrou : <i>Cosroès</i> (T).
1610	Assassinat d'Henri IV.			1648	Traité de la Haye et de Westphalie.		
1614	Révolution de Condé. États-Généraux de Paris.			1649	Paix de Rueil. Procès et exécution de Charles I ^{er} .	<i>Don Sanche d'Aragon</i> (C-H).	Th. Corneille : <i>Les Engagements du hasard</i> (C).
1616	Richelieu entre au Conseil ; il en est renvoyé un an après.			1650	Arrestation de Condé.	<i>Andromède</i> (T). <i>Nicomède</i> (T).	Th. Corneille : <i>L'Amour à la mode</i> (C).
1620	Traité d'Ulm.			1651	Union du Parlement et des princes. Exil de Mazarin. Libération de Condé.		
1623			Théophile de Viau : <i>Pyrame et Thisbé</i> (T).	1652	Paris insurgé. Trahison de Condé (Espagne). Louis XIV reprend Paris.	<i>Pertharite</i> (T).	
1624	Richelieu rentre au Conseil.		2 ^e version de <i>Tyr et Sidon</i> (T-C).	1653	Rentrée de Mazarin. Fin de la Fronde.		Tristan : <i>Le Parasite</i> (C).
1628	Capitulation de La Rochelle.		Mairet : <i>Silvanire</i> (P).		Fouquet, surintendant des Finances. Cromwell, lord protecteur.		
1629	Richelieu devient principal ministre.	<i>Mélite</i> (C).	Lettre de Chapelain à Augier (sur les règles).	1654	Réconciliation Mazarin-Cromwell.		
1630	Journée des Dupes. Conquête de la Savoie.	<i>Citandre</i> (T-C).	Rotrou : <i>Les Ménechmes</i> (C). Mairet : <i>Virginie</i> (T-C).	1655	Condammnation du jansénisme.		Quinault : <i>La Comédie sans comédie</i> (C). Molière : <i>L'Etourdi</i> (C).
1631	Révolte de Gaston d'Orléans.	<i>La Veuve</i> (C).	Du Ryer : <i>Alcimédon</i> (T-C).				
1632	Mort de Gustave-Adolphe.	<i>La Galerie du Palais</i> (C).	Du Ryer : <i>Les Vendanges de Suresnes</i> (C).	1656	Pascal : <i>Les Provinciales</i> .		Th. Corneille : <i>Timocrate</i> (T). Molière : <i>Le Dépit amoureux</i> (C). <i>La Pratique du théâtre</i> de d'Aubignac.
1633	Saint-Cyran, directeur de conscience à Port-Royal. « Abjuration » de Galilée.	<i>La Suivante</i> (C).		1657	Édit interdisant à la noblesse française de s'assembler.		Th. Corneille : <i>Mort de Commode et Bérénice</i> (T). Molière au Petit Bourbon. Abbé de Pure : <i>Ostorius</i> (T). Dorimont : <i>Le Festin de Pierre</i> (T-C). Molière : <i>Les Précieuses ridicules</i> . Villiers : <i>Le Festin de Pierre</i> (T-C).
1634		<i>La Place royale</i> (C).	Rotrou : <i>Hercule mourant</i> (T). Mairet : <i>Sophonisbe</i> (T).	1658	Mort de Cromwell.		
1635	Guerre franco-espagnole. Fondation de l'Académie française.	<i>Médée</i> (T).	Scudéry : <i>La Mort de César</i> (T). <i>La Comédie des Tuileries</i> des Cinq auteurs.	1659	Abdication de Richard Cromwell. Monk envahit l'Angleterre. Paix des Pyrénées.	<i>Edipe</i> (T).	
1636	La France envahie (Corbie).	<i>L'Illusion comique</i> (C).	Tristan : <i>Marianne</i> (T). Rotrou : <i>Les Sosies</i> (C).	1660	Mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse. Retour de Charles II. Formulaire imposé aux jansénistes.	<i>Toison d'Or</i> (T).	
1637	<i>Discours de la Méthode</i> de Descartes.	<i>Le Cid</i> (T-C).	Desmarests de Saint-Sorlin : <i>Les Visionnaires</i> (C). <i>L'Aveugle de Smyrne</i> des Cinq auteurs.	1661	Mort de Mazarin. Disgrâce de Fouquet. Règne personnel de Louis XIV.		Molière : <i>L'École des maris</i> , <i>Les Fâcheux</i> , <i>Don Garcie de Navarre</i> (C-H).
	Retraite du premier solitaire, Antoine le Maître.		Rotrou : <i>Antigone</i> (T).	1662		<i>Sertorius</i> (T).	Molière : <i>L'École des femmes</i> .
1638	Emprisonnement de Saint-Cyran.		Retraite de Montdory. Publication en Italie du livre de Sabattini.	1663		<i>Sophonisbe</i> (T).	Querelle de <i>L'École des femmes</i> .
1639			Naissance de Jean Racine.	1664	Premier tarif protecteur de Colbert.	<i>Othon</i> (T).	Molière : <i>Le Mariage forcé</i> , <i>La Princesse d'Élide</i> , <i>Le Tartufe</i> .
1640	Refonte des monnaies françaises. Début de la Révolution d'Angleterre.	Horace (T).	Chapoton : <i>Orphée</i> .				Racine : <i>La Thébaine</i> (T).
1641	<i>Méditations</i> de Descartes.	<i>Cinna</i> (T).	Mairet : <i>Sidonie</i> (T-C).	1665	Colbert, contrôleur général des Finances. Mort de Charles II.		Molière : <i>Dom Juan</i> . Donneau de Visé : <i>La Mère coquette</i> (C). Quinault : <i>La Mère coquette</i> . Racine : <i>Alexandre</i> (T).
1642	Affaire Cinq-Mars. Mort de Richelieu.	<i>Polyeucte</i> (T).	D'Aubignac : <i>Zénobie</i> (T). Desmarests de Saint-Sorlin : <i>Mirame</i> (T-C).				
1643	Mort de Louis XIII. Régence. Bataille de Rocroi. Premières Remontrances du Parlement.	<i>La Mort de Pompée</i> (T).	Du Ryer : <i>Esther</i> (T).				
1644	Victoires de Cromwell.	<i>La Menteur</i> (C).	Tristan : <i>La Folie du sage</i> (T-C).				
1645		<i>La Suite du Menteur</i> (C).	Tristan : <i>Mort de Sénèque</i> (T).				
		<i>Rodogune</i> (T).	Scarron : <i>Jodelet ou le Maître-Valet</i> (C). Fondation de l'illustre Théâtre.				
			Tristan : <i>Mort de Chrisme</i> (T).				
			Gilbert : <i>Rhodogune</i> (T-C).				
			Rotrou : <i>La Sœur</i> (C).				
			Arrivée de Torelli en France.				

DATES	HISTOIRE	CORNEILLE	HISTOIRE
1666	Louis XIV défend les Remontrances au Parlement de Paris.	<i>Agésilas</i> (T).	Molière : <i>Le Misanthrope, Le Médecin malgré lui.</i>
1667	2 ^e tarif protecteur de Colbert.	<i>Attila</i> (T).	Racine : <i>Andromaque.</i>
1668	Paix d'Aix-la-Chapelle. Louvois, secrétaire d'Etat à la guerre.		Molière : <i>Amphitryon, George Dandin, L'Avare.</i>
1669	Déclaration restreignant l'Edit de Nantes.		Racine : <i>Les Plaideurs.</i> Molière : <i>Monsieur de Pourceaugnac.</i> Racine : <i>Britannicus.</i> Quinault : <i>Bellérophon</i> (T). Privilège royal pour la création d'une Académie d'opéras.
1670	Publication de l'Ordonnance criminelle. Colbert crée la Compagnie du Levant.	<i>Tite et Bérénice</i> (C-H) (28-11).	Molière : <i>Le Bourgeois gentilhomme.</i> Racine : <i>Bérénice</i> (21-11). Montfleury : <i>Le Gentilhomme de la Beauce</i> (C).
1671	Enseignement du cartésianisme interdit à Paris.	<i>Psyché</i> (Corneille, Molière et Quinault).	Molière : <i>Les Fourberies de Scapin.</i>
1672	Louis XIV à Versailles.	<i>Pulchérie</i> (C-H).	Lulli à l'Académie d'opéras. Racine : <i>Bajazet.</i> Molière : <i>Les Femmes savantes.</i> Th. Corneille : <i>Théodat</i> (T).
1673	La régale étendue à tout le royaume.		Fermeture du « Marais ». Racine : <i>Mitridate.</i> Molière : <i>Le Malade imaginaire.</i> Mort de Molière. Quinault-Lulli : <i>Cadmus et Hermione</i> (Opéra).
1674	Refonte des monnaies françaises.	<i>Suréna</i> (T).	Bidar : <i>Hippolyte</i> (T). Racine : <i>Iphigénie.</i> Pradon : <i>Tamerlan</i> (T). Le Clerc et Coras : <i>Iphigénie</i> (T). Racine : <i>Phèdre.</i> Pradon : <i>Phèdre et Hippolyte.</i> Th. Corneille : <i>Le Festin de Pierre</i> (d'après Molière).
1675	Mort de Turenne.		Th. Corneille : <i>Le Comte d'Essex</i> (T). Boyer : <i>Le Comte d'Essex</i> (T).
1677	<i>Ethique</i> de Spinoza.		Pradon : <i>La Troade</i> (T). Boyer : <i>La Devineresse</i> (C). Fondation de la Comédie-Française. Boyer : <i>Agamemnon</i> (T). Campistron : <i>Virginie</i> (T).
1678	Conflit entre Louis XIV et le pape sur la régale.		
1679	Vauban commence la construction de son système de fortifications.		
1680	Début de la répression contre les protestants.		
1683	Mort de Colbert. Mariage secret de Louis XIV et de Madame de Maintenon.		
1684	Congrès de La Haye.	2-10 : Mort de Pierre Corneille.	Campistron : <i>Arminius</i> (T). Campistron : <i>Andronic</i> (T).
1685	Révocation de l'Edit de Nantes.		
1688	2 ^e Révolution d'Angleterre.		

Les troupes et les conditions matérielles du théâtre français au XVII^e siècle

LES TROUPES

L'HÔTEL DE BOURGOGNE

Au cours du XVI^e siècle, et surtout après 1550, les traces du passage d'acteurs professionnels à travers les provinces françaises se font de plus en plus nombreuses. Ici et là des « joueurs d'histoires » proposent un répertoire où les anciens genres tendent progressivement à s'effacer devant la tragédie (souvent « biblique » ou « sainte ») et la comédie (souvent supplantée par la farce). Il arrive aussi que des « escoliers » joueurs de tragédies, comédies et farces » fassent des tournées de semi-professionnels.

Déjà, entre 1560 et 1580, Cosimo della Gamba, dit Chasteauvieux, valet de chambre du roi, écrit et joue avec succès comédies et tragédies, dont le *Roméo et Juliette* qu'il a tiré de Bandelio. Adrien Talmay, dit le Jeune, propose à Tournai, en 1594 et 1599, un répertoire où figurent des tragédies de Gaspard, Valleran-Lecomte enfin, ancien valet de chambre du duc de Nemours, joue à Bordeaux, en 1592, tragédies, tragi-comédies et farces.

En 1599, la troupe de Valleran, parée du titre de « comédiens du roi », et associée avec celle d'Adrien Talmay, prend à bail pour la première fois l'Hôtel de Bourgogne. Le répertoire d'Alexandre Hardy fait son entrée dans la capitale, et l'unique salle permanente de Paris et de France s'ouvre décidément aux genres nouveaux : non seulement tragédie et comédie, mais pastorale et tragi-comédie, dont l'importance ne fera que croître jusqu'en 1630.

En fait, les comédiens du roi ne seront définitivement les hôtes de l'Hôtel qu'en 1629, grâce à la protection royale. D'ici là, Valleran, puis Bellerose, déjà précédés chez les Confrères par des comédiens anglais (1598) et par la troupe de Benoist Peir et de Robert Guérin, dit Gros-Guillaume, avec laquelle ils seront amenés à s'associer, ont dû compter avec la rivalité, soit à l'Hôtel, soit dans des salles provisoires, de troupes italiennes (1600 et 1612), anglaises (1604), espagnoles (1625) ; de la solide compagnie du prince d'Orange, souvent présente à l'Hôtel à partir de 1622 ; de celle de Claude Husson et de Montdory, fondée en 1621 ; de celle des Vieux Comédiens du Roi, fondée par Villiers et Louis de La Barre en 1626, et à laquelle Hardy, abandonnant Bellerose, a loué immédiatement sa plume. Plusieurs fois, les comédiens du roi ont dû faire en province et à l'étranger de longues tournées, se contenter de jouer dans une cour (1600), ou sur la place à la porte de l'Hôtel (1625). Ils ont dû plusieurs fois accepter l'association avec des Italiens. Mais entre 1627 et 1629, la troupe de Gros-Guillaume et Bellerose, enfin associés, conquiert progressivement la première place : la protection royale, la notoriété des acteurs, et les brillants débuts de la génération de Du Ryer, Auvray et Rotrou — qui deviendra bientôt le poète attitré de la troupe — assurent définitivement le prestige de la salle de l'Hôtel de Bourgogne et des comédiens royaux.

Les « grands comédiens » gardent dès lors la vedette jusqu'à la fondation de la Comédie-Française en 1680. A plusieurs reprises, en 1634, en 1642, en 1647, une intervention royale complètera leur troupe aux dépens, notamment, de sa rivale du Marais. A la mort de Valleran, l'acteur acharné, amant du beau théâtre et sans doute professeur éminent, la direction de la troupe échoit à R. Guérin, dit Gros-Guillaume, puis à Bellerose. Pierre Le Messier, dit Bellerose, est notre premier grand tragédien. Il excellait, selon Robinet, dans les rôles de « tendresse » ; Josias de Soulas, dit Floridor, qui dut quitter le Marais pour lui succéder en 1647, eut la gloire de créer l'*Alexandre* de Racine, et de jouer en 1670, un an avant sa mort, le rôle de Titus aux côtés de la Champmeslé.

Aux environs de 1620, les acteurs les plus populaires de l'Hôtel de Bourgogne sont les farceurs. Le public retrouvait en eux la verve des comédiens *dell'arte* et le bagout des plaisants vendeurs de drogues ou amuseurs publics des foires et du Pont-Neuf, où Turlupin fit sans doute ses débuts, et dont le type est le fameux Tabarin, avec sa barbe interminable, son feutre inlassablement remodelé, et son immense pantalon. Un trio célèbre fit les délices du public entre 1620 et 1630 : Gros-Guillaume, farceur blême au ventre énorme cerclé comme

un tonneau ; Gaultier-Garguille, masqué en vieillard ridicule à la manière de Cassandre et surprenant de maigre ; Turlupin, valet plaisant et rusé, émule de l'Italien Brighella. Il faut leur joindre Bruscarbille, bonisseur poétique et sans vergogne, dont les prologues prolongent la tradition de la farce médiévale, et Guillo-Gorju, interprète des médecins ridicules (et sans doute, à ce titre, l'un des inspirateurs de Molière). À la retraite de ce *decade*, en 1642, la farce disparut de l'Hôtel de Bourgogne. Jodelet, puis Molière devaient ailleurs reprendre le flambeau.

Montfleury a représenté, de 1644 à 1667, le « style Hôtel de Bourgogne » dans le registre sérieux : noblesse si l'on en croit Tallemant, emphase si l'on se fie aux jugements de Cyrano et de Molière. Il mourut pour s'être trop dépensé, croit-on, dans le rôle d'Oreste, de l'*Andromaque* de Racine. Plus discret — ou plus fade — Beauchâteau tenait agréablement les rôles de jeune premier. Brécourt, auteur-acteur et aventurier, a tenu à l'Hôtel, après un passage chez Molière (1660-1662), les premiers rôles. Raymond Poisson, enfin, le premier Crispin, a joué les valets rusés et amoureux dans les comédies de Scarron et de Boursault, et dans les siennes propres, entre 1650 et 1685.

Du côté féminin, nous retiendrons les deux noms, également prestigieux, de la Champmeslé, interprète d'Hermione et de Bérénice, valeureuse collaboratrice de Racine, merveilleuse et fervente comédienne, à la diction tendre et musicale, qui joua jusqu'à sa mort, en 1698, et de la Du Parc, épouse du Gros-René de Molière, qui n'eut que le temps de créer le rôle d'Andromaque avant de mourir, en 1668.

LE MARAIS

La troupe du Marais est née de la rencontre de diverses troupes provinciales. Le nombre des associations de comédiens de province, vite constituées, vite dispersées — sauf lorsqu'elles sont protégées par un prince d'Orange, un Monsieur ou un duc d'Épernon —, à la composition en tout cas toujours mouvante, n'a cessé de croître dans les premières années du siècle.

Réunissant de dix à vingt membres, elles sont régies par des contrats précis qui en font de véritables démocraties où le directeur, dit « orateur », partage la recette avec ses camarades à la fin de chaque représentation. Quand elles ne jouent pas « en visite » chez un grand seigneur ou un riche bourgeois, elles s'accoutument d'un jeu de paume sommairement aménagé. De tripot en tripot, elles en arrivent quelquefois à venir tenter leur chance à Paris, malgré les charges que leur impose dans ce cas le privilège des Confrères parisiens, auxquels elles sont tenues de payer de lourdes redevances. Aussi bien leur séjour dans la capitale est-il souvent ruineux et éphémère. La seule troupe française qui ait pu, avant Molière, se maintenir à Paris et rivaliser avec celle de l'Hôtel de Bourgogne, est celle de Charles Le Noir et de Montdory, qui, arrivée en 1629 avec la *Milite* de Corneille, occupa de 1634 à 1673 le même jeu de paume du Marais. Guillaume Desgillberts, dit Montdory, qui prit dès 1634 la direction de la troupe, est un des plus illustres acteurs du XVII^e siècle : formé sans doute par Valleran, ancien acteur du prince d'Orange, il a créé *Sophonisse* de Maitre, *Marianne* de Tristan, *la Mort de César* de Scudéry et *le Cid* de Corneille, où il interprétait le rôle de Rodrigue. Une attaque d'apoplexie l'ayant terrassé sur scène, alors qu'il incarnait le personnage d'Hérode, il dut quitter le théâtre en 1637. Après lui, Villiers (1637-1642), puis Floridor (1642-1647) et Le Gaulcher (1647-1650) ont pris en main les intérêts de la salle du Marais. Enfin, de 1650 à 1673, Pierre Regnault Petit Jehan, dit Laroque, a dirigé habilement la destinée de la troupe, menacée par la double rivalité de l'Hôtel de Bourgogne et du Palais-Royal de Molière.

Julien Bedeau, dit Jodelet, le meilleur farceur du prince d'Orange, a été la figure la plus marquante du Marais, où il joua, hâve, enfariné, et irrésistiblement mélancolique dans son attitude et sa diction, à partir de 1641 et jusqu'à son départ pour la troupe de Molière (1657 ou 1659). Trois autres noms méritent d'être préservés de l'oubli : ceux de Marguerite Béguet, dite la Villiers, qui créa le rôle de Chimène ; de Bellemore, créateur du *Matamore* de l'*Illusion* ; de Filandre, enfin, à qui Tallemant reprochait son manque de naturel, mais qui eut le mérite, entre deux tournées en province ou à

l'étranger, de venir épauler ses camarades du Marais à un moment difficile (1647-1649).

LA TROUPE DE MOLIERE

Au départ, Molière avait bénéficié d'une chance inespérée. L'illustre Théâtre, installé dès 1643 au jeu de paume des Métayers, non loin de l'actuel Institut, et fruit de l'association du fils d'un riche bourgeois de Paris, Jean-Baptiste Poquelin, à la troupe assez humble des Béjart, profita de la fermeture momentanée du Marais, détruit en 1644 par un incendie, et de la protection du duc d'Orléans. Cet heureux début fut de peu de durée : ruinés, Molière et Armande Béjart devaient quitter Paris en 1645. On les retrouve en 1650, à Nancy, dans la troupe du duc d'Épernon. Lyon l'accueille en 1651, date de la création de l'*Esther* au jeu de paume du quartier Saint-Paul. Enfin, en 1658, Molière est agréé par Monsieur, frère du roi, et joue au Louvre devant la cour et le souverain. Il obtient alors la salle du Petit-Bourbon, consacrée jusque-là aux divertissements de cour, puis, une fois l'Hôtel de Bourbon voué à la démolition, la salle du Palais-Royal (1661) ; il y joua jusqu'à sa mort.

Nous sommes mieux renseignés sur l'acteur Molière que sur aucun des autres acteurs de son siècle : peu adapté à la tragédie, bien qu'il aimât l'interpréter, il excellait dans la comédie ou dans la farce. Il jouait à l'art des défauts naturels de sa voix et possédait d'excellentes qualités de mime, acquises sans doute à l'école des Italiens. Son personnage, on le sait, est un ridicule, dont les prétentions à l'esprit, à l'autorité ou à la séduction sont en vive contradiction avec le physique, les passions ou le tempérament. Avec les fidèles Béjart, Madeleine, Louise, Armande, la troupe de Molière, dirigée avec une autorité dont l'*Impromptu de Versailles* nous a laissé une précise image, comptait en particulier la De Brie et la Du Parc, les farceurs Gros-René et Jodelet, l'élegant La Grange, qui tint le registre des activités de l'association, Du Crocq qui joua les pères nobles et créa le rôle de Tarru « gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille », Baron enfin, le dernier venu, qui fut entièrement formé par Molière et put le remplacer dans le rôle d'Alceste.

LA COMÉDIE-FRANÇAISE

En 1673, par ordre royal, la troupe du Marais et les débris de celle de Molière s'installent dans une salle de la rue Mazarine, le théâtre Guénégaud, récemment aménagé au jeu de Paume de la Boutellerie par le marquis de Seignelay. Sept ans plus tard, un nouvel ordre royal réunit à la troupe de Guénégaud celle de l'Hôtel de Bourgogne : c'est la fondation de la Comédie-Française. En 1689, la troupe nouvelle s'installa dans une salle construite par François d'Orbay à l'emplacement du jeu de paume de l'Étoile, rue Neuve-des-Fossés-Saint-Germain-des-Prés, et dont quelques vestiges demeurent au n° 14 de la rue de l'Ancienne-Comédie. La salle sera abandonnée qu'en 1770. Dès 1674, le Palais-Royal accueille Lully et son « Académie royale de musique et de danse », et en 1680 l'Hôtel de Bourgogne, enfin confisqué aux Confrères, devient la propriété des comédiens italiens. C'est le début d'une époque nouvelle dans l'histoire du théâtre français. L'ère des luttes et des grandes créations est close : celle qui commence et qui gardera de la précédente une nostalgie dont Voltaire nous a conservé le témoignage, sera surtout l'ère du « répertoire ».

LA PROFESSION

« Je promets à Dieu, de tout mon cœur, avec ma pleine liberté d'esprit, de ne plus jouer la comédie, le reste de ma vie et quand même il plairait à son infanterie bonté de me rendre la santé. » C'est la formule que les comédiens doivent prononcer, au XVII^e siècle, s'ils désirent obtenir une sépulture chrétienne. Vers 1620, plusieurs compagnons de Valleran-Lecomte, en quittant le théâtre, ont adressé au roi une demande de réhabilitation pour effacer la honte attachée à leur métier. Molière n'obtint une sépulture religieuse qu'à la sauvegarde, et malgré l'opposition du curé de Saint-Eustache, la construction de la nouvelle salle des Comédiens français s'est heurtée, en 1688-1689, à toute une conjuration

cléricale. Bossuet et Nicole ont condamné la comédie, ses auteurs et ses interprètes.

En fait, les diverses « brigades » subies par les comédiens au cours du siècle s'exercent surtout à des périodes de crise : la conjonction, en 1664-1667, des attaques de Conti et de Nicole contre le théâtre ne doit pas être séparée de l'affaire particulière du *Tartuffe* : la fougueuse réputation, par Bossuet, de la naïve apologie du théâtre due au Père Caffaro (1664) ne peut pas l'être de la lutte beaucoup plus générale menée alors par l'évêque de Meaux contre la comédie mondaine. En fait, on n'a jamais tenu qu'un compte relatif de la condamnation de principe portée contre le théâtre par les Pères de l'Église. Dès 1630, un Scudéry ou un Balzac estimant que l'épuration du théâtre doit le réconcilier avec la dévotion. En 1641, Louis XIII réhabilite le métier de comédien, moyennant une plus grande « politesse » du spectacle dramatique. Et c'est à peu près cette époque que les dames ne craignent plus de se montrer à la comédie. La Comédie des comédiens de Scudéry (vers 1631), *l'illusion romique* de Corneille (1635) nient qu'un bourgeois ou même un gentilhomme se condamne à la déchéance en embrassant la profession de comédien. Montfleury, Floridor et Molière illustreront précisément cette vérité. L'amitié de Genest et de l'empereur qui l'emploie, dans la tragédie de Rotrou (1645), correspond à la réalité. Montdory avait été le protégé et l'interlocuteur agréé de Richelieu, comme Molière devait l'être de Louis XIV. En 1673, le Lyonnais Chappuzeau pourra faire des comédiens, de leur vie et de leur réputation auprès des grands un tableau extrêmement favorable. Au reste, la profession peut être fort lucrative : Corneille en témoigne dans *l'illusion*. Les richesses de Montdory sont demeurées célèbres. Telle actrice du Marais pouvait relever de ses deniers, au second tiers du siècle, une famille à peu près ruinée. Sentaient-ils « venir » ces pères d'honorables familles qui, à l'aube du siècle, menaient leurs enfants chez Vaillerau, pour y recevoir des leçons de diction ? De fait, la situation matérielle et morale de l'acteur n'a cessé de croître au long du XVII^e siècle. En même temps, le prestige des auteurs de théâtre se faisait de plus en plus grand. Il y a une prodigieuse distance entre la vie de poète à gages, qui fut celle

de Hardy, du jeune Théophile, de Rotrou à ses débuts, et de la « position » du même Rotrou devenu lieutenant iminuel au bailliage de Dreux, de Corneille respectable pieux magistrat — et dont les manuscrits se vendaient cher — ou de Racine passé historiographe du roi.

Dans le goût des courtisans, et des rois eux-mêmes, pour le déguisement lors des fêtes de cour, dans le prodigieux succès — qui ne diminuait guère — de la comédie et de la farce la plus grossière auprès des « honnêtes gens » de 1630 comme de 1660, on peut voir l'expression d'un besoin d'échapper à soi-même et de se libérer un temps des contraintes sociales ; le divertissement de cour autorise de singuliers excès : le roi y paraît en ivrogne ; Montmorency peut, à la faveur d'un jet, déclarer son amour à sa souveraine. Le goût de la farce pour la farce italienne ou française, le plaisir pris

par les dames aux chansons d'un Gaultier-Garguille, la féculation des « cavaliers » à s'encanailier au parterre de l'Hôtel de Bourgogne, jettent encore une vive lumière sur « l'envers du Grand Siècle ». Mais l'amour de Richelieu, de Mazarin, et de Louis XIV pour le théâtre doit s'expliquer par d'autres raisons. Dans leur esprit, les médiens sont, directement ou non, appelés à se faire les interprètes de la grandeur monarchique. Ce que fut, dès ses débuts, le divertissement pastoral, la tragédie et la comédie pouvaient l'être à des degrés et à des titres divers. Non qu'il faille sans doute minutieusement chercher les clefs de Corneille et de Racine, en dépit certains parallélismes ou allusions fugitives : l'allégorie de la Paix au prologue de *la Téméraire*, l'éloge de la grandeur de Louis XIV dans *Athalia*, et peut-être l'évocation étouffée de ses renoncements dans *Bérénice* ne tiennent que les aspects les plus apparents et les plus superficiels de l'accord partout ressenti, jusqu'à la retraite de scène, entre un certain ordre social et un certain « rituel » dramatique. En fait, c'est l'ordonnance du spectacle théâtral qui, en tant que telle, s'harmonie avec l'ordonnance de la vie de cour. Il y a plus : les tragédies de Corneille résolvent, en leur structure même, le conflit toujours latent de l'individu et de la société, au sens où un Richelieu s'efforce de lui apporter une solution politique. Celles de Racine dépassent, par le prestige du dépaysement et de la poésie, les intrigues d'une société fermée et livrée à la violence, mal contenue par l'étiquette, de l'amour et de la haine. Molière préserve, dans une immense fresque sociale, où sont seuls condamnés ceux qui veulent vivre hors de leur rang, les principes essentiels de l'ordre monarchique. Signe qui ne peut guère tromper : Corneille et Racine ont trouvé leur place dans les divertissements voulus par Louis XIV les grands jours de son règne. Molière s'est installé dans des salles prévues pour les seuls spectacles de cour, attendant de jouer le premier rôle dans les plus éclatantes des fêtes de Versailles.

Au cours du siècle, le prix des places de parterre, à l'Hôtel de Bourgogne, a plus que triplé. Alors qu'une place de galerie y coûtait dix sols aux environs de 1630, il faudra payer trois livres pour une place de loge à la Comédie-Française : dernière preuve, et la moins réfutable, du prestige régulièrement croissant du spectacle dramatique au XVII^e siècle.

Les grandes œuvres du théâtre classique ont été créées dans un cadre qui nous semble aujourd'hui peu digne d'elles. Le terrain sur lequel les Confrères de la Passion construisaient, en 1548, la salle de l'Hôtel de Bourgogne ne s'étendait que sur une surface de quelque mille mètres carrés, dont le théâtre n'occupait guère que la moitié. La scène était étroite et peu profonde. Une grille de fer en interdisait l'approche aux bruyants spectateurs du parterre, qui restaient debout. Elle était surmontée d'une seconde scène, le « petit théâtre », utilisé en particulier pour les apparitions. Deux rangs de galeries couraient sur les côtés de la salle, au fond de laquelle figurait une simple loge. Ce sont à peu près les aménagements que connurent, dès la fin du XVI^e siècle, les jeux de paume utilisés de façon éphémère par les comédiens de passage. Aussi les comédiens royaux rêvaient-ils, dès 1631, de démolir cette salle incommode, et de la reconstruire à l'italienne. Ils ne devaient obtenir, en 1647, qu'une simple restauration.

Le théâtre du Marais, à l'origine aussi sommairement équipé que la salle des Confrères, a bénéficié au moment de sa reconstruction, en 1644, d'améliorations substantielles : triple rang de loges de côté en pente, assez vaste amphithéâtre en gradins au fond de la salle, surmontant quatre loges de face. Surtout la scène du nouveau Marais, doublée, elle aussi, d'un « petit théâtre », était assez grande (douze mètres sur treize) pour recevoir des machines, et pourvue de dégagements suffisants pour les mouvements des acteurs. Mais la forme de la salle et son organisation générale restaient encore très proches du traditionnel jeu de paume.

Le luxe de la décoration et l'ampleur des proportions devaient être réservés au théâtre de cour. Déjà la salle du Petit-Bourbon, où Molière s'installa en 1659, était remarquable par ses dimensions. La salle du Petit-Cardinal, construite par Lemercier sur l'ordre de Richelieu, et inaugurée en 1641 avec *Mirame*, avait, de plus, le mérite de comporter un amphithéâtre en gradins et une scène commode pour les machines, encore améliorée en 1647 par Torelli et en 1674 par Carlo Viganini. La Salle des Machines enfin, construite par les Vignarini sur l'ordre de Mazarin dans une aile des Tuileries (1639-1662), avec son fond arrondi et ses gradins aménagés de telle sorte que la hiérarchie sociale des spectateurs fut précisément adaptée aux besoins de la cour, a marqué le triomphe décisif en France de l'architecture théâtrale à l'italienne (fig. 1). De l'architecture de cour seulement. Commandée par un roi, cette salle ne pouvait s'inspirer que de théâtres construits pour des princes. En s'installant au théâtre du Palais-Royal (1661), Molière dut y opérer plusieurs changements : il ferma la communication avec le Palais, construisit sur la rue un escalier pour desservir les étages de loges, transporta dans la nouvelle salle les balcons du Petit-Bourbon condamné, et, pour constituer un parterre, recouvrit d'un plancher les premiers gradins de l'amphithéâtre.

LA DÉCORATION

La scène de l'Hôtel de Bourgogne — et sans doute du Marais des années trente — présente un compromis entre la décoration simultanée des mystères et le décor

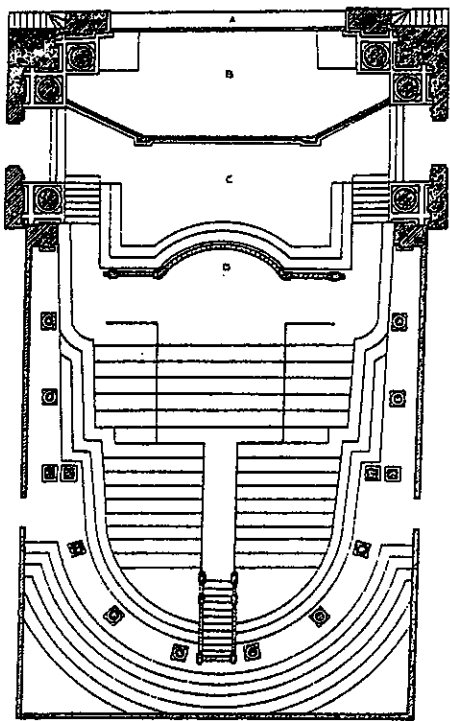


FIG. 1 — PLAN DE LA SALLE DES MACHINES DU CHÂTEAU DES TUILERIES. (D'après F. Blondel, *l'Architecture française*, t. IV.)

(A, lumières; B, orchestre; C, parterre destiné aux gardes du corps; D, loge du roi.)

construit en perspective à l'italienne selon les enseignements de Scellio, que suivent, en 1637, ceux de Sabbatini, héritier de trois générations de auteurs en scène italiens. Sur un plateau devant lequel aucun rideau ne tombe entre les actes (quand il apparaît, en même temps que l'arc de scène, au Palais-Cardinal, il s'ouvre avant le spectacle, et ne se ferme, quand il se ferme, qu'à la fin de la représentation), divers lieux pratiques sont représentés, au nombre de trois à sept, celui qu'évoque le fond de la scène pouvant être, selon les cas, construit en arcades ou colonnade, ou figuré par une toile en perspective. Certains de ces lieux peuvent disparaître, au moyen d'une simple toile, qui permet parfois leur transformation hors de la vue du public. Le décor multiple en perspective donne ainsi l'illusion de l'unité, bien qu'il n'évoque pas, généralement, un lieu unique. Les lignes qui se rejoignent à l'horizon peuvent être celles d'un palais dalmate et d'une demeure hongroise. Deux maisons se font face dans *Mélieu*, qui sont situées dans deux quartiers différents d'une même ville : dans la *Galerie du Palais*, des maisons apparemment disposées comme les précédentes sont celles de deux voisins. À l'ambiguïté d'un tel décor, on a vite trouvé des palliatifs. Un acteur ne se rendait à un lieu censément éloigné de celui où il se trouvait d'abord qu'à la faveur d'une rupture de scène. La règle est admise par Corneille, qui s'est excusé de ne l'avoir pas respectée dans *le Cid*. La mise en scène pour tant mouvementée de *Citandre* ou de *Mélieu*, ou celle des œuvres de Rotrou, lui est généralement conforme. La conséquence de cet état de choses est la multiplication des sorties et des entrées des personnages ; à moins que l'auteur, effrayé par ces mouvements, ne leur préfère une mise en scène statique, à la manière de Garnier, ou du Théophile de *Pyrame*, qui évite les retours des personnages en cours d'acte, et leur fait dire en une fois tout ce qu'ils ont à dire ; à moins encore, comme il est fréquent dans la comédie des années 1630-1640, qu'il ne situe dans la rue, lieu idéal des rencontres, des événements qui devraient normalement se dérouler à l'intérieur des maisons.

Les dessins de Laurent Mahelot, décorateur à l'Hôtel de Bourgogne, vers 1633-1634, supposent que les éléments du décor pouvaient comporter un certain luxe

dans leur ornementation. Ils montrent nettement, en revanche, que ces éléments étaient constamment réduits à une pièce à l'autre : sauf exception, en effet, un lieu de type déterminé (forêt, jardin, palais, prison) est toujours évoqué, dans le *Mémoire* du décorateur, par le même praticable, où la stylisation, voire l'évocation symbolique, l'emporte souvent sur la suggestion sensible.

Dès le début du siècle, les costumes semblent avoir été assez riches. Adaptant sans doute, avec de légères modifications, les costumes de cour de l'époque en habits « à l'espagnole », ou à « la romaine », ou en luxueux vêtements de bergers, ils présentent les couleurs les plus vives et multiplient les broderies d'argent et d'or : dans des salles où l'éclairage, sans être aussi déficient sans doute qu'on le croit parfois, ne devait pas être d'une extrême intensité, ces couleurs et ce clinquant rehaussaient sans nul doute l'éclat des lustres et l'incertaine lumière des lampes à huile.

Dans la seconde moitié du siècle, les costumes ne cessent de devenir de plus en plus luxueux. La garde-robe d'une actrice, au temps de Molière et de Racine, finit par valoir toute une fortune. En va de même des décors, dont le texte des tragédies de Racine évoque volontiers la « pompe » ou la « magnificence ». Ils gagnent en richesse ce qu'ils perdent en complexité : tableaux, tapisseries, candélabres et pilastres encombrant la mise en scène d'un théâtre dont nous croitions qu'il n'exige que la majesté du dépouillement.

Aussi bien le décor « classique » n'a-t-il pas trouvé seulement des partisans, quand le triomphe de la règle d'un jour a peu à peu imposé celle du lieu unique. Mairet, après avoir assujéti aux règles *la Situation* (publiée en 1631) et *Sophonisbe* (1634), ne s'est pas interdit de multiplier les lieux dans les folles tragi-comédies qu'il a fait ensuite représenter. Scudéry, champion de la régularité contre le *Cid*, se déclarait en 1637 partisan des « changements de face » de la scène, de même que La Ménardière en sa *Politique* (1640). D'Aubignac lui-même, qui n'a que mépris pour le décor simultané, juge certains changements de décor compatibles avec la stricte vraisemblance, c'est-à-dire avec l'unité de lieu.

En l'absence d'un véritable rideau, les vœux de Scudéry, de La Ménardière ou de l'abbé d'Aubignac ne pouvaient être réalisés que par des changements à vue, produits, soit par le jeu primitif des toiles, soit par une machinerie complexe. De tels changements ont été le privilège d'un genre particulier, celui du théâtre à machines, qui s'est développé entre 1640 et 1670, en attendant de céder la place à l'opéra.

Dès le début du siècle, on avait rêvé d'un spectacle « total », qui pût divertir les yeux et les oreilles aussi bien que charmer le cœur ou nourrir l'esprit. La pastorale double son décor naturel d'une évocation parlée, chantée et parfois mariée au chant des oiseaux, de la beauté des champs, de la grâce des fleurs et du murmure des fontaines. Une série de correspondances permet à ces moments descriptifs de traduire ou de préparer les mouvements du cœur. La nature est une mine de symboles : si les lis et les roses se retrouvent sur le visage des dames, les soucis emplissent le cœur de l'amant rebuté. Les rochers et les arbres se confondent avec les refus de l'orgueil, tandis que les sources et les rivières figurent l'inconstance des âmes. Les moments sylvestres ou marins de la tragi-comédie, les scènes de *Pyrame et Thibé* que Théophile situe au tombeau de Ninus, jouent inlassablement des mêmes expressions sensibles du cœur et des passions dont la pastorale donnait le modèle.

Vers 1630, plusieurs comédies, dont *la Galerie du Palais* n'est qu'un exemple, sacrifient décidément à une ornementation extérieure où le spectacle n'a même plus l'excuse d'une signification symbolique. Enfin, dès l'époque du *Mémoire* de Mabelot, le jeu des toiles mobiles permet de réserver pour le dénouement l'apparition d'un lieu nouveau, très décoré, tandis que des machines rendent déjà possible l'apparition de personnages, la tombée de la nuit, ou le déroulement des nuées. Mais c'est seulement après 1640 que toute une série de spectacles s'efforcent de mettre l'accent sur les aspects sensibles de la représentation. *Mirame*, jouée en 1641 pour Richelieu au Palais-Cardinal, use et abuse des machines, recherche les effets lumineux, et assouplit la mise en scène par l'utilisation, alors exceptionnelle, de châssis de coulisses parallèles. Peu après, en 1643 et 1647, deux opéras italiens, *La Finta pazza* de Giulio Strozzi et *l'Orfeo* de Luigi Rossi sont créés respectivement au Petit-Bourbon et au Palais-Royal. Giacomo Torelli, décorateur machiniste du Teatro Novissimo de Venise, est venu, à la demande de Mazarin, présider à ces créations. La somptuosité des décors et la perfection des machines utilisées pour ces représentations encouragent les comédiens du Marais à monter des pièces à machines : *l'Orphée* de Chapoton, repris avec la riche décoration de Denis Buffequin (1648), *la Naissance d'Hercule*, adaptée des *Soties* de Rotrou en pièce à grand spectacle (1649). Au lendemain de la Fronde, le prestige du théâtre à machines ne fera que croître : de *l'Andromède* de Corneille, qui utilisera les décors et les machines de *l'Orfeo* (1610), et que le Marais reprendra en 1654, à sa *Touon d'or*, donnée en 1660 chez le marquis de Sourdeac — le futur co-fondateur de l'Académie de musique — en l'honneur du mariage royal, avec une musique de Dassoucy et des machines construites par Sourdeac lui-même ; de la reprise de cette même *Touon au Marais* (1661) à la création des *Amours de Jupiter et Sémélé* de Boyer dans le même théâtre, sous la direction du même Buffequin (1665). Mais l'âge d'or du théâtre à grand spectacle correspond paradoxalement à la grande époque de la tragédie racinienne, et c'est à Molière qu'on doit ces magnifiques divertissements que furent les *Fâcheux*, donnés chez Fouquet en 1661, *la Princesse d'Élide*, le plus beau des « plaisirs de l'île enchantée » offerts à Versailles en 1664 ; enfin, après les *Amants magnifiques* de 1670, la *Psyché*, donnée en 1671 dans la Salle des Machines, où se représente le sommet du genre, avec le merveilleux équilibre qui s'y trouve réalisé entre le poème, la musique de Lully et la somptuosité de la décoration. La fondation, en 1671, de l'Académie de musique et de poésie par Sourdeac et Perzin et, l'année suivante, de l'Académie royale de musique et de danse par Lully a rompu l'étonnant mariage de la tragédie corneillienne ou de la comédie mollièresque avec le « néo-baroque » des machines, des décors et des violons. L'opéra a joué ainsi pour le théâtre du XVIII^e siècle un rôle analogue à celui du cinéma au début du XX^e siècle : il l'a contraint à l'abandon d'une profusion ornementale qui risquait de l'étouffer.

Mais déjà, vers 1640-1650, au moment où l'opéra italien et le théâtre français à machines commencent à drainer, en l'animent, la décoration théâtrale baroque, la mise en scène, à l'Hôtel de Bourgogne comme au Marais, tendait en bien des cas à s'assagir. La présence de spectateurs sur la scène, signalée dès 1636, n'y est probablement pour rien ; elle n'a pas gêné Molière, lorsqu'il donna au Palais-Royal des comédies à grand spectacle. La véritable raison de cette transformation doit être cherchée ailleurs : entre 1633 et 1640, des tragédies et des comédies fortement intriguées succèdent aux tragi-comédies aventureuses et aux pastorales très ornées des précédentes décennies. Aussitôt le décor se simplifie, comme se simplifie la structure des œuvres. Déjà, dans *la Galerie du Palais* (1631-1633), deux lieux seulement sont représentés : deux maisons, probablement construites à l'avant-scène et la galerie marchande du Palais, figurée au fond du plateau et probablement dissimulée par une toile pendant la plus grande partie du spectacle. *L'Inconnu comique* (1633), *la Mort de César* de Scudéry (1630), présentent également deux lieux en profondeur, dont le plus proche est fixe et le plus éloigné variable. Rotrou, dans sa *Laure perdue* (1639) utilise sans doute une convention analogue : rue et maisons au premier plan, palais royal au second. Cette disposition en deux plans rappelle irrésistiblement celle du décor de la farce à l'Hôtel de Bourgogne : les deux guérites et le rideau de fond du *Renoué Fassaré* (fin du XVI^e siècle), ou les deux maisons décorées à l'italienne, qui figurent de part et d'autre de la chambre centrale dans la gravure d'Abraham Bosse. Elle constitue en tout cas une transition entre le décor complexe de Mabelot et le décor unique utilisé par Racine et par Molière dans ses grandes comédies. Le « palais à volonté » de la tragédie et la « chambre de Molière » ou le carrefour comique triomphent en effet, progressivement, entre 1640 et 1665. Le palais tragique, simple vestibule décoré, avec ses quatre portes qui évoquent les « lieux d'où l'on vient », fait converger en un point unique les intérêts et les cheminement évoqués dans le drame. Il correspond à la sévérité d'une intrigue où le destin enferme les héros en un même lieu et les condamne à s'y entre-déchirer jusqu'à ce que la mort — ou la fuite — les libère enfin. La pièce unique où se déroulent la plupart des grandes comédies de Molière, prend une signification analogue : « salle basse » du *Tartuffe* où le nœud se fait et se défait, salon de Célimène, où Alcèste n'attend la femme aimée que pour voir

après d'elle s'effondrer un à un tous ses rêves, chambre étouffante et encombrée de drogues où les parasites qui le hantent guettent l'agonie du Malade : autant de décors fermes qui favorisent la concentration dramatique et traduisent la volonté du poète d'introduire ses spectateurs dans le secret des tragi-comédies familiales. La rue, au contraire, lieu des rencontres et des pièges tendus, sera réservée à la farce et aux comédies d'intrigue dans la tradition de l'Italie et de la Renaissance française, du *Médécen volant* à *l'École des Femmes* et aux *Fourberies de Scapin*.

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

La difficile victoire du dépouillement et de l'unicité du décor sur la profusion baroque correspond assez exactement à celle de la régularité classique sur la liberté des œuvres du début du siècle. Les poèmes de Hardy et de ses contemporains faisaient bon marché de l'aristotélisme. *L'Art poétique* d'un Vauquelin de La Fresnaye (1603) et surtout celui de Laudun d'Aigaliers (1598), entérinent cet « anti-classicisme ». Grande liberté dans la structure, temps indéterminé, mais qui peut embrasser toute une vie, audace des situations, épisodes sanglants qu'on ne se contente plus de raconter mais qu'on impose aux regards de l'assistance, langage fortement coloré, qui ne craint ni la violence ni la crudité, inspiration enfin souvent romanesque, qui tend à faire prévaloir, dans la tragédie même, les vicissitudes de la fortune sur les exigences du destin. C'est contre tout cela que réagissait la préface de *la Silvandre* (1631) et que Chapelain militait dès 1630, en attendant le progressif triomphe des « doctes » : La Ménardière, dont la *Pottique* paraît en 1640, Sarasin, qui publie la même année son *Discours de la tragédie*, Vossius, dont l'œuvre monumentale paraît en 1647, et surtout l'abbé d'Aubignac, dont la *Pratique du théâtre* est publiée en 1657. Deux notions ont dominé l'histoire de la régularité. L'une correspond à une exigence sociale : c'est la bienséance, selon laquelle les héros dramatiques doivent se garder de blesser, non seulement les mœurs du pays et des temps que leur histoire évoque, mais encore celles de la société à laquelle le poète les présente. L'autre répond à une exigence intellectuelle : c'est la vraisemblance, au nom de laquelle la règle d'un jour, puis celle de l'unité de lieu doivent accompagner la nécessaire unité d'action ou d'intérêt. C'est au nom de ces deux principes fondamentaux que *le Cid* a été blâmé par l'Académie, sensible sans doute, après le précédent du foi et brillant *Tyr et Sidon* de Schelandre, insolemment préfacé par Ogier (1628), au danger que la tragi-comédie faisait courir à la régularité enfin respectée, ou peu s'en fallait, par la pastorale et la tragédie. En fait, l'étroite observation des règles était, en 1636, une gageure. Elle ne répondait pas au goût du public pour le spectacle extérieur, pour l'aventure et pour les surprises. Elle ne répondait pas même à celui des savants théoriciens qui prétendaient l'imposer. Richelieu protège le docte et sévère Chapelain, et les œuvres dramatiques dont il suscite la création ressortissent à l'esthétique du mouvement et de la surprise. Mairet et Scudéry se font les champions de l'orthodoxie, mais le premier demande au dramaturge de mettre plus d'action en son théâtre que ne faisaient les Anciens, et le second multiplie dans ses tragi-comédies « changements de face » et épisodes romanesques. Les années 1630-1650 voient s'affirmer l'influence italienne sur les Pichou et les Rayssiguier et l'influence espagnole sur les Du Ryer et les Rotrou. Celles qui suivent immédiatement la Fronde correspondent au triomphe du théâtre romanesque d'un Thomas Corneille, d'un Quinault, d'un Magnon ou d'un Le Royer de Prade. La discipline des règles ne pourra vraiment s'imposer qu'après la publication de la *Pratique du théâtre*, violente réaction, entre autres, contre les excès du romanesque, qui sera suivie des premiers grands chefs-d'œuvre de Molière et de Racine : *les Précieuses ridicules*, profession de foi de réalisme dramatique (1619) ; *Alexandre*, où le jeune Racine fait pour la première fois l'apologie de la « simplicité » du sujet, et propose la formule de la tragédie chargée de « peu d'incidents et peu de matière » (1666).

C'est, en un certain sens, le triomphe de l'académisme en matière théâtrale. Les *Discours* de Corneille le refusent, dans une attitude de défi très proche de celle que le poète adoptait au moment de la Querelle du *Cid*. En 1636, Corneille avait raison. En 1660, c'est lui qui a tort. Entre d'Aubignac et Corneille, entre Racine et Corneille, il y a la distance d'une conception de l'œuvre d'art qui soumet la beauté à la raison et envisage le poème dans son achèvement et son implacable finitude, à une conception, si l'on veut, baroque, où les beautés surprennent par l'extraordinaire, où l'on compte plus sur la complicité et l'imagination du spectateur que sur son adhésion réfléchie à un système et à une action dramatiques. Le plaisir dramatique sera bientôt inséparable de la connaissance intellectuelle. Le principe de l'admiration et le goût des situations pathétiques feront place, avec le théâtre racinien, à une conscience tragique, avec le théâtre mollièresque, à une conscience ironique des irréductibles contradictions humaines. Le rationalisme dramatique, qui n'était pas, en 1636, adapté aux exigences du temps, se trouve en 1660 parfaitement accordé à la nouvelle conception de l'homme et de sa condition, que Pascal et La Rochefoucauld ont illustrée dans sa terrifiante nudité. Le drame ouvert à l'espérance fait place à la tragédie du désespoir. Bientôt, une œuvre comme *la Princesse de Clèves* fera tomber les dernières illusions romanesques. L'exigence de vérité prend le pas sur l'exigence de grandeur : le cœur n'est plus ému de « ce qu'il ne croit pas ».

Les acteurs du théâtre classique français (XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle)

Les grands farceurs

C'est au XVII^{ème} siècle que l'acteur professionnel apparut véritablement en France. La voie ouverte par les comédiens italiens installés à Paris depuis le fin du XVI^{ème} siècle s'élargit avec les farceurs qui régèrent sur le public parisien dans le premier tiers du XVIII^{ème} siècle. Pourtant, ces farceurs ne sont pas encore des interprètes, car leur art repose sur l'improvisation et non sur un texte. Leur style de jeu, déliré verbal et mimiques corporelles, a servi d'exemple aux futurs acteurs comiques et de source d'inspiration à Molière.

TANARIN (Antoine Girard, dit, mort vers 1633, le plus célèbre d'entre eux, a paraît-il, inspiré à Molière la scène du sac dans *Les Fourberies de Scapin*. Il ne mania jamais sur une scène mais jouait toujours sur ses planches, place Dauphine : il était l'assolé (et le frère) d'un certain Mundor, charlatan vendeur de drogues, et le but des représentations était d'attirer la clientèle. Avec son embonpoint et sa longue barbe, son costume large comme celui de Pierrot, son feutre arqué il faisait prendre toutes sortes de formes et son âpre de bois, il composait un personnage bouffon et naïf qui dialoguait avec le foule. Il était très populaire pour ses réparties et des recueils ont été publiés à l'époque, à partir de son répertoire.

GAULTIER GARGUILLE (Hugues Guéro, dit, 1573-1633, commença comme acteur de campagne et continua à jouer la comédie et la tragédie. Il était un excellent roi de tragédie et dirigea même l'Hôtel de Bourgogne, sous le nom de Fécobé. Mais il dut se dédier à la farce qu'il pratiqua avec **GROS GUILLAUME**, 1600-1634, et **TURLUPIN** (Huet Legrand, dit Belleville, dit, 1587-1637. Les trois conjugués formaient un trio fameux que Louis XIII requit au Louvre. Gaultier représentait les vieillards pédants ; son corps squelettique, paraissait désarticulé, contrastait avec celui de Gros Guillaume, au ventre énorme. Celui-ci appelait les rires par son galimatias incompréhensible qu'il débitait en homme convaincu. Quant à Turlupin, beau et bien bâti, il jouait les valets et tira-laine, sensuels et courtisiers de femmes. La légende dit qu'ils furent balayés ensemble, à l'église Saint-Sauveur.



Gaultier-Garguille, gravure d'après Huret (phot. et bibl. nat./Phototh.)

GUILLOT GORJU (Bertrand Hardeau, dit, 1620-1648, succéda à Gaultier-Garguille à l'Hôtel de Bourgogne. Après avoir voyagé avec un charlatan, il y adhéra en comédien faisant le docteur dans son *Châ solennel* et prêtentaux ; ce rôle donna sa spécialité à l'acteur avec un masque, d'énormes lunettes et une longue barbiche.

Paru les farceurs les plus célèbres citons encore **BHUSCAMILLE** (Deslauriers, dit, 1610-1634, qui faisait les prologues et intermèdes à l'Hôtel de Bourgogne, et **JEAN FARINE**, 1600-1636, associé de Guillot-Gorju.

Les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne

Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, qu'ad ministrèrent une association vieille du XV^{ème} siècle, les Confrères de la Passion, fut longtemps l'unique théâtre parisien. Il fut occupé par de nombreuses troupes successives quand, en 1610, une bonne troupe de provinciaux les Comédiens du roi (qui devinrent les Grands Comédiens), vint l'occuper. De cette troupe sont issus les comédiens qui devaient faire la gloire de l'Hôtel de Bourgogne pendant tout le XVII^{ème} siècle : **MARIE VENIER**, la première actrice française connue, qui jouait les tragédies de Hardy vers 1610, en faisait partie.

BELLEROSE (Pierre Le Messier, dit, 1600-1670, est le premier véritable comédien français. Entré dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne en 1629, il en devint le chef et l'organisateur en 1634. Acteur comique et tragique, au style un peu méridional, il créa les rôles de *Cyano* et du *Monsieur* dans les pièces de Corneille.

MONTFLEURY (Zacharie Jacob, dit, 1600-1687, entra à l'Hôtel de Bourgogne vers 1635, sa réputation surpassa de beaucoup celle de Bellerose. Il interpréta le rôle de Rodrigue dans *Le Cid* et celui d'Horace, de Corneille. Il créa surtout *Orsino*, dans *Andronique*, de Racine, et il en passa les futurs au paroxysme. Son jeu impétueux, parfois frénétique, faisait l'admiration du public. *Cyano* de Bergeret et Molière se sont soulevés de sa vaste circonférence et de son ton de dénonciation. Il est mort sur scène, victime d'une de ses colères, par la rupture d'un vaisseau.

Raymond POISSON (dit De Bellevoche), 1630-1690, le premier d'une grande famille de comédiens, commença comme acteur de campagne. Il entra en 1652 à l'Hôtel de Bourgogne où il joua pendant trente-deux ans les comiques de farce ; il inventa le personnage de *Cyano*, grand et gros avec un léger hébergement, vêtu d'un court manteau noir.

La CHAMPAGNE (Marie Desmaret, dite, 1642-1688, entra à vingt-huit ans dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. La même année elle joua *Hermione* dans *Andronique*, de Racine, en remplacement de la Douceille. Ce fut un triomphe : Molière de *Sévilgny* parla d'elle comme de la plus miraculeuse bonne comédienne qu'elle eût jamais vue. Elle jouait avec une certaine violence ou l'habit grand et les yeux pulvérisés. Mais elle sut aussi se montrer tout à fait dans le personnage de *Bérénice*, tout en modulant parfaitement la musique des vers (Racine avait écrit le rôle en fonction de son interprète, qui était aussi sa maîtresse). Le sommet de sa carrière fut la représentation d'*Iphigénie*, un essai de l'art de l'actrice selon Bodeau. Elle créa encore le personnage de *Phèdre* en 1677, et continua à jouer jusqu'à sa mort, refusant jus qu'à sa dernière volonté de quitter le théâtre pour se mettre en paix avec l'église.

Les autres membres de la troupe n'ont pas attendu une telle gloire. **CHAMPAGNE** (Charles Chevalier, dit, 1642-1701, le mari de la Champagne, créa *Antiochus* dans *Bérénice*. Mlle **BEAUCHEATEAU**, 1615-1683, jouait les amoureuses et les prin cesses tragiques. Mlle **BEAUPEUR**, 1624-1650, fut une actrice comique. **BRECCOURT** (Guillaume Marcoureu de), 1638-1685, comme Mlle **BEAUVAIL**, 1643-1720, firent leurs armes chez Molière avant d'entrer à l'Hôtel de Bourgogne.

Les comédiens du théâtre du Marais

Alors que la troupe de l'Hôtel de Bourgogne était la seule à Paris, une autre troupe réussit à s'installer, rue Vieille-du-Temple, en 1632. Ce fut le théâtre du Marais, qui vit la création des premières pièces de Corneille.

MUNDORY (Guillaume Desgiberts, dit, 1594-1651), était le directeur de cette troupe. Il créa le rôle de Rodrigue dans *Le Cid*, de Corneille ; ce fut le premier succès du théâtre. Mundory avait alors quarante-deux ans et il était considéré comme le plus grand acteur de son temps. Il ne se contentait pas de déclamer mais tentait de composer un personnage. Il jouait avec une grande puissance vocale, un soir de 1637, alors qu'il représentait *Héraclès* dans *Le Mariage* de Tristan L'Hermite. Il fut frappé d'une crise d'apoplexie qui le paralysa en partie. Il dut alors se retirer.

FLORIDOR (Josias de Primeseuse, dit, 1608-1672, lui succéda comme animateur du Marais. Il créa Horace. Son jeu se ru commandait par sa distinction et son élégance. D'ailleurs le trouvaient un peu pâle, ou froid. Il se montra excellent administrateur et fut protégé par Louis XIV. Il passa en 1647 à la direction de l'Hôtel de Bourgogne, succédant à Bellerose.

D'autres acteurs, passés par le Marais, ont laissé une trace comme **JODELET** (Julien Bodeau, dit), 1600-1660, farceur très populaire. **LENOIR**, 1610-7, **LAROCHE**, 1656-1676, qui forma le *Champagniste*, **DE VILLIERS**, 1601-1681, adversaire acharné de Molière. **FILANDRE** (Jean-Baptiste Monobalger, dit), 1618-1691, après le départ de Floridor, orienta le Marais vers le spectacle à machines ou électricité.

La troupe de Molière

MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin, dit, 1622-1673, fut avant tout un comédien. Intégré à l'illustre Théâtre des Béjart en 1643 (véritable écheance anéclade pour un fils de bonne famille, lieu où on dit). Il commença par parcourir la France, faisant même un séjour en prison pour cause de faillite. Devenu directeur de la troupe en 1660, il la mena au succès et c'est en homme riche et réputé qu'il s'installa à Paris en 1663. Il partageait alors la salle du Petit-Bourbon avec Scaramouche. C'est avec lui qu'il perfectionna ses talents de farceur, observant l'usage que le comédien italien faisait de son corps, comment il communi quait d'intonies diverses par la gestualité et la grimace. Très doué lui-même pour les mimiques, il savait tirer parti de ce qui aurait été pour d'autres des désavantages d'après sources nous barbant son visage. Il avait une voix sourde et un débit précipité, entrecoupé parfois par un lamento ; alors qu'il était malade il n'hésitait pas à ughiser sa toux de poitrine pour des effets comiques. Tous ses contemporains s'accordent pour dire qu'il était un excellent farceur, et bien un tragédien médiocre. Son travail d'auteur reposait sur la connaissance de ses possibilités d'acteur et de celles des autres membres de la troupe. Il dégagea ainsi dans toutes ses comédies un grand rôle pour lui, se ménageant de grandes tirades et des temps pour l'improvisation et les lazzi. Il fut un *Arnolphe* burlesque (*L'École des femmes*), un *Spanarello* (*Don Juan*) bouffon et plus impie que le maître, et son *Harpagon*, ridicule, donnait à *L'Avare* un ton de franche gaieté. Il tint le rôle jusqu'au bout et, mourant, il parut encore sur scène dans *Le Malade imaginaire*.

Le succès de Molière fut aussi celui de toute sa troupe qui, en 1661, s'installa solidement au Palais-Royal.

Madeleine BEJART, 1618-1672, avait déjà joué sept ans la tragédie un peu avant quand elle fonda l'illustre Théâtre en 1643. Longtemps la compagne de Molière, elle se vit confier par lui les rôles de soubrettes ; elle créa entre autres *Domine* de *Tartuffe*.

Armande BEJART, 1642-1700, sa sœur (selon les actes) ou sa fille (selon les cahiers intimes), épousa Molière en 1662. Elle

avait toujours vécu avec la troupe et y joua les rôles de jeune première des son mariage et jusqu'à la mort de Molière. Son grand rôle fut la création de *Célimène* (*Le Misanthrope*) à vingt-cinq ans.

DU CROISY, 1628-1685, entra dans la troupe en 1650. Il jouait les rôles de valets. Ses plus grands rôles fut celui de *Tartuffe*. Quant à *La Thorillière*, 1626-1690, qui entra dans la troupe en 1652, il fut employé comme raisonneur.

Mlle DE BRIE (Catherine Le Clerc du Rozet, dite), 1630-1705, entrée à vingt ans, toujours charmante, fut l'ingénue du théâtre de Molière ; elle créa *Agnès* (*L'École des femmes*) en 1662 et tint le rôle jusqu'à sa retraite en 1665.

La Du PARC (Marie-Thérèse de Gorle, dite), 1623-1698, rejoignit Molière à vingt ans. Très belle, féroce et turbulente, elle jouait aussi la tragédie. Mais en 1697 elle épousa son amant, Racine, à l'Hôtel de Bourgogne (Racine voulait de raciser *Andronique* à Molière, dont les comédiens jouaient trop « naturels » à son goût). Elle créa *Andromaque*, le rôle le plus brillant de sa courte carrière.

LAGRANGE (Charles Varlet, sieur de), 1638-1692, formé par Molière, lui son homme de confiance. Beau, élégant, la parole facile, il tint les rôles de jeunes premiers amoureux. Il créa un *Don Juan* plein d'aisance, brillant plutôt qu'indigne.

La Comédie Française (de 1680 à 1789)

Après la mort de Molière les comédiens du Palais Royal se réunirent avec ceux du Marais sur ordre du roi, pour former la Troupe du roi, qui devait rivaliser avec la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne jusqu'en 1680, date à laquelle Louis XIV réunit ces deux troupes en une seule qui prit le nom de Comédie Française.

Michel BARON (Michel Boyron, dit, 1653-1729, devint très vite le comédien préféré de la Comédie Française. Il fut la dernière recrue et le grand espoir de Molière, qu'il remplaça sept mois après sa mort dans le rôle d'*Alexis* (*Le Misanthrope*). Il ne chercha jamais mais chercha à rendre le sentiment, tout en jouant avec sa blesse naturelle. Il se retira en 1691 au sommet de sa gloire pour ne revenir qu'en 1720, dans le rôle de *Cléon* qui l'opéra était particulièrement. Cependant la faiblesse de ce vieillard repré senté des rôles de jeune premier très le ridiculise.

LEKAIN (Henri-Louis Kain, dit), 1729-1778, passa pour le grand acteur du siècle. Elevé au sein de la troupe de Voltaire, il fut son interprète favori. Dépourvu de charme physique, il débuta d'abord mais finit par imposer sa force intérieure, qu'il développait supérieurement dans la tenue d'homme.

QUINAULT DUFRESNE, 1693-1787, très séduisant, resta cependant un acteur supportif. **Charles GRANDVAU**, 1710-1784, lui succéda comme premier rôle. **PREVILLE** (Pierre-Louis Dubus, dit), 1721-1800, fut un intelligent acteur de comédie. **DAZINCOURT**, 1747-1809, créa un *Figaro* spirituel et léger. **François-René MÔLE**, 1734-1802, comédien de charme, fut le premier à jouer *Hannet* en français.

Mais ce sont surtout les acteurs qui marqueront le XVIII^{ème} siècle, et particulièrement quelques grandes tragédiennes. **La DUCLOS** (Marie-Anne de Châteaufort, dite), 1668-1748, succéda à la Champagne dès le début de 1696. Ce fut la dernière actrice à faire usage de la déclamation. **Adrienne LECOUVREUR**, 1692-1730, débuta à la Comédie en 1717 au public, qui se laissa de la mélodie uniforme de la *Stucos*. Lui fit un accueil triomphal. Elle n'avait ni le maintien et la force, ni le goût d'une tragédienne mais son jeu lui ouvrit une troupe s'entretenant par son naturel. Elle fit un triomphe avec *Pauline* (*Polyeucte*) dont elle fit ressortir l'aspect nostalgique.

De 1730 à 1767 trois tragédiennes de tempéraments dramatiques très différents se trouvèrent ensemble à la Comédie Française. **Mlle GAUSSIN** (Jeanne Catherine Gaussin, dite), 1711-1787, bombastique. Zèle, tendre Rodrigue, excellait à rendre les mouvements du cœur, avec une grâce enfantine. **Mlle DUMESNIL** (Françoise Marchant, dite), 1713-1803, fut un phénomène de la scène ; elle jouait « en forme », avec un débit très volubile et des gestes désordonnés. Elle triomphait dans les scènes de fureur. Ses grands rôles furent *Phèdre* et *Cléopâtre* dans *Rodrigue*, de Corneille. **Mlle CLAIRON** (Claire Joseph Leris, dite Hippolyte Leris de La Tude, dite), 1723-1803, prit toujours la contrepèdre de sa rivale ; elle emmena en première sur *Phèdre* tout opposé à celle de la Dumesnil. Son talent louchait plus un pathétique qu'un pathos, elle avait une émotion chez le spectateur un l'indéfinissable un personnage. Grande interprète des tragédies de Voltaire, elle fut Amélie d'Anjou de *Tancrède*, qui fut son meilleur rôle.

Françoise RAUCOURT, 1756-1815, est des débuts éclatants, en 1772, dans le rôle de *Délian*. Avec un physique imposant et une voix quasi masculine, elle joua les reines et les héros tragiques.

Des actrices comiques illustrèrent aussi la Comédie, parmi lesquelles **Mlle QUINAULT**, 1696-1783, **Mlle DANGEVILLE**, 1714-1799 et **Mlle RAUMANNARD**, 1730-1789, qui se spécialisèrent dans les rôles de soubrettes de Molière, de Marivaux et de Voltaire.

Louise COMTAT, 1760-1813, suicidaire à dix-sept ans, finit sa gloire en créant Suzanne dans *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Jolie et piquante, elle avait un jeu de très. Elle continua sa carrière après la Révolution.

Chronologie des principales pièces du XVII^{ème} siècle

Les pièces sont classées selon l'ordre de leur publication, non de leur représentation. Lorsque nous indiquons le mois et le quantième de la publication, ces indications reproduisent celles de l'achève d'imprimer. Les pièces dont l'édition originale ne comporte pas d'achève d'imprimer sont placées à la fin de l'année de leur publication.

Chaque fois que c'est possible, nous indiquons entre parenthèses la date de la première représentation. Il y a lieu de se souvenir que cette date est très souvent conjecturale, sauf quand on peut en préciser le mois et le quantième.

Nous donnons successivement pour chaque pièce sa date de publication, son titre complet, son sous-titre s'il y a lieu, le genre auquel elle appartient, et le nom de l'auteur, suivi éventuellement de la date de représentation entre parenthèses.

- 1608 *Tyr et Sidon*, tragédie de Jean de Schelandre (sous le pseudonyme de Daniel d'Anchères).
- 1609 *Marfille*, tragi-comédie de Jean Auvray.
- 1612 *Les Corrivaux*, comédie de Troterel.
La Philarchie des Dieux, tragédie d'Oudineau.
- 1613 *Les Amantes ou la Grande Pastorale*, pastorale de Chrestien des Croix.
- Vers 1613 *Le More cruel*, tragédie anonyme.
- 1614 *L'Ephéstienne*, tragi-comédie attribuée à Mainfray.
- 1615 *Sainte Agnès*, tragédie de Troterel.
- 1618 *Les Heures infortunées*, tragi-comédie en deux journées de Bernier de la Brousse.
Les Urnes vivantes, ou les amours de Phédon et Polibelle, tragédie pastorale de Boissin de Gaillardon.
- 1619 *Les amours de Philandre et Marisée*, tragi-comédie de Giboin.
- 1623 *Pyrame et Thisbé*, tragédie de Théophile de Viau.
Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclé, réduites du Grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques ou théâtres consécutifs, de Hardy.
- 1624 *Le Théâtre*, de Hardy (tome I), comprenant :
Didon se sacrifiant, tragédie.
Scédase, ou l'hospitalité violée, tragédie.
Panthée, tragédie.
Mélagre, tragédie.
Procris, ou la jalousie infortunée, tragi-comédie.
Alceste, ou la fidélité, tragi-comédie (dans l'argument et le titre-courant : « tragédie »).
Ariane ravie, tragi-comédie.
Alphée, ou la justice d'amour, pastorale.

- 1629 5 mai. *Célide*, « poème héroïque » de Baro (1628).
12 septembre. *Les Folies de Cardenio*, tragi-comédie de Pichou (1628).
- 1630 10 mai. *Argénis et Poliarque*, tragi-comédie de du Ryer (1629).
27 juillet. *Bélinda*, tragi-comédie de Rampale.
8 novembre. *La Généreuse Allemande*, tragi-comédie en deux journées, de Mareschal.
Amphitrite, « poème de nouvelle invention » de Monléon.
Chryséide et Armand, tragi-comédie de Mairet (1625).
Philine, ou l'amour contraire, pastorale de La Morelle (1628).
Tragi-comédie pastorale où les amours d'Astrée et de Clédon sont mêlés à celles de Diane, de Silvandre et de Paris, avec les inconstances d'Hylas, de Rayssiguier.
L'Inconstance punie, « tragi-comédie nouvelle » de La Croix.
- 1631 31 mars. *Silvanire*, tragi-comédie pastorale de Mairet.
30 avril. *La Fille de Scire*, comédie pastorale de Pichou (1630).
12 mai. *Les Travaux d'Ulysse*, tragi-comédie de Durval.
15 juin. *Argénis* (deuxième journée d'*Argénis et Poliarque*), tragi-comédie de du Ryer (1629).
15 juin. *Dorinde, ou la Prise de Marsilly*, tragi-comédie d'Auvray (1630).
18 septembre. *Ligdamon et Lidias, ou la Ressemblance*, tragi-comédie de Scudéry (1629-1630).
30 novembre (?). *Clorise*, pastorale de Baro (1630).
Amarante, pastorale de Gombauld (1630).
L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux, tragi-comédie de Rotrou (1628).
L'Indienne amoureuse, tragi-comédie de du Rocher.
L'Infidèle confidente, tragi-comédie de Pichou (1629).
Madonte, tragi-comédie d'Auvray (1628).
Uranie, tragi-comédie pastorale de Bridard (1630).
- 1632 30 janvier. *Aminte*, tragi-comédie pastorale de Rayssiguier.
20 mars. *Clitandre, ou l'Innocence délivrée*, tragi-comédie (à partir de 1660 : « tragédie ») de Corneille (1630-1631).
5 août. *Lisandre et Caliste*, tragi-comédie de du Ryer (1630).
Le Mercier inventif, pastorale anonyme.
- 1633 4 janvier. *Le trompeur puni*, tragi-comédie de Scudéry (1631).
12 février. *Mélite, ou les fausses lettres*, comédie de Corneille (1630).
12 septembre. *La comédie des proverbes*, anonyme.
La comédie des comédiens, comédie de Gougenot (1631-1632).
Pyrandre et Lisimène, ou l'heureuse tromperie, tragi-comédie de Boisrobert (1631-1632).
Le Tableau tragique, ou le funeste amour de Florivale et d'Orcade, pastorale de Joyel.
- 1634 13 mars. *La Veuve, ou le traître trahi*, comédie de Corneille (1631-1632).
1^{er} août. *Cléagène et Doristée*, tragi-comédie de Rotrou (1634).
28 décembre. *Alcimédon*, tragi-comédie de du Ryer (1632).
L'Impuisance, tragi-comédie pastorale de Véronneau.
La Sœur valeureuse, ou l'aveugle amante, tragi-comédie de Mareschal.
- 1635 18 janvier. *La Bague de l'Oubli*, comédie de Rotrou (1629).

1625 *Les Bergeries*, pastorale de Racan.

Le Théâtre, de Hardy (tome II), comprenant :

- La Mort d'Achille*, tragédie.
Coriolan, tragédie.
Cornélie, tragi-comédie.
Arsacome, ou l'Amitié des Scythes, tragi-comédie.
Marianne, tragédie.
Alcée, ou l'Infidélité, pastorale.

20 décembre. *Le Théâtre*, de Hardy (tome III), comprenant :

- Le ravissement de Proserpine par Pluton*.
La Force du Sang, tragi-comédie.
La Gigantomachie, ou combat des Dieux avec les Géants, poème dramatique.
Félicisme, tragi-comédie.
Dorise, tragi-comédie.
Corinne ou le Silence, pastorale.

1626 *Le Théâtre*, de Hardy (tome IV), comprenant :

- La Mort de Daire*, tragédie.
La mort d'Alexandre, tragédie.
Aristocle, ou le mariage infortuné, tragi-comédie.
Frégonde, ou le chaste amour, tragi-comédie.
Gésippe, ou les deux amis, tragi-comédie.
Phraarte, ou le triomphe des vrais amants, tragi-comédie.
Le triomphe d'Amour, pastorale.

1627 *La Princesse, ou l'heureuse bergère*, pastorale de Bazire d'Amblainville.

La supercherie d'amour, comédie anonyme.
Sylvanire, pastorale d'Honoré d'Urfé.

1628 18 août. *Le Théâtre*, de Hardy (tome V), comprenant :

- Timoclée, ou la juste vengeance*, tragédie.
Elmire, ou l'heureuse bigamie, tragi-comédie.
La Belle Egyptienne, tragi-comédie.
Lucrèce, ou l'adultère puni, tragédie.
Alcméon, ou la vengeance féminine, tragédie.
L'Amour victorieux ou vengé, pastorale.
Richercourt, tragi-comédie de Gody (1628).
Sylvie, tragi-comédie pastorale de Mairet.
Tyr et Sidon (deuxième version), tragi-comédie en deux journées de Jean de Schelandre.

25 janvier. *Diane*, comédie de Rotrou (1632-1633).

22 mai. *Virginie*, tragi-comédie de Mairet (1632-1633).

22 mai. *Sophonisbe*, tragédie de Mairet (1634).

3 juillet. *L'inconstance d'Hylas*, tragi-comédie pastorale de Mareschal (1630).

17 juillet. *Les Occasions perdues*, tragi-comédie de Rotrou (1633).

1^{er} septembre. *Le Vassal généreux*, tragi-comédie de Scudéry (1632-1633).

1^{er} septembre. *Le Prince déguisé*, tragi-comédie de Scudéry (1634).

16 novembre. *Les vendanges de Suresnes*, comédie de du Ryer (1633).

30 novembre. *L'Hôpital des Fous*, tragi-comédie de Beys (1634).

30 novembre. *Le jaloux sans sujet*, tragi-comédie de Beys (1634).

6 décembre. *L'heureuse constance*, tragi-comédie de Rotrou (1633).

La comédie des comédiens, « poème de nouvelle invention » de Scudéry (1632).

La Célidée sous le nom de Calirie ou de la Générosité d'amour, tragi-comédie de Rayssiguier (1634).

Hippolyte, tragédie de La Pinelière (1634-1635).

1636 7 janvier. *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, comédie de Mairet (1632).

21 février. *Clémédon*, tragi-comédie de du Ryer (jouée en 1634 sous le titre de *Rosyléon*).

3 mars. *Les Tuilleries*, tragi-comédie de Rayssiguier (1635).

12 mars. *Torrisman*, tragédie de Dalbray (1635).

20 avril. *Le fils supposé*, comédie de Scudéry (1634).

15 mai. *Les Ménechmes*, comédie de Rotrou (1630-1631).

28 mai. *Hercule mourant*, tragédie de Rotrou (février 1634).

2 juin. *Agarite*, tragi-comédie de Durval (1633).

15 juillet. *La Mort de César*, tragédie de Scudéry (1635).

8 octobre. *Célimène*, comédie de Rotrou (1633).

16 novembre. *La Mort de Mithridate*, tragédie de La Calprenède (1635).

30 novembre. *Iphis et Iante*, comédie de Benserade (1634).

Aspasie, comédie de Desmarez de Saint-Sorlin (1636).

1637 12 février. *L'heureux Naufrage*, tragi-comédie de Rotrou (1634).

13 février. *Céline*, tragi-comédie de Rotrou (1631-1632).

13 février. *Céline, ou les frères rivaux*, tragi-comédie de Beys (1633).

15 février. *Marlane*, tragédie de Tristan L'Hermitte (1636).

20 février. *La Pélerine amoureuse*, tragi-comédie de Rotrou (1632-1633).

20 février. *La Galerie du Palais, ou l'amie rivale*, comédie de Corneille (1632).

20 février. *La Place Royale, ou l'amoureux extravagant*, comédie de Corneille (1633).

4 mars. *L'innocente infidélité*, tragi-comédie de Rotrou (1631-1635).

23 mars. *Le Cid*, tragi-comédie (« tragédie » à partir de 1648) de Corneille (janvier 1637).

24 mars. *Philandre*, comédie de Rotrou (1633).

12 avril. *Agésilas de Colchos*, tragi-comédie de Rotrou (1636).

14 juillet. *Marc-Antoine, ou la Cléopâtre*, tragédie de Mairet (1635).

30 août. *L'esprit fort*, comédie de Claveret (1634).

9 septembre. *La Suivante*, comédie de Corneille (1632-1633).

- 15 septembre. *L'amant libéral*, tragi-comédie de Guérin de Bouscal (1636).
- 16 octobre. *Clorinde*, comédie de Rotrou (1635).
- 31 octobre. *La Suite et le Mariage du Cid*, tragi-comédie de Chevreau (1637).
- 23 novembre. *Amélie*, tragi-comédie de Rotrou (1633).
- 31 novembre (sic). *Le Railleur, ou la Satire du temps*, comédie de Mareschal (1635).
- 1^{er} décembre. *La vraie suite du Cid*, tragi-comédie de Desfontaines (1637).
- Les Visionnaires*, comédie de Desmaretz de Saint-Sorlin (février-mars 1637).
- 1638 30 avril. *L'amant libéral*, tragi-comédie de Scudéry (1636).
- 30 avril. *Les trahisons d'Arbiran*, tragi-comédie de d'Ouville (1638).
- 17 juin. *L'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie des Cinq Auteurs (Cornelle, Rotrou, Boisrobert, Colletet, L'Estolle) (22 février 1637).
- 19 juin. *La Comédie des Tuileries*, comédie des Cinq Auteurs (février 1635).
- 25 juin. *Les Sosies*, comédie de Rotrou (1636-1637).
- 20 juillet. *Lucrèce*, tragédie de du Ryer (1636).
- 12 septembre. *Les rivaux amis*, tragi-comédie de Boisrobert (1637).
- La Mort de Pompée*, tragédie de Chaulmer (1637).
- Thyeste*, tragédie de Monloup (1637).
- 1639 27 janvier. *La Belle Alphrède*, comédie de Rotrou (1636).
- 2 février. *L'Amour tyrannique*, tragi-comédie de Scudéry (1638).
- 12 février. *Le ravissement de Proserpine*, tragédie de Claveret (1637-1638).
- 1^{er} mars. *Le Capitain, ou le Miles Gloriosus*, comédie anonyme (1637-1638).
- 14 mars. *Scipion*, tragi-comédie de Desmaretz de Saint-Sorlin (1638).
- 16 mars. *Mède*, tragédie de Corneille (1634-1635).
- 16 mars. *L'Illusion comique* (à partir de 1660 : *L'Illusion*), comédie de Corneille (1635).
- 30 mars. *Les Deux Pucelles*, tragi-comédie de Rotrou (1636).
- 5 mai. *Le Jugement de Paris et le ravissement d'Hélène*, tragi-comédie de Sallebray (1637-1638).
- 10 mai. *La chute de Phaéton*, tragédie de Jean-Baptiste L'Hermite (1637-1638).
- 23 mai. *Clariège*, tragi-comédie de du Ryer (1637-1638).
- 30 mai. *Le Comte d'Essex*, tragédie de La Calprenède (1637).
- 1^{er} juin. *Le grand et dernier Soliman, ou la mort de Mustapha*, tragédie de Mairet (1637-1638).
- 8 juin. *Antigone*, tragédie de Rotrou (1637).
- 16 juin. *Laure persécutée*, tragi-comédie de Rotrou (1637).
- 26 septembre. *L'Ombre du Comte de Gormas et la Mort du Cid*, tragi-comédie de Chillac (1638).
- 25 octobre. *Dom Quixote de la Manche*, comédie de Guérin de Bouscal (1638-1639).
- 2 décembre. *Crisante*, tragédie de Rotrou (1635).
- 1640 30 janvier. *Cléomène*, tragédie de Guérin de Bouscal (1638).
- 10 février. *Les Captifs*, comédie de Rotrou (1638).
- 1^{er} avril. *Stratonice, ou le malade d'amour*, tragi-comédie de Brosse (1642).
- 31 octobre. *Le menteur*, comédie de Corneille (1643).
- 4 décembre. *L'illustre Olympie, ou le Saint Alexis*, tragédie de Desfontaines (1643).
- Bélisaire*, tragi-comédie de Rotrou (1643).
- 1645 8 janvier. *La Folie du Sage*, tragi-comédie de Tristan L'Hermite (1642).
- 10 janvier. *La Mort de Sénèque*, tragédie de Tristan L'Hermite (1643-1644).
- 8 mai. *L'illustre Comédien, ou le Martyre de Saint Genest*, tragédie de Desfontaines (1644).
- 26 mai. *Jodelet ou le Maître Valet*, comédie de Scarron (1643).
- 27 mai. *Le Jugement équitable de Charles le Hardi, dernier duc de Bourgogne*, tragédie de Mareschal (1643).
- 28 mai. *L'art de régner, ou le sage Gouverneur*, tragi-comédie de Gillet de la Tessonerie (1644).
- 20 juillet. *La Mort de Christophe*, tragédie de Tristan L'Hermite (1644).
- 8 août. *La Dame Subante*, comédie de d'Ouville (1643).
- 30 septembre. *La Suite du menteur*, comédie de Corneille (1644-1645).
- Oroondate, ou les Amants discrets*, tragi-comédie de Guérin de Bouscal (1643).
- Bérénice*, tragédie en prose de du Ryer (1644).
- Le Grand Sèlim, ou le Couronnement tragique*, tragédie de Roland Le Vayer de Boutigny (1644).
- 1646 13 février. *Rhodogune*, tragi-comédie de Gilbert (1645).
- 31 mars. *Aimer sans savoir qui*, comédie de d'Ouville (1645).
- 28 avril. *Papyrus, ou le Dictateur romain*, tragédie de Mareschal (1644).
- 22 juin. *Jodelet astrologue*, comédie de d'Ouville (1645).
- 20 juillet. *Celte*, tragi-comédie de Rotrou (1644-1645).
- 3 septembre. *La Sœur*, comédie de Rotrou (1645).
- 16 octobre. *Hippolyte, ou le garçon insensible*, tragédie de Gilbert (1645).
- 31 octobre. *Théodore, vierge et martyre*, « tragédie chrétienne » de Corneille (1645).
- Le Triomphe des Bergers*, de Louis Jaquemin Donnet.
- 1647 2 janvier. *Scévole*, tragédie de du Ryer (1644).
- 12 janvier. *Zénobie*, tragédie en prose de l'abbé d'Aubignac (1640).
- 31 janvier. *Rodogune, Princesse des Parthes* (à partir de 1682 : *Rodogune*), tragédie de Corneille (1644-1645).
- 28 février. *Le Prince rétabli*, tragi-comédie de Guérin de Bouscal (1644).
- 13 mars. *Les Trois Dorothées, ou le Jodelet souffleté* (à partir de 1651 : *Jodelet duelliste*), comédie de Scarron (1645).
- 11 mai. *La Véritable Sémiramis*, tragédie de Desfontaines (1646).
- 26 mai. *Le Véritable Saint Genest*, tragédie de Rotrou (1645-1646).
- 1^{er} juin. *Sémiramis*, tragédie de Gilbert (1646).
- 28 juin. *Héraclius, empereur d'Orient*, tragédie de Corneille (1646-1647).
- 26 avril. *Alconée*, tragédie de du Ryer (1637).
- 30 avril. *La descente d'Orphée aux Enfers* (en 1648 : *La grande journée des machines, ou le mariage d'Orphée et d'Eurydice*) tragédie de Chapoton (1639).
- 15 juillet. *Dom Quichot de la Manche, seconde partie*, comédie de Guérin de Bouscal (1638-1639).
- Le Véritable Capitain Matamore*, comédie de Mareschal (1637-1638).
- La Comédie des Chansons*, comédie anonyme (1639).
- Palène*, tragi-comédie de Boisrobert (1639).
- 1641 2 janvier. *Eudoxe*, tragi-comédie de Scudéry (1639).
- 15 janvier. *Horace*, tragédie de Corneille (février-mars 1640).
- 10 février. *Marguerite de France*, tragi-comédie de Gilbert (1640).
- 25 mars. *Iphigénie*, tragédie de Rotrou (1640).
- 30 avril. *Le grand Timolton de Corinthe*, tragi-comédie de Saint-Germain (1639).
- 28 mai. *Andromire*, tragi-comédie de Scudéry (1640).
- Mtramé*, tragi-comédie de Desmaretz de Saint-Sorlin (14 janvier 1641).
- 1642 11 mars. *La Pucelle d'Orléans*, tragédie en prose de l'abbé d'Aubignac (1640).
- 13 mars. *Cyminde, ou les deux victimes*, tragédie en prose de l'abbé d'Aubignac.
- 2 mai. *Athénais*, tragi-comédie de Mairet (1638).
- 2 mai. *La Belle Egyptienne*, tragi-comédie de Sallebray (1640-1641).
- 8 mai. *Cyminde, ou les deux victimes*, tragi-comédie de Colletet (1641).
- 31 mai. *La Comédie de Francion*, comédie de Gillet de la Tessonerie (1640).
- 31 mai. *Saül*, tragédie de du Ryer (1640).
- 30 juin. *Le Triomphe des Cinq Passions*, tragi-comédie de Gillet de la Tessonerie (1640-1641).
- 4 juillet. *Blanche de Bourbon, reine d'Espagne*, tragi-comédie de Regnault (1641).
- 13 septembre. *Sanche Pansa*, comédie de Guérin de Bouscal (1638-1639).
- 19 octobre. *La Mort d'Agis*, tragédie de Guérin de Bouscal (1641).
- 28 octobre. *Clarice*, comédie de Rotrou (1641).
- 18 décembre. *Aïnde*, tragédie de La Mesnardière (1640-1641).
- 1643 18 janvier. *Cinna, ou la clémence d'Auguste* (à partir de 1648 : *Cinna*), tragédie de Corneille (1640-1641).
- 1^{er} mars. *Ibrahim, ou l'illustre Bassa*, tragi-comédie de Scudéry (1641-1642).
- 20 mars. *Le Martyre de Sainte Catherine*, tragédie en prose de Puget de la Serre (1641-1642).
- 15 septembre. *Arminius*, tragi-comédie de Scudéry (1643).
- 30 septembre. *Sidonie*, tragi-comédie de Mairet (1640).
- 20 octobre. *Polyeucte martyr*, tragédie (à partir de 1648 : « tragédie chrétienne ») de Corneille (1641-1642).
- 1644 16 février. *La Mort de Pompée* (à partir de 1648 : *Pompée*), tragédie de Corneille (1642-1643).
- 30 mars. *Esther*, tragédie de du Ryer (1642).
- 21 octobre. *Don Bernard de Cabrère*, tragi-comédie de Rotrou (1646).
- Le Turne de Virgile*, tragédie de Brosse (1645).
- 1648 18 février. *Le mariage d'Oroondate et de Staltira, ou la conclusion de Cassandre*, tragi-comédie de Magnon (1646-1647).
- 28 février. *Porus, ou la générosité d'Alexandre*, tragédie de Boyer (1646).
- 20 mars. *Thémistocle*, tragédie de du Ryer (1646-1647).
- 25 avril. *La mort de Roxane*, tragédie de L. M. S. (1646-1647).
- 12 mai. *Venceslas*, tragi-comédie (à partir de l'édition Elsevier de 1648 : tragédie) de Rotrou (1647).
- 27 mai. *La mort de Valentinian et d'Isidore*, tragédie de Gillet de la Tessonerie (1646-1647).
- 28 novembre. *Aristodème*, tragédie de Boyer (1646-1647).
- 1649 4 janvier. *Tyridate*, tragédie de Boyer (1647-1648).
- 1^{er} décembre. *Cosroès*, tragédie de Rotrou (1648).
- 1^{er} décembre. *Ulysse dans l'île de Circé, ou Euriloche foudroyé*, tragi-comédie de Boyer (1648).
- 1650 14 mai. *Don Sanche d'Aragon*, « comédie héroïque » de Corneille (1649-1650).
- 28 juillet. *Les soupçons sur les apparences*, « héroïco-comédie » de d'Ouville (1649).
- 13 août. *Andromède*, « tragédie représentée avec les Machines sur le Théâtre Royal de Bourbon », de Corneille (janvier-février 1650).
- Amarillis*, pastorale attribuée à du Ryer (1631-1633).
- Adolphe, ou le Bigame généreux*, tragi-comédie de Le Bigre (1649).
- 1651 5 avril. *Cariste*, tragi-comédie de Baro (1648-1649).
- 29 novembre. *Nicomède*, tragédie de Corneille (1650-1651).
- Balde, reine des Sarmates*, tragédie de Jobert.
- 1652 15 juillet. *Don Lope de Cardone*, tragi-comédie de Rotrou (1649).
- 28 décembre. *Dynamis*, tragi-comédie de du Ryer (1649-1650).
- 1653 8 février. *Les Illustres Fous*, comédie de Beys (1651).
- 10 mars. *La Célime de Monsieur de Rotrou, accommodée au Théâtre sous le nom d'Amarillis*, pastorale de Tristan L'Hermite (1652).
- 17 mars. *Florimonde*, comédie de Rotrou (1635).
- 30 avril. *Pertharite, foi des Lombards*, tragédie de Corneille (1651-1652).
- 2 mai. *Don Japhet d'Arménie*, comédie de Scarron (1647).
- 10 mai. *Le Berger extravagant*, « pastorale burlesque » de Thomas Corneille (1652).
- L'Amour à la Mode*, comédie de Thomas Corneille (1651).
- Soltman, ou l'Esclave généreuse*, tragédie attribuée à Jacquelin.
- 1654 15 mars. *Cassandre, Comtesse de Barcelone*, tragi-comédie de Boisrobert (octobre 1653).
- 10 juin. *Le Parasite*, comédie de Tristan L'Hermite (1653).
- 22 juin. *Le Comte de Hollande*, tragi-comédie de Montauban (1652-1653).
- 17 août. *L'Eunuque*, comédie de La Fontaine (1653-1654).
- La Mort d'Agrippine, veuve de Germanicus*, tragédie de Cyrano de Bergerac (1653).
- 1655 15 avril. *L'amant ridicule*, comédie de Boisrobert (février 1655).

- 1656 1^{er} février. *Ozman*, tragédie de Tristan L'Hermite (1646-1647).
28 avril. *Le Géolier de soi-même, ou Jodelot prince*, comédie de Thomas Corneille (1655).
1^{er} juin. *Les Coups d'Amour et de Fortune, ou l'Heureux Infortuné*, tragi-comédie de Boisarobert (1655).
9 décembre. *Les Engagements du Hazard*, comédie de Thomas Corneille (1649).
Le Cercle des Femmes, « entretiens comiques » de Chappuzeau (1656).
Le Phantome, comédie de Nicole.
- 1657 31 juillet. *La Comédie sans comédie*, comédie de Quinault (1655).
Endymion, tragi-comédie de Françoise Pascal (1656).
- 1658 2 janvier. *Timocrate*, tragédie de Thomas Corneille (16 décembre 1656).
8 mai. *Amalante*, tragi-comédie de Quinault (novembre 1657).
8 septembre. *Les Danaïdes*, tragédie de Gombauld (1644 ?).
Armetzar, ou les amis ennemis, tragi-comédie de Chappuzeau (1657).
- 1659 19 janvier. *La Mort de l'Empereur Commode*, tragédie de Thomas Corneille (1657).
9 mars. *Le Mariage de Cambyse*, tragi-comédie de Quinault (1658).
17 mars. *Bérénice*, tragédie de Thomas Corneille (1657).
26 mars. *Œdipe*, tragédie de Corneille (24 janvier 1659).
12 juillet. *La Mort de Cyrus*, tragédie de Quinault (1658-1659).
26 juillet. *Chresphonie, ou le retour des Héraclides dans le Péloponèse*, tragi-comédie de Gilbert (1657).
12 décembre. *Arte et Pétus*, tragédie de Gilbert (septembre 1658).
Ostorius, tragédie de l'abbé de Pure (1658).
Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel (en 1665 : ou l'Athée foudroyé), tragi-comédie de Dorimond (1658).
- 1660 7 janvier. *Les Véritables Précieuses*, comédie de Somaize (1660-1660).
29 janvier. *Les Précieuses ridicules*, comédie de Molière (19 novembre 1659).
12 avril. *Les Précieuses ridicules nouvellement mises en vers*, comédie de Somaize (1660).
15 mai. *Stratonice*, tragi-comédie de Quinault (2 janvier 1660).
12 juillet. *Le Procès des Précieuses*, comédie de Somaize (1660).
12 août. *Sganarelle, ou le Cocu imaginaire*, comédie de Molière (28 mai 1660).
14 août. *Les Amours d'Alcippe et de Céphise, ou la Cocue imaginaire*, comédie de Donneau (1660).
16 août. *Stilicon*, tragédie de Thomas Corneille (janvier 1660).
23 novembre. *La feinte mort de Jodelot*, comédie de Brécourt (1659).
7 décembre. *Les Sœurs jalouses, ou l'écharpe et le bracelet*, comédie de Lambert (1658).
La Mort de Manlie, tragédie de Noguères.
Tite, tragi-comédie de Magnon.
Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel, tragi-comédie de Villiers (1659).
- 1661 28 février. *Camma, reine de Galatie*, tragédie de Thomas Corneille (28 janvier 1661).
- 1665 31 janvier. *La Princesse d'Elide*, comédie-ballet de Molière (8 mai 1664).
3 février. *Othon*, tragédie de Corneille (31 juillet 1664).
18 février. *Astrate*, tragédie de Quinault (1664-1665).
23 avril. *L'Après-Soupe des Auberges*, comédie de Poisson (1664-1665).
8 août. *Pyrrhus, roi d'Épire*, tragédie de Thomas Corneille (1663-1664).
Chapelain décoiffé, comédie de Boileau et autres auteurs (1665).
- 1666 4 janvier. *La Mère coquette, ou les Amants brouillés*, comédie de Donneau de Visé (23 octobre 1665).
13 janvier. *Alexandre le Grand*, tragédie de Racine (4 décembre 1665).
15 janvier. *L'Amour médecin*, comédie-ballet de Molière (14 septembre 1665).
16 janvier. *La Mère coquette, ou les Amants brouillés*, comédie de Quinault (octobre 1665).
15 mars. *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, tragédie de Boyer (1665-1666).
3 avril. *Agésilas*, « tragédie en vers libres rimés » de Corneille (26 février 1666).
22 novembre. *Le Joueur invisible*, comédie de Brécourt (1666).
24 décembre. *Le Misanthrope* (dans le « privilège » : *Le Misanthrope, ou l'Atrabilaire amoureux*), comédie de Molière (4 juin 1666).
24 décembre. *Le Médecin malgré lui*, comédie de Molière (6 août 1666).
- 1667 9 novembre. *Le Sicilien, ou l'Amour peintre*, comédie-ballet de Molière (février 1667).
20 novembre. *Attila, roi des Huns*, tragédie de Corneille (4 mars 1667).
La Pastorale comique, de Molière (5 janvier 1667), III^e Entrée du Ballet des Muses.
- 1668 5 mars. *Amphitryon*, comédie de Molière (13 janvier 1668).
9 mars. *Le Mariage forcé*, comédie-ballet de Molière (29 janvier 1664).
Andromaque, tragédie de Racine (17 novembre 1667).
22 août. *La Folle Querelle, ou la Critique d'Andromaque*, comédie de Subligny (25 mai 1668).
- 1669 14 février. *Pausanias*, tragédie de Quinault (16 novembre 1668).
18 février. *L'Avare*, comédie de Molière (9 septembre 1668).
23 mars. *Tartuffe*, comédie de Molière (12 mai 1664, puis 5 août 1667, puis 5 février 1669).
26 mars. *La Fête de Vénus*, « pastorale héroïque » de Boyer (février 1669).
3 avril. *La Femme juge et partie*, comédie de Montfleury (1668-1669).
19 décembre. *La Critique au Tartuffe*, comédie anonyme.
George Dandin, ou le Mari confondu, comédie de Molière (18 juillet 1668).
Les Plaideurs, comédie de Racine (1668).
- 1670 4 janvier. *Elomire hypocondre, ou les Médecins vengés*, comédie de Le Boulanger de Chalussay.
- 2 juin. *L'Amant de sa femme*, comédie de Dorimond (1660).
6 août. *L'École des Cocus, ou la précaution inutile*, comédie de Dorimond (1659).
20 août. *L'École des Maris*, comédie de Molière (24 juin 1661).
27 octobre. *L'Académie des Femmes*, comédie de Clappuzeau (1661).
- 1662 22 janvier. *La Comédie de la comédie, ou les amours de Trupolin*, comédie de Dorimond (1660).
18 février. *Les Fâcheux*, comédie-ballet de Molière (17 août 1661).
13 mars. *Le Baron de la Crasse*, comédie de Poisson (1661).
14 mars. *Pollux*, tragi-comédie de Boyer (1661-1662).
31 mai. *Mazimian*, tragédie de Thomas Corneille (1662).
8 juillet. *Sertorius*, tragédie de Corneille (février 1662).
13 septembre. *Le Prince corsaire*, tragi-comédie de Scarron (1658).
26 septembre. *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*, comédie de Chevalier (1662).
21 novembre. *L'Étourdi, ou les Contre-Temps*, comédie de Molière (1655).
24 novembre. *Le Dépit amoureux*, comédie de Molière (1656).
Manlius Torquatus, tragédie de Faure.
- 1663 2 janvier. *L'Intrigue des Carrosses à cinq sous*, comédie de Chevalier (1662).
22 janvier. *Oropaste, ou le faux Tonazar*, tragédie de Boyer (17 novembre 1662).
25 janvier. *Agrippa, roi d'Albe, ou le faux Tibérinus*, tragi-comédie de Quinault (1662).
17 mars. *L'École des Femmes*, comédie de Molière (26 décembre 1662).
10 avril. *Sophonisbe*, tragédie de Corneille (janvier 1663).
4 août. *Zélinde, ou la véritable Critique de l'École des Femmes, et la Critique de la Critique*, comédie de Donneau de Visé (1663).
7 août. *La Critique de l'École des Femmes*, comédie de Molière (1^{er} juin 1663).
17 novembre. *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de l'École des Femmes*, comédie de Boursault (septembre-octobre 1663).
30 novembre. *Le Panégyrique de l'École des Femmes, ou Conversation comique sur les œuvres de Monsieur de Molière*, comédie de Robinet.
7 décembre. *Réponse à l'Impromptu de Versailles, ou la Vengeance des Marquis*, comédie de Donneau de Visé (novembre 1663).
Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse Feinte, comédie de Françoise Pascal (1663).
- 1664 29 janvier. *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, comédie de Montfleury (16 décembre 1663).
7 février. *Les Amours de Calottin*, comédie de Chevalier (décembre 1663).
17 mars. *La Guerre comique, ou la Défense de l'École des Femmes*, comédie de La Croix.
30 octobre. *La Thésaïde, ou les Frères ennemis*, tragédie de Racine (20 juin 1664).
Le Mariage de Fine-Épice, comédie anonyme.
Le Royal Martyr, tragédie de Les Isles le Bas.
- 3 mars. *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet de Molière (6 octobre 1669).
15 avril. *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée foudroyé*, tragi-comédie de Rosimond (1669).
13 septembre. *Le Gentilhomme de la Beauce*, comédie de Montfleury (août 1670).
Britannicus, tragédie de Racine (13 décembre 1669).
Crispin médecin, comédie de Hauteroche (1670).
- 1671 24 janvier. *Bérénice*, tragédie de Racine (21 novembre 1670).
3 février. *Tite et Bérénice*, « comédie héroïque » de Corneille (28 novembre 1670).
6 mars. *Bellerophon*, tragédie de Quinault (1670-1671).
18 mars. *Le Bourgeois Gentilhomme*, comédie-ballet de Molière (13 octobre 1670).
18 août. *Les Fourberies de Scapin*, comédie de Molière (24 mai 1671).
6 octobre. *Psyché*, tragédie-ballet de Molière, Corneille et Quinault (17 janvier 1671).
31 octobre. *Les Amours du Soleil*, « tragédie en machines » de Donneau de Visé (1671).
Les Eaux de Pirmont, comédie de Chappuzeau (1669).
- 1672 4 janvier. *La Fille Capitaine*, comédie de Montfleury (1671).
18 janvier. *Le Mariage sans Mariage*, comédie de Marcel (1671).
20 février. *Bajazet*, tragédie de Racine (janvier 1672).
8 avril. *Ariane*, tragédie de Thomas Corneille (26 février 1672).
10 décembre. *Les Femmes Savantes*, comédie de Molière (11 mars 1672).
- 1673 20 janvier. *Pulchérie*, « comédie héroïque » de Corneille (14 novembre 1672).
23 janvier. *Théodat*, tragédie de Thomas Corneille (16 novembre 1672).
16 mars. *Mithridate*, tragédie de Racine (janvier 1673).
26 octobre. *Les Qui pro quo, ou le Valet étourdi*, comédie de Rosimond (1671).
L'Ambigu comique, ou les Amours de Didon et d'Énée, comédie de Montfleury (1672-1673).
- 1674 1^{er} mars. *Pyrame et Thisbé*, tragédie de Pradon (1673-1674).
2 mai. *L'Ombre de Molière*, comédie de Brécourt (1674).
- 1675 2 janvier. *Suréna, général des Parthes*, tragédie de Corneille (octobre-novembre 1674).
Hippolyte, tragédie de Bidar (1674).
Iphigénie, tragédie de Racine (18 août 1674).
Hector, tragédie de Soulin.
- 1676 30 janvier. *Tamerlan, ou la mort de Bajazet*, tragédie de Pradon (1675).
- 1677 15 mars. *Phèdre et Hippolyte* (à partir de 1687 : *Phèdre*), tragédie de Racine (1^{er} janvier 1677).
Phèdre et Hippolyte, tragédie de Pradon (3 janvier 1677).
- 1678 20 avril. *Le Comte d'Essex*, tragédie de Boyer (25 février 1678).
Le Comte d'Essex, tragédie de Thomas Corneille (7 janvier 1678).
Iphigénie, tragédie de Le Clerc et Coras (24 mai 1675).
- 1679 *La Troade*, tragédie de Pradon (janvier 1679).

nature de ce Poème, ils avoient d'eux-mêmes reconnu que raisonnablement il n'en pouvoit pas souffrir davantage : Mais il est certain que leur exemple fut négligé par la plupart des Poètes qui les suivirent de près, comme nous l'apprenons de ce Philosophe, qui blâme plusieurs de son temps de ce qu'ils donnoient à leurs Poèmes une trop longue durée, ce qui semble l'avoir obligé d'en écrire la règle, ou plutôt de la renouveler sur le modèle de ces Anciens, en disant, Que la Tragedie doit être renfermée dans le tour d'un Soleil."

Extrait de La pratique du théâtre d'Hedelin d'Aubignac, publié par P. Martino, Éditions Champion, Paris (1927).

Extraits des Discours de Pierre Corneille :

La rhétorique :

"Après les moeurs viennent les sentiments, par où l'acteur fait connaître ce qu'il veut ou ne veut pas, en quoi il peut se contenter d'un simple témoignage de ce qu'il propose de faire, sans le fortifier de raisonnements moraux, comme je le viens de dire. Cette partie a besoin de la rhétorique pour peindre les passions et les troubles de l'esprit, pour en consulter, délibérer, exagérer ou exténuier ; mais il y a cette différence pour ce regard entre le poète dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art et le rendre remarquable avec pleine liberté, et que l'autre doit le cacher avec soin, parce que ce n'est jamais lui qui parle, et que ceux qu'il fait parler ne sont pas des orateurs."

La décoration du théâtre :

"La décoration du théâtre a besoin de trois arts pour la rendre belle, de la peinture, de l'architecture, et de la perspective. Aristote prétend que cette partie, non plus que la précédente, ne regarde pas le poète, et comme il ne la traite point, je me dispenserai d'en dire plus qu'il ne m'en appris."

Le premier acte :

"Je voudrais donc que le premier acte contînt le fondement de toutes les actions et fermât la porte à tout ce qu'on voudrait introduire d'ailleurs dans le reste du poème. Encore que souvent il ne donne pas toutes les lumières nécessaires pour l'entière intelligence du sujet et que tous les acteurs n'y paraissent pas, il suffit qu'on y parle d'eux ou que ce qu'on y fait paraître ayent besoin de les aller chercher pour venir à bout de leurs intentions."

L'unité d'action :

"Je tiens donc, et je l'ai déjà dit, que l'unité d'action consiste, dans la comédie, en l'unité d'intrigue ou d'obstacle aux desseins des principaux acteurs, et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans l'une, et plusieurs intrigues ou obstacles dans l'autre, pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre ; car alors la sortie du premier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second, et

l'éclaircissement d'un intrigue ne met point les acteurs en repos, puisqu'il les embarrasse dans un nouveau. (...)

En second lieu, ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin, et ces trois parties non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit y avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme, mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension. Ce qu'il faut pratiquer à la fin de chaque acte pour rendre l'action continue. Il n'est pas besoin qu'on sache précisément tout ce que font les acteurs durant les intervalles qui les séparent ni même qu'ils agissent lorsqu'ils ne paraissent point sur le théâtre, mais il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doit faire dans celui qui le suit."

Noeud et dénouement :

"Bien que l'action du poème dramatique doive avoir son unité, il y faut considérer deux parties : le noeud et le dénouement. (...) Le noeud dépend entièrement du choix et de l'imagination industrieuse du poète, et l'on n'y peut donner de règle, sinon qu'il y doit ranger toutes choses selon le vraisemblable ou le nécessaire, dont j'ai parlé dans le second Discours ; à quoi j'ajoute un conseil, de s'embarrasser le moins qu'il lui est possible de choses arrivées avant l'action qui se représente. (...)

Dans le dénouement je trouve deux choses à éviter, le simple changement de volonté, et la machine. Il n'y a pas grand artifice à finir un poème, quand celui qui a fait obstacle aux desseins des premiers acteurs durant quatre actes en désiste au cinquième, sans aucun événement notable qui l'y oblige, (...)"

Les actes :

"De l'action je passe aux actes, qui en doivent contenir chacun une portion, mais non pas si égale qu'on n'en réserve plus pour le dernier que pour les autres, et qu'on n'en puisse moins donner au premier qu'aux autres. On peut même ne faire autre chose dans ce premier que peindre les moeurs des personnages, et marquer à quel point ils en sont de l'histoire qu'on va représenter. Aristote n'en prescrit point le nombre ; Horace le borne à cinq, et bien qu'il défende d'y en mettre moins, les Espagnols s'opiniâtrent à l'arrêter à trois, et les Italiens font souvent la même chose."

L'unité de temps :

"La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, *que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup*. Ces paroles donnent lieu à cette dispute fameuse, si elles doivent être entendues d'un jour naturel de vingt-quatre heures, ou d'un jour artificiel de douze : ce sont deux opinions dont chacune a des partisans considérables ; et pour moi, je trouve

qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente. Nous avons une maxime en droit qu'il faut élargir la faveur et restreindre les rigueurs, *odia restringenda, favores ampliandi* ; et je trouve qu'un auteur est assez gêné par cette contrainte qui a forcé quelques-uns de nos Anciens d'aller jusqu'à l'impossible. (...) Beaucoup déclament contre cette règle qu'ils nomment tyrannique et auraient raison, si elle n'était fondée que sur l'autorité d'Aristote ; mais ce qui la doit faire accepter, c'est la raison naturelle qui lui sert d'appui. Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes, et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'il ressemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze ni aux vingt-quatre heures, mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite."

L'unité de lieu :

"Quant à l'unité de lieu je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures. Cette opinion est un peu licencieuse, et si l'on faisait aller un acteur en poste, les deux côtés du théâtre pourraient représenter Paris et Rouen. Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle, suivant le choix qu'on en aurait fait ; mais souvent cela est si malaisé, pour ne pas dire impossible, qu'il faut de nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu, comme pour le temps. (...)

Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible ; mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ces murailles."

Extraits des Discours de Pierre Corneille, in Oeuvres Complètes de Pierre Corneille, Éditions du Seuil, Paris (1963).

La poétique théâtrale

POÉTIQUE THÉÂTRALE

Ang. : *Theatre poetics* ; All. : *Theaterpoetik* ; Esp. : *poética teatral*.

1 • La plus célèbre des poétiques (des *arts poétiques**), celle d'ARISTOTE (330 av. J.-C.), est fondée surtout sur le théâtre : la définition de la tragédie, les causes et les conséquences de la *catharsis**, et nombre d'autres prescriptions courantes dans les arts poétiques. Pourtant, la poétique dépasse largement le domaine théâtral et s'intéresse à bien d'autres genres que le théâtre (à la poésie en général). Si les règles et les normes sont particulièrement nombreuses et précises dans le cas du théâtre, art nécessairement public et donc étroitement réglementé, toutes ces régulations cachent ou découragent une réflexion globale, descriptive et structurale sur le fonctionnement textuel et scénique. C'est pourquoi la science de la littérature et la *sémiologie** se sont aujourd'hui lancées dans cette entreprise universelle et titanique, en prenant soin de veiller à deux exigences : *primo*, dépasser les particularismes d'un auteur ou d'une école, ne pas édicter des normes pour décider ce que doit être le théâtre ; *secundo*, saisir le théâtre comme art scénique (alors que les poétiques d'avant ARTAUD et BRECHT privilégiaient beaucoup le texte).

2 • Même si l'art poétique appliqué au théâtre a vu s'affronter les meilleurs esprits, il faut avouer que ses présupposés méthodologiques nous paraissent aujourd'hui bien désuets et anachroniques. La poétique se fonde, par exemple, sur une comparaison de la fable ou des personnages avec l'objet représenté, faisant de la *mimésis** le critère de la vérité et donc de

réussite de la représentation : il en résultera une esthétique séculaire du vraisemblable, une distinction entre les genres populaires et méprisables (satire et comédie qui ont pour protagonistes des gens « ordinaires ») et les genres nobles et sérieux (la tragédie et l'épopée dont le personnel est d'une noblesse de naissance et de cœur). Il faut attendre le romantisme et l'individualisme bourgeois pour que la poétique pose la question des autres formes et examine le lien de l'œuvre et de son auteur. Ce n'est que vers la fin du XVIII^e et, surtout, au XIX^e siècles que la poétique devient moins normative, puis descriptive, voire structurale et qu'elle examine les pièces et la scène comme systèmes artistiques autonomes (si bien d'ailleurs qu'on perdra vite de vue le rapport de l'œuvre à son référent et au récepteur).

3 • La poétique a donc échoué dans sa prétention à élucider deux relations : celle de la représentation au spectateur et celle du travail théâtral à l'acteur. Paradoxalement, ceci s'explique par l'universalisation *théorique* (par les innombrables poétiques) du modèle grec fondé sur le saisissement et la catharsis. D'autres poétiques appartenant à d'autres cultures, le traité du théâtre indien classique (*Natya-Sastra*) ou le traité de Zéami sur le Nô auraient provoqué une tout autre vision du conflit, du drame et de la réception théâtrale. De même, une enquête sur les cérémonies théâtralisées africaines remettrait en question les règles de l'unité, de la tension ou de la frontière entre l'art et la vie. C'est peut-être dans une sémiologie de l'acteur déjà amorcée par J. DUVIGNAUD (1965), J. MUKAROVSKÝ (1941, 1977) et Anne ÜBERSFELD (1981) que la poétique peut enfin dépasser les questions banales, mais obsessionnelles du naturel, de l'émotion ou de la distance de l'acteur. Il sera alors enfin loisible au poéticien d'éclaircir l'échange entre l'acteur et le spectateur en termes psychologiques, mais aussi sociaux et historiques.

- 1680 14 février. *La Devineresse, ou les Faux Enchantements*, comédie de Thomas Corneille et Donneau de Visé (19 novembre 1679).
25 novembre. *Agamemnon*, tragédie de Boyer (12 mars 1680).
Genéséric, tragédie de Mme Deshoulières (janvier 1680).
- 1681 20 mars. *Zaïde*, tragédie de La Chapelle (25 janvier 1681).
Soliman, tragédie de La Tuillerie (11 octobre 1680).
- 1682 31 octobre. Tomes VII et VIII des *Œuvres de Monsieur de Molière*, comprenant en édition originale :
Don Garcie de Navarre, ou le Prince jaloux, comédie héroïque (4 février 1681).
L'Impromptu de Versailles, comédie (4 novembre 1683).
Don Juan, ou le Festin de Pierre, comédie (15 février 1685).
Métécerte, comédie pastorale héroïque (2 décembre 1686).
Les Amants magnifiques, comédie-ballet (4 février 1670).
La Comtesse d'Escarbagnas, comédie (2 décembre 1671).
Le Malade imaginaire, comédie-ballet (10 février 1673).
- 1683 30 avril. *Virginie*, tragédie de Campistron (12 février 1683).
Le Festin de Pierre, « comédie mise en vers sur la prose de Monsieur de Molière », comédie de Thomas Corneille (12 février 1677).
- 1684 30 septembre. *Arminius*, tragédie de Campistron (19 février 1684).
- 1685 18 avril. *Andronic*, tragédie de Campistron (8 février 1685).
- 1686 15 mars. *L'Homme à bonne fortune*, comédie de Baron (31 janvier 1686).
- 1687 *Antigone*, tragédie de Pader d'Assézan (14 mars 1686).
Le Chevalier à la mode, comédie de Dancourt et Saint-Yon (24 octobre 1687).
- 1688 3 mars. *Régulus*, tragédie de Pradon (4 janvier 1688).
- 1689 *Esther*, tragédie de Racine (26 janvier 1689).
- 1690 18 mars. *Les Fables d'Esopé*, comédie de Boursault (16 janvier 1690).
- 1691 3 mars. *Athalie*, tragédie de Racine (février 1691).
17 mars. *Tiridate*, tragédie de Campistron (12 février 1691).
24 avril. *Les Bourgeoises de qualité*, comédie de Hauteroche (26 juillet 1690).
31 décembre. *Jephté*, tragédie de Boyer (1691).
- 1693 15 janvier. *Les Bourgeoises à la mode*, comédie de Dancourt et Saint-Yon (15 novembre 1692).
8 avril. *Le Grondeur*, comédie de Brueys et Palaprat (3 février 1691).
4 mai. *Le Muet*, comédie de Brueys et Palaprat (22 juin 1691).
- 1694 29 mars. *La Femme d'intrigues*, comédie de Dancourt (30 janvier 1692).
1^{er} avril. *Médée*, tragédie de Longepierre (13 février 1694).
17 juillet. *Attendez-moi sous l'orme*, comédie de Regnard (19 mai 1694).
26 juillet. *Adherbal, roi de Numidie*, tragédie de La Grange-Chancel (8 janvier 1694).
14 novembre. *Germanicus*, tragédie de Boursault (25 mai 1673).
- 1695 23 avril. *Judith*, tragédie de Boyer (4 mars 1695).
La Foire de Bezons, comédie de Dancourt (13 juillet 1695).
- 1696 *La Foire de Saint-Germain*, comédie de Regnard et Dufresny (28 décembre 1695).
- 1697 11 août. *Le Joueur*, comédie de Regnard (19 décembre 1695).
- 1698 *Attendez-moi sous l'orme*, comédie de Dufresny (30 janvier 1695).
Le Distrain, comédie de Regnard (2 décembre 1697).
- 1699 20 mars. *Oreste et Pylade*, tragédie de La Grange-Chancel (11 décembre 1697).

De quelques "poétiques"...

Les poétiques théâtrales avant Corneille :

- 330 av. J.-C. : Aristote, *Poétique*.
- 14 av. J.-C. : Horace, *Art Poétique (l'Épître aux Pisons)*.
- IIème siècle : Tertullien, *De spectaculis* (ce texte n'est pas une poétique, c'est une critique qui servira de base aux théologiens chrétiens pour condamner le théâtre)
- 386/389 : Saint-Augustin, *De la musique*.
- 1527 : Vida, *La Poétique*.
- 1549 : Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*.
- 1555 : Peletier du Mans, *Art poétique*.
- 1561 : Grévin, *Brief Discours pour l'intelligence de ce théâtre*.
- 1561 : Scaliger, *Poeticæ libri septem*.
- 1570 : Castelvetro, *La Poétique d'Aristote vulgarisée et exposée*.
- 1572 : Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie*.
- 1574 (année de publication : 1605) : Vauquelin, *Art poétique*.
- 1595 : Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*.
- 1598 : Laudun d'Aigaliers, *Art poétique*.
- 1609 : Lope De Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.
- 1611 : Hensius, *Poétique*.
- 1624 : Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei*.
- 1630 : Chapelain, *Lettre sur les vingt-quatre heures*.
- 1631 : Mairet, préface de *Silvanire*.
- 1635 : Chapelain, *De la poésie représentative*.
- (1636 : *L'illusion comique*.)
- 1637 : Guez de Balzac, *Lettre à M. Scudéry sur ses observations du Cid*.
- 1639 : Sarasin, *Discours sur la tragédie*.
- 1639 : Scudéry, *Apologie du théâtre*.
- 1640 : La Mesnardière, *Poétique*.
- 1647 : Vossius, *Poétique*.
- 1657 : Hedelin D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*.
- 1657 : Pierre Corneille, *Discours sur les unités*.
- 1660 : Pierre Corneille, *Discours sur le poème dramatique*.

Quelques définitions des termes essentiels de la dramaturgie classique

APARTÉ :

Courte réplique prononcée par un personnage qui désire ne pas être entendu par ses interlocuteurs.

DÉCOR SIMULTANÉ :

Type de décor employé au début du XVII^e siècle et représentant simultanément, au moyen de plusieurs compartiments, les différents lieux dans lesquels l'action est supposée se dérouler.

DÉNOUEMENT :

Partie de la pièce de théâtre qui comprend l'élimination du dernier obstacle ou de la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter.

DIALOGUE LYRIQUE :

Forme d'écriture théâtrale cultivée surtout entre 1628 et 1636, et constituée par une succession de répliques alternées en vers librement variés, toutes construites sur le même modèle rythmique.

DRAMATURGIE :

Technique propre à l'auteur dramatique.

EXPOSITION :

Partie de la pièce de théâtre qui fait connaître tous les faits nécessaires à l'intelligence de la situation initiale.

LIAISONS DES SCÈNES :

Types de relations, considérées comme nécessaires à partir de 1650 environ, entre les personnages de deux scènes successives appartenant à un même acte. Deux types seulement sont à la fois jugés légitimes et représentés en fait :

1° *Liaison de présence* : Type où un personnage au moins est présent à la fois dans une scène et dans la suivante.

2° *Liaison de fuite* : Type où un personnage quitte le plateau au moment où un autre personnage y entre, parce qu'il ne désire pas que celui-ci le voie ou lui adresse la parole.

MONOLOGUE :

Tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux.

PÉRIPÉTIE :

Événement imprévu, qui modifie la situation psychologique des héros, qui ne figure ni dans l'exposition ni dans le dénouement, et qui est susceptible de se retourner.

RÉPÉTITION MOLIÈRESQUE :

Type de répétition cultivé surtout par Molière et où des idées ou des sentiments identiques sont répétés sous des formes différentes.

SCÈNE :

1° Partie du théâtre où jouent les acteurs, ou plateau.

2° Subdivision de l'acte, déterminée obligatoirement, à partir de 1650 environ, par l'entrée ou la sortie d'un personnage. Toutefois, cette division n'est pas obligatoire si le personnage qui entre ou sort est peu important et a un rôle très court, ou si sa sortie est suivie d'un court monologue prononcé par un personnage qui reste sur le plateau.

SENTENCE :

Elément du dialogue qui exprime, en une courte phrase complète et indépendante dont aucun terme grammatical ne se rapporte à une situation ou à un personnage de la pièce, une idée générale applicable en particulier à la situation de l'un des personnages.

STANCES :

Strophes se terminant par des pauses fortement marquées ainsi que par des recherches de style, et constituant un monologue.

STICHOMYTHIE :

Succession de courtes répliques de même longueur. Sous sa forme souple, la stichomythie est une succession de courtes répliques de longueur approximativement égale.

TAPISSERIE :

Petit rideau constituant un élément du décor et qui peut s'ouvrir pour laisser voir le compartiment qu'il cachait.

TRAVELLING :

Procédé de représentation du mouvement employé dans quelques pièces de la première moitié du XVII^e siècle et par lequel un personnage qui ne quitte pas le plateau est supposé se déplacer par rapport à deux ou plusieurs lieux contigus.

UNITÉ D'ACTION :

Caractère d'une pièce de théâtre dont toutes les actions satisfont à la fois aux quatre conditions suivantes :

1° Aucune action accessoire ne doit pouvoir être supprimée sans rendre partiellement inexplicable l'action principale.

2° Toutes les actions accessoires doivent commencer au début de la pièce et se poursuivre jusqu'au dénouement.

3° Toutes les actions, principale et accessoires, doivent dépendre exclusivement des données de l'exposition et ne laisser aucune place au hasard.

4° Avant 1640 environ, l'action principale doit exercer une influence sur chaque action accessoire. Après 1640 environ, chaque action accessoire doit exercer une influence sur l'action principale.

UNITÉ DE LIEU :

1° De 1630 à 1645 environ, caractère d'une pièce de théâtre dont l'action est supposée prendre place dans différents lieux particuliers groupés en un lieu général unique et constitué par une ville et ses environs, ou par une région naturelle de petite étendue.

2° A partir de 1645 environ, caractère d'une pièce de théâtre dont l'action est supposée prendre place, sans aucune invraisemblance, dans le lieu unique et précis représenté par le décor.

UNITÉ DE TEMPS :

Caractère d'une pièce de théâtre dont l'action est supposée durer au maximum vingt-quatre heures, et au minimum autant que la durée réelle de la représentation.

Extraits de quelques poétiques :

Extraits de la Poétique d'Aristote :

L'imitation :

"Deux causes, et deux causes naturelles, semblent bien être à l'origine de la poétique tout entière. D'abord, l'imitation fait partie de la nature des hommes depuis leur enfance. C'est précisément en cela que l'homme diffère des autres animaux : il est le plus grand des imitateurs, et l'imitation lui est un moyen d'acquérir ses premières connaissances. En second lieu, pour tous les hommes, l'imitation est une source de plaisir."

La tragédie :

"L'épopée a en commun avec la tragédie d'être une imitation, au moyen de la versification, d'hommes respectables, mais elle en diffère en ce qu'elle emploie toujours le même vers et qu'elle est un récit. Il y a en outre une différence d'étendue : la tragédie s'efforce le plus souvent de tenir en une seule révolution du soleil ou de ne la dépasser que peu, alors que l'épopée n'a pas de limite de temps ; c'est une autre différence. Toutefois, à l'origine, la pratique des tragiques était la même que celle des poètes épiques. (...)

(...) La tragédie est l'imitation d'une action sérieuse et complète ; elle a une juste grandeur ; son langage est agréable et les éléments en diffèrent selon les parties ; les événements y sont joués par des personnages et non racontés en un récit ; enfin, elle provoque la pitié et la crainte et, par là, elle effectue une véritable purgation de ces deux sortes de sentiments. J'appelle "langage agréable" celui qui a rythme, mélodie et chants ; la différence de ces éléments selon les parties consiste en ce que tantôt le vers est employé seul et tantôt le chant s'y ajoute."

La fable :

"La plus importante des parties de la tragédie est l'assemblage des actions ; la tragédie est en effet une imitation, non point des hommes, mais de l'action, de la vie, du bonheur et du malheur ; or le bonheur et le malheur sont dans l'action, le but est agir, non être, et les hommes sont ce qu'ils sont par leur caractère. Les actions et la fable sont ainsi le but de la tragédie ; et le but est toujours l'essentiel. (...)

(...) La fable est donc le principe et en quelque sorte l'âme de la tragédie. La psychologie n'a que la deuxième place... Imitation d'une action, la tragédie est essentiellement, pour cette raison, imitation d'hommes qui agissent. (...)

(...) L'imitation ne porte pas seulement sur action complète. Elle doit aussi provoquer la crainte et la pitié. Or ces sentiments naissent surtout devant des faits qui s'enchaînent contrairement à notre attente. Le merveilleux ainsi créé est supérieur aux automatismes du hasard. Le comble du merveilleux issu du hasard se produit quand il

semble révéler une intention. Ainsi la statue de Mitys à Argos a tué l'homme responsable de la mort de ce même Mitys : il regardait la statue, elle est tombée sur lui. Il n'est pas vraisemblable que de tels faits arrivent par hasard. Ce qui est nécessaire, c'est que les fables de ce genre soient d'une beauté supérieure.

Parmi les fables, les unes sont simples, les autres complexes ; les actions dont elles sont les imitations appartiennent évidemment aux mêmes catégories. J'appelle simple l'action cohérente et une comme je l'ai définie, et où le dénouement intervient sans précité ni reconnaissance. J'appelle complexe l'action dont le dénouement résulte d'une reconnaissance ou d'une péripétie, ou de ces deux procédés.

Ceux-ci doivent naître de la constitution même de la fable, de façon à résulter des faits antérieurs selon la nécessité ou la vraisemblance ; il y a une grande différence entre la simple succession et la causalité."

Extraits de La Poétique d'Aristote, traduction originale de Jacques Scherer, in Esthétique Théâtrale, de M. Borie, M. de Rougemont et J. Scherer, Éditions SEDES, Paris (1982).

Extraits de l'Épître aux Pisons (Art Poétique) d'Horace :

"Tantôt l'action se passe sur la scène, tantôt elle fait l'objet d'un récit. L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables : le spectateur apprend tout sans intermédiaire. Cependant ne mets pas sur la scène ce qui doit se passer dans la coulisse, et soustrais aux regards certains faits, que viendra raconter un témoin oculaire. Ce n'est pas devant le public que Médée doit massacrer ses enfants, l'exécrable Atrée faire cuire les membres de ses fils, Procné se changer en oiseau, Cadmus en dragon. Je n'ajoute aucune foi à de tels spectacles et je ne les admet pas.

Que la pièce ait cinq actes, ni plus ni moins : c'est le seul moyen de la voir redemandée et jouée de nouveau. Pas d'intervention divine, à moins que le dénouement n'exige un dieu. En scène, trois personnages au plus. (...)

La raison, voilà le principe et la source de l'art d'écrire : tu trouveras les idées dans la philosophie de Socrate. Quand tu la posséderas bien, les mots n'auront pas de peine à suivre. Connais-tu tes devoirs envers ta patrie et tes amis, l'amour dû à tes parents, à ton frère, à ton hôte, les obligations d'un sénateur, d'un juge, le rôle du général à la guerre ? Alors, sûrement, tu sauras donner à chaque personnage son vrai caractère, tu observeras la vie et les hommes comme en un miroir, tu reproduiras ce que tu auras vu ; ce sera le langage même de la vie. (...)

Un poème est comme un tableau ; tel plaira à être vu de près, tel autre à être regardé de loin ; l'un demande le demi-jour, l'autre la pleine lumière, sans avoir à redouter la pénétration du critique ; l'un plaît une fois ; l'autre, cent fois exposé, plaira toujours."

Extraits de l'Épître aux Pisons d'Horace, traduction de F. Richard, in Oeuvres d'Horace, Éditions GF Flammarion, Paris (1967).

Extrait des Confessions de Saint Augustin :

"J'avois aussi en mesme temps une passion violente pour les spectacles du Theatre, qui estoient pleins des images de mes miseres et des flammes amoureuses qui entretenoient le feu qui me devoit. Mais quel est ce motif qui fait que les hommes y courent avec tant d'ardeur, et qu'ils veulent ressentir de la tristesse en regardant des choses funestes et tragiques qu'ils ne voudroient pas neanmoins souffrir ? Car les spectateurs veulent en ressentir de la douleur ; et cette douleur est leur joye. Quel est ce motif sinon une folie misérable, puisqu'on est d'autant plus touché de ces adventures poëtiques que lon est moins guery de ces passions, quoy que d'ailleurs on appelle misere le mal que l'on souffre en sa personne, et misericorde la compassion qu'on a des malheurs des autres. Mais quelle compassion peut-on avoir en des choses feintes et représentées sur un Theatre, puisque l'on n'y excite pas l'auditeur à secourir les foibles et les opprimez, mais que l'on le convie seulement à s'affliger de leur infortune ; qu'il est d'autant plus satisfait des acteurs qu'ils l'ont plus touché de regret et d'affliction ; et que si ces sujets tragiques et ces malheurs veritables ou supposez sont representez avec si peu de grace et d'industrie qu'il ne s'en afflige pas, il sort tout dégousté et tout irrité contre les Comédiens. Que si au contraire il est touché de douleur il demeure attentif et pleure, estant en mesme temps dans la joye et dans les larmes. Mais puisque tous les hommes naturellement desirent de se resjoûir, comment peuvent-ils aimer ces larmes et ces douleurs ? N'est-ce point qu'encore que l'homme ne prenne pas plaisir à estre dans la misere, il prend plaisir neanmoins à estre touché de misericorde : et qu'à cause qu'il ne peut estre touché de ce mouvement sans en ressentir de la douleur, il arrive par une suite necessaire qu'il cherit et qu'il aime ces douleurs ?

Ces larmes procedent donc de la source de l'amour naturel que nous nous portons les uns aux autres. Mais où vont les eaux de cette source, et où coulent-elles ? Elles vont fondre dans un torrent de poix bouillante d'où sortent les violentes ardeurs de ces noires et de ces sales voluptez : Et c'est en ces actions vitieuses que cet amour se convertit et se change par son propre mouvement lors qu'il s'écarte et s'esloigne de la pureté celeste du vray amour. (...) Garde-toy mon ame de l'impureté d'une compassion folle. Car il y en a une sage et raisonnable dont je ne laisse pas d'estre touché maintenant. Mais alors je prenois part à la joye de ces amans de Theatre lors que par leurs artifices ils faisoient reüssir leurs impudiques desirs, quoy qu'il n'y eust rien que de feint dans ces representations et ces spectacles. Et lors que ces amans estoient contraints de se separer je m'affligois avec eux comme si j'eusse esté touché de compassion ; et toutefois je ne trouvois pas moins de plaisir dans l'un que dans l'autre."

Extrait des Confessions de Saint Augustin, traduction d'Arnauld d'Andilly, seconde édition, Veuve Camusat et Pierre Le Petit (1649).

Extrait de *De l'Art de la Tragédie de Jean de La Taille :*

"Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps, et en même lieu ; aussi se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnestement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres et autres morts, et non par faincte ou autrement, car chascun verra bien toujours que c'est, et que ce n'est toujours que fainctise, ainsi que fit quelqu'un qui avec trop peu de reverence, et non selon l'art, fit par faincte crucifier en plein theatre ce grand Sauveur de nous tous.

Quant à ceulx qui disent qu'il faut qu'une Tragedie soit toujours joyeuse au commencement et triste à la fin, et une Comedie (qui luy est semblable quant à l'art et disposition, et non du subject) soit au rebours, je leur advise que cela n'advient pas toujours, pour la diversité des subjects et bastiments de chacun de ces deux poemes."

Extrait de De l'Art de la Tragédie de Jean de La Taille, in Saül le Furieux ; La Famine, ou les Gabeonites, publiés par E. Forsyth, Didier, collection Société des Textes Français Modernes, (1968).

Extrait *L'Art nouveau de composer des pièces en ce temps de Lope De Vega :*

"Ayez soin seulement que votre sujet ne présente qu'une action ; ayez soin que votre fable ne soit point chargée d'épisodes, c'est-à-dire de choses qui s'écartent du sujet principal, et qu'on n'en puisse détacher aucune partie sans renverser tout l'édifice. Quant à renfermer toute l'action dans l'espace d'un jour, ne vous en inquiétez pas, bien que ce soit l'avis d'Aristote : nous avons déjà décliné son autorité en mêlant ensemble tragédie et comédie. Contentons-nous de la renfermer dans le temps le plus court qu'il nous sera possible, à moins toutefois que le poète ne compose une histoire durant laquelle s'écoulent plusieurs années ; et dans ce cas il pourra placer les intervalles de temps dans les entr'actes ; comme, aussi bien, si quelqu'un de ses personnages a un voyage à faire. Ces libertés, je le sais, révoltent les connaisseurs ; eh bien, que les connaisseurs n'aillent pas voir nos pièces !

Combien de ces gens-là se signent d'effroi en voyant qu'on donne plusieurs années à une action qui devrait s'accomplir dans le terme d'un jour artificiel, car on ne voulait pas même nous accorder les vingt-quatre heures ! Pour moi, considérant que l'avidité curieuse d'un Espagnol assis au spectacle ne peut être satisfaite qu'on ne lui représente en deux heures tous les événements depuis la Genèse jusqu'au jour du jugement dernier, je trouve que si notre devoir est de plaire aux spectateurs, il est juste que nous fassions tout ce qu'il faut pour atteindre ce but."

Extrait de Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, traduction de Damas-Hinard, in Nouvel Art dramatique, tome I, Charlieu et Huillery, (1861).

Extrait de Préface au Lecteur de François Ogier :

"Ceste vérité posée, il ouvre une voye douce et aimable pour composer les disputes qui naissent journellement entre ceux qui attaquent et ceux qui défendent les ouvrages des poètes anciens : car, comme je ne sçaurois faire que je ne blâme deux ou trois faiseurs de chansons qui traitent Pindare de sot et d'extravagant, Homère de resveur, etc., et ceux qui les ont imitez en ces derniers temps, aussi trouvé-je insolite qu'on nous les propose pour des modelles parfaicts, desquels il ne nous soit pas permis de nous escarter tant soit peu. A cela il faut dire que les Grecs ont travaillé pour la Grèce, et ont reussi, au jugement des honnêtes gens de leur temps, et que nous les imiterons bien mieux si nous donnons quelque chose au genie de nostre pays et au goust de nostre langue, que non pas en nous obligeant de suivre pas à pas et leur intention et leur elocution, comme on faict quelques unes des nostres. C'est en cet endroit qu'il faut que le jugement opère comme partout ailleurs, choisissant des anciens ce qui se peut accommoder à nostre temps et à l'humeur de nostre nation, sans toutesfois blasmer des ouvrages sur lesquels tant de siècles ont passé avec une approbation publique. On les regardoit en leur temps d'un autre biais que nous ne faisons à cette heure, et y observoit-on certaines graces qui nous sont cachées et pour la decouverte desquelles il faudroit avoir respiré l'air de l'Attique en naissant, et avoir esté nourri avec ces excellens hommes de l'ancienne Grèce."

Extrait de Préface au Lecteur de François Ogier, in Tyr et Sidon, tragi-comédie divisée en deux journées, Ancien Théâtre François, tome VIII, (1856).

Extrait de Préface de Silvanire en forme de discours poétique de Jean de Mairet :

"A cela je fais réponse que l'histoire et la comédie pour le regard de l'imagination ne sont pas la même chose : la différence est en ce point que l'histoire n'est qu'une simple narration de choses autrefois arrivées, faite proprement pour l'entretien de la mémoire, et non pour le contentement de l'imagination ; où la comédie est active et pathétique représentation des choses comme si véritablement elles arrivaient sur le temps, et de qui la principale fin est le plaisir de l'imagination. C'est pourquoi dans l'ordre de l'histoire exégématique mon imagination ne trouvera point étranges les longs voyages, pour ce que je suppose qu'ils ont été faits avec temps ; mais dans celui de la dramatique, il est assuré que si puissante qu'elle soit elle ne s'imaginera jamais bien qu'un acteur ait passé d'un pôle à l'autre dans un quart d'heure ; et quand même elle pourrait le faire, en supposant la même longueur de temps qu'elle suppose en l'histoire (ce qui néanmoins ne se permet pas en la comédie, pour la raison que j'en ai donnée) il est impossible qu'une telle supposition ne lui diminue beaucoup de son plaisir, qui consiste principalement en la vraisemblance. Or puisque l'on est d'accord que l'intention du comique est de contenter l'imagination de son auditeur, en lui représentant les choses comme elles sont,

ou comme elles devraient être, et que pour cet effet il emprunte le secours de la voix, des gestes, des habits, des machines et décorations de théâtre, il me semble que les Anciens ont eu juste raison de restreindre leurs sujets dans la rigueur de cette règle, comme la plus propre à la vraisemblance des choses, et qui s'accommode le mieux à notre imagination, qui véritablement peut bien suivre son objet partout, mais qui d'autre côté ne prend pas plaisir à le faire. Il faut donc avouer que cette règle est de très bonne grâce, et de très difficile observation tout ensemble, à cause de la stérilité des beaux effets qui rarement se peuvent rencontrer dans un si petit espace de temps. C'est la raison de l'Hôtel de Bourgogne, que mettent en avant quelques-uns de nos poètes, qui ne s'y veulent pas assujettir, d'autant, disent-ils, que de cent sujets de théâtre il ne s'en trouvera possible pas un avec cette circonstance, et qu'on serait plus longtemps à le chercher qu'à le traiter et mettre en vers. Mais qu'importe-t-il du temps et de la peine pourvu que la rencontre s'en puisse faire ? Il est ici question du mieux, et non pas du plus ou du moins : au lieu de dix et douze poèmes dérégés que nous ferions, contentons-nous d'en conduire un seul à la perfection, et nous ressouvenons que le Tasso, le Guarini et le Guidobaldi se sont plus acquis de gloire, quoique chacun d'eux n'ait mis au jour qu'une pastorale, que tel qui parmi nous a composé plus de deux cents poèmes."

Extrait de Préface de Silvanire en forme de discours poétique de Jean de Mairet, in Théâtre du XVIIème siècle, tome I, J. Scherer, Éditions Gallimard, Paris (1975).

Extrait de La pratique du théâtre d'Hedelin d'Aubignac :

"Voicy le fondement de toutes les Pieces du Theatre, chacun en parle et peu de gens l'entendent ; voicy le caractere general auquel il faut reconnoistre tout ce qui s'y passe ; en un mot la Vray-semblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poëme Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène.

C'est une Maxime generale que le Vray n'est pas le sujet du Theatre, parce qu'il y a bien des choses veritables qui n'y doivent pas estre veuës, et beaucoup qui n'y peuvent pas estre representées : c'est pourquoy Synesius a fort bien dit que la Poësie et les autres Arts qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la verité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes. (...)

Qu'il demeure donc pour constant que le Lieu, où le premier Acteur qui fait l'ouverture du Theatre est supposé, doit estre le même jusqu'à la fin de la Pièce, et que ce lieu ne pouvant souffrir aucun changement en sa nature, il n'en peut admettre aucun en la representation ; et par consequent que tous les autres Acteurs ne peuvent raisonnablement paroistre ailleurs. (...)

Nous ne pouvons pas dire si ces trois excellens Tragiques, Aeschyle, Euripide et Sophocle qu'Aristote allegue si souvent, et qui donnent si peu d'heures à la durée de l'action Theatrale dans leurs Poëmes, en avoient trouvé la regle dans quelque Auteur de l'Art Poétique qui les eust devancez ; ou bien si par la connoissance qu'ils avoient de la

La vraisemblance

VRAISEMBLABLE/VRAISEMBLANCE. Tout théâtre d'illusion* impliquant l'élaboration de faits qui évoquent le réel, le vraisemblable désigne le degré maximum d'identification des choses, des événements, et des personnages au réel. Le vraisemblable est donc moins ce qui semble vrai que ce qui est acceptable comme ressemblant au vrai. Concept central de l'esthétique classique, dans la mesure où celle-ci repose sur le principe de l'illusion mimétique et a pour fondement et pour fin d'imiter la réalité, le vraisemblable a vu son champ d'application poussé à ses dernières extrémités. La complexité de la notion s'accroît au théâtre du fait qu'elle joue sur deux plans, le plan de l'action et le plan de la représentation.

Le vraisemblable, concept fluctuant

Au plan de l'action, les classiques insistent sur le fait qu'imiter la réalité, ce n'est pas s'en tenir à des histoires vraies : il faut tailler dans la profusion du réel pour rendre une histoire cohérente. Déjà Aristote* soulignait qu'une pièce de théâtre doit faire découler les événements les uns des autres logiquement et rigoureusement (ce qu'il appelle le nécessaire, notion qui correspond chez les classiques à la bienséance*). A défaut de cette cohérence interne, la construction de l'œuvre doit relever de la cohérence externe : les événements doivent s'enchaîner selon la probabilité qu'ils auraient de s'enchaîner dans la vie. C'est cette réalité statistique, apparemment objective, qui constitue la pierre de touche de l'acceptabilité : le plus fréquent étant le plus plausible, il sera donc accepté comme vraisemblable. En ce sens, le vraisemblable est une variante du nécessaire, la forme sociale du nécessaire. Mais d'une notion à l'autre se produit une dérive de l'objectif au subjectif : le vraisemblable est ce qui est le plus conforme à l'attente du public. Comme opinions et systèmes de pensée du public évoluent, rien n'est moins stable que le vraisemblable, qu'on peut donc définir ainsi : ce qui est conforme à l'idée qu'à chaque époque le public se fait du vrai probable. D'où le paradoxe selon lequel une chose vraie dans l'histoire peut être jugée invraisemblable à l'époque où elle est mise sur la scène.

Tel fut l'enjeu de la querelle du *Cid* : l'esthétique classique postule qu'aimer et épouser le meurtrier de son père sont des actes contraires au comportement attendu d'une jeune fille bien née ; un tel sujet, quoique historique, est donc invraisemblable et impropre au théâtre. On saisit par là comment la vraisemblance peut se déplacer du social au moral : tout ce qui s'écarte de la vérité statistique d'une époque donnée peut heurter non seulement la raison, mais aussi le goût et la morale. En ce sens, la vraisemblance rejoint le concept de bienséance entendu au sens moral : l'histoire de Chimène, contraire à la vraisemblance, heurte les bienséances.

Le rétrécissement de la notion

D'Aristote à ses commentateurs européens de l'âge classique le champ de la notion s'est ainsi considérablement rétréci. Chez Aristote, le vraisemblable doit élargir les possibilités fictionnelles du vrai : le vrai peut se muer en fiction poétique grâce à l'infinie combinaison des possibles imaginaires permis par la vraisemblance des caractères et des actions humaines. Avec les classiques, le vraisemblable devient la pierre de touche qui détermine la recevabilité des œuvres de pure fiction, et surtout décide à l'intérieur du vrai de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. De là le risque d'appauvrissement et de standardisation dans le choix et le traitement des sujets. De là la résistance d'un Corneille.

Si la vraisemblance intervient aussi sur le plan de la représentation, c'est qu'il faut harmoniser l'action avec l'actualité des spectateurs présents dans la salle, qui doivent avoir l'impression d'assister à une « action véritable ». Or une représentation ne dépasse pas une durée de trois heures, tous les événements sont présentés sur une même scène, et l'on ne peut pas montrer plus d'un événement à la fois : ne pas tenir compte de ces données, c'est heurter la vraisemblance de la représentation en empêchant le public d'être transporté de son présent dans le présent de la fiction. Tel est le fondement des fameuses règles* des trois unités.

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *Poétique*, éd. Dupont-Roc et Lallot, Seuil, Paris, 1980 ; d'Aubignac, *la Pratique du théâtre*, 1657, nouv. éd. de P. Martino, Champion, Paris, 1927 ; P. Corneille, *les Trois discours sur le poème dramatique* (1660), *Œuvres complètes*, Gallimard, « la Pléiade », 3 vol., 1980-1987 ; R. Bray, *la Formation de la doctrine classique*, Hachette, Paris, 1927 ; J. Scherer, *la Dramaturgie classique*, Nizet, Paris, 1950 ; G. Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1960 ; A. Kibédi-Varga, *les Poétiques du classicisme*, Aux amateurs de livres, 1990.

G. FORESTIER

La vraisemblance (suite)

VRAISEMBLABLE, VRAISEMBLANCE

Ang. : *verisimilitude* ; All. : *Wahrscheinlichkeit* ;
Esp. : *verosimilitud*.

1

ORIGINE DE LA NOTION

Pour la dramaturgie classique, la vraisemblance est ce qui, dans les actions, les personnages, la représentation, *semble vrai* au public. C'est donc et l'action qui soit acceptée par l'opinion et la croyance du public. D'où une opposition elle aussi classique entre le vrai-semblable et le *merveilleux*^{*}, termes antagonistes qui ne doivent jamais aller l'un sans l'autre : « Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la Nature. Le vrai-semblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du Public. » (RAPIN, *Réflexions sur la poétique*, 1674.)

Le vraisemblable caractérise une action qui soit logiquement *possible*, étant donné l'enchaînement des motifs, donc *nécessaire* comme logique interne de la fable : « Il faut aussi dans les caractères, comme dans la composition des faits, chercher toujours ou le nécessaire ou le vraisemblable, de sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel personnage parle ou agisse de telle façon, qu'après telle chose il se produise telle autre. » (*Poétique* d'ARISTOTE, § 1454b.)

L'équilibre entre ces composantes du vraisemblable est très délicat et instable ; il se réalise parfaitement lorsqu'un terrain d'entente est trouvé entre l'auteur et le spectateur, lorsqu'il y a « accord parfait du génie du poète avec l'âme du spectateur » (MARMONTEL, 1763, vol. III : 478), lorsque l'illusion théâtrale est parfaite et qu'est réalisée « l'unité de la fable, sa juste longueur, bref, cette vraisemblance si recommandée et si nécessaire en tout poème, dans la seule intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de la réalité » (CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 1630).

2

RELATIVITÉ DE LA VRAISEMBLANCE

La règle de la vraisemblance vaut pour une dramaturgie normative fondée sur l'illusion, la raison et l'universalité des conflits et des comportements. Contrairement à la croyance classique, il n'y a pas en soi de vraisemblable immuable que l'on puisse définir une fois pour toutes. Il n'est qu'un ensemble de codifications et de normes qui sont idéologiques, à savoir liées à un moment historique, malgré leur universalisme apparent. Ce n'est qu'un « code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la lisibilité du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de "réel" » (HAMON, 1973).

Le vraisemblable est un maillon intermédiaire entre les deux « extrémités », la théâtralité de l'illusion théâtrale et la réalité de la chose imitée par le théâtre. Le poète cherche un moyen de concilier ces deux exigences : refléter le réel en faisant vrai, signifier le théâtral en créant un système artistique fermé sur lui-même. Cet « échangeur » entre la réalité et la scène est à la fois mimétique (il doit faire l'effet du réel en le représentant) et sémiologique (il doit signifier le réel par une structure cohérente de signes, produisant un effet de théâtre). L'expression même du vrai-semblable, selon qu'on insiste sur l'un des deux termes, contient à la fois l'illusion du vrai (réalisme absolu) et la vérité de l'illusion (théâtralité accomplie). Tout indique donc que le vraisemblable est construit à la fois comme un processus d'abstraction de la réalité imitée et comme un code d'oppositions sémantiques.

C'est ce qui explique sa relativité historique : le vrai change et surtout l'apparence (la « semblance ») évolue. Le premier facteur de ces changements, c'est la croyance d'une époque dans sa faculté et ses méthodes pour reproduire la réalité. Chaque école tente, avec plus ou moins d'ardeur, de décrire la réalité : pour le classicisme, la *vérité* des relations humaines et des bonnes règles à utiliser était capitale ; pour le naturalisme,

un concept qui est lié à la réception du spectateur, mais qui impose au dramaturge d'inventer une fable et des motivations qui produiront l'effet et l'illusion de la vérité. Cette exigence du *vraisemblable* (selon le terme moderne) remonte à la *Poétique* d'ARISTOTE. Elle s'est maintenue et précisée jusqu'au classicisme européen. Elle distingue plusieurs autres notions qui décrivent le mode d'existence des actions : le vrai, le possible, le nécessaire, le raisonnable, le réel. Selon ARISTOTE : « Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité. » L'important n'est donc pas pour le poète la vérité historique, mais le caractère vraisemblable, crédible de ce qu'il rapporte, la faculté de généraliser ce qu'il avance. D'où une opposition fondamentale entre lui et l'historien : « Ils se distinguent [...] en ce que l'un [l'historien] raconte les événements qui sont arrivés, l'autre les événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. » (§ 1451b.)

En choisissant le général, le typique, le poète préfère la persuasion à la vérité historique, il mise sur une action « moyenne », crédible mais intéressante, possible mais hors du commun. Il y a donc une tension à observer entre l'action qui captive (parce que fantastique et exceptionnelle) c'est la *réalité* même qui fait l'objet de la description. De plus, chaque genre littéraire possède un « régime fictionnel » spécifique, avec des conventions de jeu et de sens qu'il est impératif de respecter (pour la parabole ou le conte de fée, le *vrai* et le *réel* seront par exemple parfaitement opposés). Pour le dramaturge comme pour le spectateur, la connaissance de la « clé » fictionnelle — selon laquelle il faut coder, puis lire les actions — est indispensable.

Ces réflexions nous conduisent à un retournement de la perspective et des présupposés du dogme du vraisemblable : il ne s'agit pas — comme pensaient les classiques — de savoir quelle réalité il faut décrire et textualiser dans le texte et sur la scène ; il s'agit de saisir le type de discours fictionnel le plus adapté à la réalité que l'on veut décrire ; le vraisemblable, pas plus que le réalisme, n'est une question de réalité à bien imiter, mais une technique artistique pour mettre en signe cette réalité.

La bienséance

BIENSÉANCE

Ang. : *decorum* ; All. : *Anstand* ; Esp. : *decoro*.

1 • Terme de dramaturgie classique. La conformité aux *conventions** littéraires, artistiques et morales d'une époque ou d'un public. La bienséance est une des règles du classicisme ; elle provient d'ARISTOTE qui insiste sur les convenances morales : les mœurs du héros doivent être acceptables, les actions morales, les faits historiques rapportés vraisemblables, la réalité ne doit pas être montrée sous ses aspects vulgaires ou quotidiens. La sexualité, la représentation de la violence et de la mort sont également refoulées.

J. SCHERER distingue ainsi la bienséance de la *vraisemblance** : « La vraisemblance est une exigence intellectuelle ; elle demande une certaine cohérence entre les éléments de la pièce de théâtre ; elle proscrie l'absurde et l'arbitraire, ou du moins ce que le public considère comme tel. La bienséance est une exigence morale ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public. » (1950:383).

La notion de bienséance (telle qu'elle a été élaborée entre 1630 et 1640 par des doctes comme CHAPELAIN ou LA MESNARDIÈRE, entre souvent en conflit avec celle de vraisemblance (ou de *convenance*, terme de MARMONTEL, article « Bienséance ») : la vérité historique est souvent choquante et le dramaturge se doit de l'adoucir pour respecter les bienséances. Ainsi, les convenances sont « relatives aux personnages », tandis que les bienséances sont « plus particulièrement relatives aux spectateurs » : alors que les convenances « regardent les usages, les mœurs du temps et du lieu de l'action, les autres regardent l'opinion et les mœurs du pays et du siècle où l'action est représentée » (MARMONTEL, *Éléments de littérature*).

De manière générale, est bienséant ce qui s'adapte au goût du public et à sa représentation du réel. CORNEILLE justifie ainsi son allusion au mariage entre Chimène et le Cid, mariage qui pouvait « choquer » les spectateurs : « Pour ne pas contredire l'histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet ; et ce n'était que par là que je pouvais accorder la bienséance du théâtre avec la vérité de l'événement. » (*Examen du Cid*.)

2 • La règle des bienséances est ainsi un *code** non explicite de préceptes idéologiques et moraux. En ce sens, elle accompagne toute époque et se distingue difficilement de l'*idéologie**. Chaque école ou société, même lorsqu'elle rejette les règles de l'époque précédente, édicte elle aussi des normes de comportement. La bienséance est donc l'image qu'une époque se fait d'elle-même et qu'elle souhaite retrouver dans les productions artistiques. Elle se trouve naturellement soumise aux « renversements de toutes les valeurs » (NIETZSCHE). Ainsi, à présent, à Paris ou à New York, la bienséance imposera à maints metteurs en scène de montrer une comédienne qui se déshabille au cours de la pièce, que l'on joue MARIVAUX, BRECHT ou R. FOREMAN.

BIENSÉANCE(S). Notion clé de l'esthétique classique, avec celle de la *vraisemblance** qu'elle englobe. Réaliser un accord harmonieux entre les diverses parties d'une œuvre et entre chacune d'entre elles et le tout ; rester en harmonie avec le public dont il ne faut choquer ni le goût ni la morale : à ces deux conditions la bienséance est observée. Il s'agit donc d'une notion double : sur le premier plan, elle est d'ordre technique, les théoriciens poussant les dramaturges à rechercher la plus grande cohérence possible dans la construction comme dans les caractères (ainsi, un roi doit se comporter en roi, et non en amoureux de comédie ou en bouffon) de façon à satisfaire à la raison et donc à la *vraisemblance* ; sur le second plan, elle est d'ordre moral (généralement employée au pluriel en ce sens), aspect qui deviendra de plus en plus important à mesure que l'« honnêteté » progressera. Moral ne signifie pas seulement moralisateur : l'esthétique est en jeu aussi, puisque choquer les sentiments ou les croyances du public, c'est manquer la fin que l'on assigne à toute œuvre classique : plaire et instruire.

BIBLIOGRAPHIE

R. Rapin, *Réflexions sur la « Poétique » d'Aristote*, 1674. Voir aussi la bibliographie de l'article VRAISEMBLANCE.

G. FORESTIER

In *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis, Éditions Sociales, Paris (1987).

In *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* Michel Corvin, Éditions Bordas (1991)

Les trois unités

UNITÉS (TROIS)

Ang. : *unities, units* ; All. : *Einheiten* ; Esp. : *unidades*.

Le système des trois unités est à la fois la pierre de touche et la clé de la *dramaturgie classique**. Il n'a de sens que replacé dans le contexte esthétique-idéologique de son époque.

1 ORIGINES

La règle des trois unités s'est constituée en doctrine esthétique aux XVI^e et XVII^e siècles en prenant appui sur la *Poétique* d'ARISTOTE considérée — à tort — comme la source et la législatrice des trois unités. A l'*unité d'action**, effectivement recommandée par ARISTOTE (*Poétique*, ch. 5), se sont ajoutées l'*unité de lieu** et l'*unité de temps**, sous l'influence de la traduction et du commentaire d'ARISTOTE par CASTELVETRO (1570). Ces deux unités ont rarement été respectées totalement, car elles imposent des restrictions très sévères à la dramaturgie ; elles ont joué surtout un rôle de « garde-fou » pour les expérimentations et les tentations épiques du drame.

2 CONSÉQUENCES DRAMATURGIQUES

Les règles reposent malgré tout sur une convergence du temps/lieu scénique (de la représentation) et du temps/lieu extérieur (de la matière

représentée). Le dogme de l'unité tend à faire converger ces deux temporalités/spatialités, à rendre continu et homogène le déroulement de l'action, ce qui est une des préoccupations essentielles de la dramaturgie classique (pour des raisons de vraisemblance et de bon goût ; être capable d'englober par l'esprit un ensemble limité).

La matière dramatique s'en trouve soumise à rude épreuve : concentration, distorsion des faits, isolement de moments privilégiés (*crise**), mise en récit d'événements extérieurs et intériorisation de l'action.

3 AUTRES TYPES D'UNITÉS

A • Unité de ton

Le classicisme réclame une unité dans la présentation des actions. On ne doit pas sauter d'un niveau de langue à l'autre, d'un genre à un autre. L'atmosphère doit rester la même (*cohérence**). Il doit y avoir unité d'intérêt, « qui est la vraie source de l'émotion continue » (HOUDAR DE LA MOTTE, *Premier Discours sur la tragédie*, 1721).

B • Unité de la conscience du héros : le système des unités

Cette unité se rapproche de celle de l'*unité d'action*, mais elle la transcende et forme l'unité fondamentale de la dramaturgie classique dont dépendent toutes les autres, le *héros** se définit, comme l'a montré HEGEL, par la conscience de soi, laquelle fait corps avec ses actes. Il ne peut se contredire et contrôler parfaitement la situation. En lui ne passe aucune contradiction sociale qu'il n'ait assumée et dont sa conscience ne soit le reflet. L'unité de sa conscience impose l'unité de son action, laquelle n'est pas démontable en processus contradictoires (comme par exemple chez BRECHT), mais forme un tout. L'unité de temps découle de l'unité d'action : le temps peut être, en effet, que plein et continu, il est une émanation de l'unité de conscience et d'action. L'ultime unité, celle du lieu, découle à son tour de l'unité de temps : en peu de temps et dans un temps homogène, on ne peut aller bien loin, ni sauter d'une temporalité à l'autre. (C'est ainsi que MAGGI introduit en 1550 l'unité de lieu qui n'existe pas chez ARISTOTE.)

4 FONCTION DES UNITÉS

Si les traités classiques dépensent une énergie folle à justifier la nécessité de ces règles unifiantes, en prenant appui sur l'autorité des Anciens et en régentant la production pourtant très conformiste de leur époque, ils ne disent pourtant pas à quoi correspond philosophiquement et esthétiquement une telle réglementation. La fonction des unités n'apparaît jamais avec clarté ou, en tout état de cause, elle varie d'un texte à l'autre. La principale justification invoquée est celle de la *vraisemblance** : la scène unifiée et concentrée doit pouvoir faire illusion au spectateur qui n'accepterait pas de passer en deux heures de représentation par des lieux et des temporalités multiples ; il verrait alors les vides et les interruptions de la construction dramatique, ce qui produirait un fâcheux effet de distanciation. Mais on pourrait tout aussi bien évoquer la raison inverse : concentrer l'événement oblige à des coupures et des manipulations qui sont peu « vrai-semblables ». Comme le remarque HUGO dans sa critique de la tragédie classique, « ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités [du temps et de l'espace] sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs ». (Préface de *Cromwell*, 1827.)

Il faut donc chercher ailleurs que dans une notion de vraisemblance absolue la justification des règles des unités et d'abord les expliquer par les conditions matérielles des scènes au XVII^e siècle : malgré toute la machinerie, les changements de lieu et de temps sont immédiatement visibles et obligent le public à accepter une convention symbolique, car la scène ne se transforme pas encore, comme à la fin du XIX^e siècle, en un lieu ou un temps autres.

Mais surtout, il faut se souvenir que la notion de vraisemblance si souvent invoquée pour ou contre les unités est une notion historiquement flexible, et qu'elle ne fonde pas en théorie et de manière absolue l'utilisation ou l'ignorance des unités. La convention qui autorise ces unités est par contre un facteur décisif ; il s'agit simplement de savoir si l'on cherche à la masquer et à l'ignorer pour donner l'illusion d'un rendu réaliste de l'action humaine, ou si on l'accepte et on la

souligne pour accepter le caractère artistique et théâtral de la représentation. Pour la dramaturgie classique et ses règles, l'ambiguïté est totale : d'un côté, elle accepte l'abstraction, la concentration, la convention de jeu, et l'unité est alors un atout plus qu'un obstacle ; de l'autre, elle a des prétentions à l'illusion naturaliste, elle annonce déjà le réalisme et le naturalisme par sa volonté de faire coïncider la représentation de la réalité et cette réalité représentée. Mais dans les deux cas, les unités sont plus des conventions et des codes théâtraux que des principes éternels tirés d'une analyse de la réalité.

La justification des unités est ailleurs, et si le classicisme n'en souffle mot, ce n'est pas par perversité, mais à cause d'un manque de recul historique et d'une croyance universaliste et figée en l'homme qui prétend décider une fois pour toutes de la nature humaine et des moyens artistiques de la représenter. Les unités — et en particulier celle de l'action qui fait quasiment l'unanimité des doctes et des dramaturges — sont en fait l'expression d'une vision unitaire, homogène de l'homme. L'homme classique est d'abord une conscience inaliénable et indivisible que l'on peut réduire à un sentiment, une propriété, une unité (quels que soient les conflits qui sont le thème des pièces mais qui sont faits pour être résolus). Fort de cette unité des motivations, des actions, le théoricien ne suppose pas une seule seconde que la conscience puisse elle aussi éclater, dès qu'elle ne reflètera plus un monde unifié, universalisé et qu'elle apparaîtra comme fausse conscience, déchirure sociale ou psychologique. Dès qu'il y a coupure et dialogisme — c'est le cas d'HUGO, BÜCHNER ou MUSSET — l'unité sécurisante vole en éclats, le dialogisme et la diversité la remplacent. Le personnage et la représentation théâtrale cessent d'être une unité indivisible. L'écriture dramatique ne résiste pas à une telle division, et la représentation n'est plus un monde mimétique, autonome, calqué sur un réel unifié ; elle a besoin d'être construite par un narrateur (c'est au XIX^e siècle que la forme dramatique est peu à peu lézardée par diverses interventions épiques chez BÜCHNER, GRABBE, mais aussi chez HUGO ou MAETERLINCK). Dès lors, aucune unité — de temps, de lieu, d'action, de ton ou d'« intérêt » — n'est désormais en mesure de masquer cette multiplicité. Si notre modernité (avec PIRANDELLO, BRECHT ou BECKETT) pulvérise toutes les unités, c'est que la fin de l'homme et de sa conscience unificatrice n'est plus un secret pour personne. Pulvérisation toute relative d'ailleurs — ou qui refait immédiatement corps — car il n'est pas aisé d'admettre que l'action humaine, dernier bastion de la querelle

des unitaires, puisse être disloquée, tout en continuant à attirer l'attention de la conscience du public d'aujourd'hui, public qui se résoud mal, même si tout va mal, à rejeter le principe le plus clairement formulé au XVII^e siècle par l'abbé D'AUBIGNAC : le besoin d'ordre inhérent à l'esprit humain.

• Quelques théoriciens des unités dramatiques : Platon, *Phèdre, Symposium* (sur l'unité du discours) ; Aristote, *Poétique*, ch. 5 ; Horace, *Art poétique*, I^{er} siècle avant J.-C. ; Maggi, in *Aristotelis librum de Poetica communes explicationes*, 1550 ; Scaliger, *Poetices libri Septem*, 1561 ; Castelvetro, *Commentaire d'Aristote*, 1570 ; Laudun, *Art poétique français*, 1593 ; Mairet, *Préface de Silvanire*, 1630, *Sophonisbe*, 1634 ; La Mesnardière, *Poétique*, 1639 ; d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657 ; Corneille, *Discours sur les trois unités*, 1657 ; Dryden, *Essay of dramatic Poetry*, 1668-1684 ; Boileau, *l'Art poétique*, 1674 ; Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtung für die Deutschen*, 1750 ; Johnson, *Préface de l'édition de Shakespeare*, 1765 ; Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, 1767-1769 ; Herder, *Shakespeare*, 1773. Pour une liste plus complète, mais non uniquement centrée sur les unités, voir la bibliographie de l'article *poétique*.*

UNITÉ D'ACTION

Ang. : *unity of action* ; All. : *Einheit des Ortes* ; Esp. : *unidad de acción*.

L'action est une (ou unifiée) lorsque toute la matière narrative s'organise autour d'une histoire principale, que les intrigues annexes sont toutes rattachées logiquement au tronc commun de la fable. Des trois unités, c'est l'unité fondamentale, car elle engage la structure dramatique tout entière. ARISTOTE exige du poète qu'il représente une action unifiée : « La fable [...] ne doit imiter qu'une seule action complète dont les parties doivent être disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans altérer l'ensemble. Car ce qui peut être dans un tout ou n'y pas être, sans qu'il n'y paraisse, ne fait pas partie du tout. » (*Poétique*, 1451a) L'unité d'action est la seule unité que les dramaturges soient tenus, du moins en partie, de respecter, non par souci d'une norme, mais par nécessité interne de leur travail. En trois heures de spectacle, il ne saurait en effet être question de multiplier les actions, de les subdiviser ou de les ramifier à l'infini : le spectateur ne s'y reconnaîtrait plus sans les explications, les résumés et les commentaires d'un

narrateur externe à l'action. Or, cette intervention de l'auteur est impensable en dramaturgie classique (non épique) ; le dramaturge doit donc se plier à la règle artisanale de l'unité d'action. L'unité d'action s'explique peut-être par la relative simplicité du récit minimal et le besoin de sécurité éprouvé par tout lecteur devant un schéma narratif concis et achevé. L'action et son unité sont autant des catégories de la production dramaturgique que de la *réception** du spectateur : car c'est ce dernier qui décide si l'action de la pièce forme un tout et se laisse résumer en un schéma narratif cohérent.

UNITÉ DE LIEU

Ang. : *unity of space* ; All. : *Einheit des Ortes* ; Esp. : *unidad de lugar*.

Prescription sur la limitation des mouvements du personnage en un seul lieu. Des subdivisions de ce lieu sont cependant possibles : pièces d'un palais, rue d'une ville, « lieux où l'on peut aller dans les vingt-quatre heures » (CORNEILLE), décors multiples ou simultanés.

UNITÉ DE TEMPS

Ang. : *unity of time* ; All. : *Enheit der Zeit* ; Esp. : *unidad de tiempo*.

Prescription sur la durée de l'action représentée, laquelle ne doit pas excéder vingt-quatre heures. ARISTOTE conseille de ne pas dépasser le temps d'une révolution de soleil. Certains théoriciens (au XVII^e siècle français) iront jusqu'à exiger que le *temps** représenté ne dépasse pas celui de la représentation.

L'unité de temps est intimement liée à celle de l'action. Dans la mesure où le classicisme — et toute approche idéaliste de l'action humaine — nie la progression du temps et l'action de l'homme sur le cours de son destin, le temps se trouve comprimé et ramené à l'action visible du personnage en scène, c'est-à-dire rapporté à la conscience du héros. Il est filtré et passe nécessairement, pour être montré au public, par la conscience du personnage. Dans la mesure où, d'autre part, le

*drame analytique** (où la catastrophe est inévitable et connue d'avance) est le modèle de la tragédie, le temps se trouve nécessairement écrasé et réduit au strict nécessaire pour dire la catastrophe : « L'unité de temps inscrit l'histoire non comme *processus*, mais comme fatalité irréversible, inchangeable. » (UBERSFELD, 1977a : 207.)

Les trois unités (suite)

UNITÉS. Règles* de l'esthétique classique française qui assignent à la fable une action et un lieu uniques ainsi qu'une durée limitée.

De 1629 à 1637, elles sont graduellement formalisées par Chapelain* et amplement discutées par les adversaires et les partisans de la tradition aristotélicienne venue d'Italie. L'arrêt de l'Académie française tranchant en 1637 la querelle du *Cid* tendit à leur conférer force de loi dans l'ensemble du champ dramatique. De 1638 à 1657, les promoteurs du modèle classique, en particulier La Mesnardière* et d'Aubignac*, élaborent les modalités d'application de la règle des trois unités qui domina la scène française jusqu'à l'apparition du modèle romantique.

Unité d'action

Aristote* avait clairement énoncé le principe de l'unicité de l'action tragique et Castelvetro* établi que cette dernière tirait son unicité du lien de vraisemblance et de nécessité unissant ses diverses parties. Chapelain n'éprouve donc aucune peine à convaincre ses contemporains de la nécessité d'assigner à la fable une action unique. La pertinence de l'unité d'action est toutefois contestée par certains adeptes de la tradition baroque, tel Mareschal*, qui la jugent incompatible avec le goût encore très vif des contemporains pour la variété et surtout nuisible au plaisir dramatique par la multiplication des récits. Vossius développe la règle édictée par Chapelain en conciliant le postulat aristotélicien et les exigences de l'intérêt dramatique : il prescrit au poète de conférer à la fable une action unique composée de plusieurs parties liées par la vraisemblance et la nécessité, mais l'autorise à orner cette action principale d'actions secondaires (ou épisodes) qui se déroulent simultanément et s'y rattachent aussi strictement qu'elles s'en distinguent.

Unité de temps

L'adoption de cette règle provoque en revanche une vaste controverse. Le discours aristotélicien semblait en effet trop elliptique pour tenir lieu de référence et emporter l'adhésion : que signifiait la « révolution de soleil » impartie à la fable* tragique ? Cette ambiguïté favorise l'apparition, au sein de la tradition exégétique italienne, de deux tendances rivales qui se révèlent bientôt inconciliables. D'une part, certains commentateurs prétendent affecter à la fable une durée déterminée, soit de douze heures (jour artificiel), soit de vingt-quatre heures (jour naturel). D'autre part, quelques exégètes entendent subordonner la durée de l'action à la vraisemblance de la fable. Castelvetro mesure la contradiction plus qu'il ne la résout. Il démontre que toute disproportion entre la durée de l'action et celle du spectacle perçu risque d'entamer la crédibilité de la fable, mais n'en assigne pas moins à cette dernière une durée de douze heures. Piccolomini, lui, parvient à concilier la lettre aristotélicienne et l'exigence de vraisemblance au prix d'un subterfuge : il propose de répartir entre les entractes le produit de la différence entre la durée de la fable et celle de sa représentation. Les promoteurs du modèle classique se heurtent à la même contradiction, encore accusée par leur conception draconienne du vraisemblable. Pour conférer à la fable une crédibilité incontestable, ils auraient souhaité prôner la coïncidence de la durée de l'action et de celle de la représentation. Mais le respect de la lettre aristotélicienne

les en empêche. Aussi Chapelain assigne-t-il à la fable une durée équivalant au jour naturel, entendu à la manière de Piccolomini. Sarrasin, La Mesnardière et d'Aubignac achèvent ensuite d'accréditer cette conception du temps dramatique malgré les protestations des poètes qui entendent rester fidèles à la convention baroque (Mareschal) ou exploiter les ressources de l'histoire (Cornille). La coïncidence de la durée de la fable et de celle du spectacle demeure néanmoins l'une des normes informulées du modèle classique.

Unité de lieu

Cette règle s'énonça plus tardivement que les précédentes. Inconnue d'Aristote, à peine esquissée par Scaliger*, elle reste implicite chez Castelvetro qui, pourtant, évalue en fonction de la fable non seulement la durée de l'action, mais aussi l'aire qui lui est impartie. Dès 1629, on débat dans les cercles précieux de la nécessité de réduire l'espace théâtral à un seul lieu. Mais il faut attendre 1637 pour que Chapelain pose publiquement, à propos du *Cid*, le principe de l'unicité du lieu dramatique. Ses disciples apprécient ensuite diversement l'étendue qu'il convient d'assigner à ce dernier : La Mesnardière opte pour l'espace parcouru en vingt-quatre heures, *Ménage* pour l'espace communément embrassé par le regard. C'est d'Aubignac qui tranche la question et donne à l'unité de lieu sa formulation définitive. Fondant l'unicité du lieu dramatique sur l'immuitabilité de l'aire scénique observée, il octroie à ce dernier une étendue coïncidant avec le champ optique du spectateur.

BIBLIOGRAPHIE

La Mesnardière, *Poétique*, de Sommaville, Paris, 1639 ; D'Aubignac, *la Pratique du théâtre*, éd. P. Martino, Champion, Paris, 1927 ; J. Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. A.-C. Hunter, Droz, Paris, 1936.

R. Bray, *la Formation de la doctrine classique*, Hachette, Paris, 1927 ; J. Scherer, *la Dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1950.

P. PASQUIER

La fable

FABLE (la). La fable, selon Aristote, est « l'assemblage des actions accomplies » ; elle a donc un caractère englobant et organique de très grande généralité ; elle résume en quelque sorte le « contrat », le projet qui est à la source du dynamisme de l'action dramatique.

Ainsi la fable d'*Électre* pourrait se réduire à : « Tuer sa mère » ; celle d'*Hamlet* à : « Comment se décider à agir ? » ; celle d'*Andromaque* (et de maintes autres pièces de Racine) : « Aimer qui vous déteste » ; celle de *Peer Gynt* : « A la recherche de soi-même. » La fable, dans son articulation hiérarchique à l'action* et à l'intrigue*, pose un principe de vectorisation conflictuelle que l'action est chargée d'incarner en donnant un nom aux forces élémentaires en jeu, tandis que l'intrigue monnaie en événements plus ou moins contingents la progression de ladite action.

Comme son nom l'indique (le mot est de la racine de *fari*, parler), la fable est narration mais — et c'est en cela que la fable théâtrale, en Occident, est spécifique — narration projective qui contient, même quand elle se présente sous forme assertive, des éléments de questionnement ou de confrontation paradoxale de contraires avec, en germe, de quoi produire un déséquilibre productif.

Il est clair que la détermination, pour une pièce donnée, de sa fable, c'est-à-dire de son entité nucléaire, est déjà le résultat d'une interprétation et le premier moment de la réflexion dramaturgique d'un metteur en scène. C'est bien ainsi que l'entendait Brecht*, lui qui insistait tant sur la nécessité d'« expliciter la fable », dont en même temps il refusait le caractère « humaniste » de généralité extra-temporelle ou d'individuation psychologique (conception aristotélicienne) au bénéfice du *gestus*, social et historique.

Les rapports de la fable à l'action et à l'intrigue sont dans un ordre de généralité décroissante qui correspond *grosso modo* aux catégories de la sémantique structurale déterminées par Greimas à propos du personnage, à savoir : actant, acteur et rôle. La fable, que Souriau* assimile plus ou moins à la situation, se place à un niveau d'abstraction auquel répugnent les praticiens actuels du théâtre ; ils utilisent donc peu ce terme, sinon dans l'acception brechtienne. Au contraire les esthéticiens classiques (La Mesnardière*, Marmontel*) et les écrivains (Racine dans la seconde préface d'*Andromaque*) recourent souvent à cette notion qui, chargée d'ambiguïté, désigne soit l'organisation du matériau narratif, soit le fonds culturel où le poète puise pour choisir son sujet. L'opposition fable/sujet a nourri la réflexion des formalistes russes mais elle n'éveille guère d'écho chez les critiques de théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

H. Gouhier, *l'Essence du théâtre*, Flammarion, Paris, 1943 ; E. Souriau, *les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950 ; B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, l'Arche, Paris, 1963 ; A. Kibedi-Varga (éd.), *Théorie de la littérature*, Picard, Paris, 1981.

M. CORVIN

La fable (suite)

FABLE

Ang. : plot, fable ; All. : Fabel, Handlung ; Esp. : fábula (relato).

I

CONTRADICTIONS DE LA NOTION DE FABLE

A • Origine

Du latin *Fabula* (propos, récit), le terme *fable*, qui correspond au grec *Mythos*, désigne la « suite de faits qui constituent l'élément narratif d'une œuvre » (*Robert*). La *Fabula* latine est un récit mythique ou inventé et, par extension, la pièce de théâtre et le conte. On ne s'occupera, ici, que de la fable de l'œuvre théâtrale. Un examen des fables (d'ÉSOPE ou de LA FONTAINE) montrerait cependant que les problèmes théoriques liés à la notion de fable concernent tout à la fois le conte, l'épopée ou le drame (cf. LESSING, « De la fable »). Un panorama des innombrables emplois de « fable » laisse ressortir deux conceptions opposées du lieu de la fable : 1) comme matériau antérieur à la composition de la pièce ; 2) comme structure narrative de l'histoire. Cette double définition recoupe l'opposition des termes d'« invention » et de « dispositio » de la rhétorique ou de « story » (histoire) opposée à « plot » (*intrigue*) de la critique anglo-saxonne.

Composer la fable (au sens 2), c'est pour l'auteur dramatique structurer les actions — motivations, conflits, résolution, dénouement — dans un espace/temps qui est « abstrait » et construit à partir de l'espace/temps et du comportement des hommes. La fable textualise les actions qui ont pu se passer avant le début de la pièce ou qui feront suite à la conclusion de la pièce. Elle pratique une sélection et une mise en ordre des

épisodes selon un schéma plus ou moins rigide : celui de la dramaturgie classique commandera, par exemple, de respecter l'ordre chronologique et logique des événements : exposition, montée de la tension, crise, noeud, catastrophe et dénouement. « Le poète devra prendre garde, lorsqu'il dispose une fable, que tous ses événements soient tellement dépendants que les uns suivent les autres comme par nécessité ; qu'il n'y ait rien dans l'action qui ne semble être arrivé qu'autant qu'il devrait arriver après ce qui s'était passé ; et ainsi que toutes choses y soient si bien enchaînées qu'elles sortent l'une de l'autre par une juste conséquence. » (LA MÉNARDIÈRE, *Poétique*, 1640, chap. 5.)

Selon cette conception classique, la fable est très proche de la *story* : on la nomme parfois « l'histoire », tandis que le *plot* correspond à l'intrigue, à la suite causale des actions. (« Une histoire [*story*] est un récit d'événements arrangé en séquence temporelle. Une intrigue [*plot*] est également un récit d'événements, l'insistance étant sur la causalité. ») (E.M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, 1927.)

B • La fable comme matériau

a) Fable vs sujet

Dans le théâtre grec, la fable est souvent empruntée à un mythe connu des spectateurs, et donc préexistant à l'œuvre dramatique. La fable ou le mythe est alors le matériau, la source où le poète puise les thèmes de sa pièce. Ce sens se maintient jusqu'à l'époque classique : RACINE, utilisant lui-même des sources grecques, emploie encore *fable* en l'opposant au *sujet* : « Il ne faut pas chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable ; mais il faut s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements et la manière ingénieuse dont ils ont su accorder la fable à leur sujet. » (Seconde préface d'*Andromaque*.) La fable est donc, dans cette acception, l'ensemble des motifs que l'on peut reconstituer en un système logique ou événementiel auquel le dramaturge a recours. « La cause des événements (note MARMONTEL, 1787, art. *Intrigue*) est ainsi indépendante des personnages, antérieure à l'action même ou supposée au-dehors. » A partir de tout texte dramatique on peut donc reconstituer la fable comme une suite de motifs ou de thèmes qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre sous la forme spécifique du *sujet*. Cette distinction atteint sa formulation la plus systématique dans l'œuvre des formalistes russes : « La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent.

(...) Bref, la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance. » (TOMACHEVSKI, in : TODOROV, 1965 : 268.)

Dans ce premier sens, la fable sera donc définie comme la mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée. Quant au lien spécifique entre *fable* et *sujet*, il donnera la clé de la *dramaturgie*.

b) Fable ou « assemblage d'actions accomplies » (Aristote)

Dans la *poétique* d'ARISTOTE, la fable désigne l'imitation de l'action, « l'assemblage des actions accomplies » (1450a). « La fable est le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères » (1450b). Ici, la fable est liée à son élément constitutif : l'action dramatique. Le point de vue s'est donc légèrement déplacé depuis la matière dramatique « brute » des sources jusqu'au niveau de la narration d'actions et d'événements. Ces actions sont communes aux sources et à la pièce qui les utilisent : on se place ici sur le terrain d'une logique des actions ou narratologie. Du même coup, la fable décrit « les actes des personnages et non ces personnages eux-mêmes. Les actes et la fable sont la fin de la tragédie » (1450a). Cette assimilation de la « fable-matériau » à la « fable-action » prépare le passage à une conception de la fable comme structure narrative de la pièce.

C • Fable comme structure du récit

Mais la fable devient souvent aussi une notion de structure spécifique de l'histoire que raconte la pièce. On y perçoit donc déjà la façon personnelle dont le poète traite son sujet et dispose les épisodes particuliers à l'intrigue : « Toute invention, à laquelle le poète associe une certaine intention, constitue une fable. » (LESSING, *Traité de la fable*, 1759.) Ainsi, la fable apparaît, dès le XVIII^e siècle, comme un élément de la structure du drame qu'il faut distinguer des sources de l'histoire narrée. Un effort de clarification s'avère nécessaire pour les termes d'action, sujet et fable. MARMONTEL les distingue nettement : « Dans les poèmes épiques et dramatiques, la fable, l'action, le sujet sont communément pris pour synonymes ; mais dans une acception plus étroite, le sujet du poème est l'idée substantielle de l'action : l'action par conséquent est le développement du sujet ; la fable est cette même disposition considérée du côté des incidents qui composent l'intrigue et servent à nouer et à dénouer l'action. » (MARMONTEL, 1787, art. *Fable*.)

D • Fable comme point de vue sur l'histoire (fable brechtienne)

a) Reconstitution de la fable

Si les conceptions prébrechtiennes de la fable considéraient celle-ci comme une donnée évidente et automatique dès qu'on lit la pièce et s'attache à dégager les phases de l'action, pour BRECHT, critiquant ARISTOTE, la fable n'est pas une donnée immédiate, mais doit faire l'objet d'une reconstitution, une recherche de tous, depuis la *dramaturgie* (sens 3) jusqu'au comédien : « La tâche principale du théâtre est d'explicitier la fable et d'en communiquer le sens au moyen d'effets de *distanciation* appropriés. [...] La fable est explicitée, bâtie et exposée par le théâtre tout entier, par les comédiens, les décorateurs, les maquilleurs, les costumiers, les musiciens et les chorégraphes. Tous mettent leur art dans cette entreprise commune, sans abandonner pour autant leur indépendance. » (*Petit Organon*, 1963, § 70 : 95.) Bâter la fable, c'est avoir en même temps, pour BRECHT, un point de vue sur l'histoire (le récit) et l'Histoire (les événements considérés à la lumière du marxisme).

b) Discontinuité de la fable brechtienne

La fable brechtienne ne repose pas sur une histoire continue et unifiée, mais sur le principe de discontinuité : elle ne raconte pas une histoire suivie, mais elle aligne des épisodes autonomes que le spectateur est invité à confronter avec les processus de la réalité auxquels ils correspondent. En ce sens, la fable n'est plus, comme dans la dramaturgie classique (c'est-à-dire non épique), un ensemble indécomposable d'épisodes liés par des relations de temporalité et de causalité, mais une structure morcelée. Là réside d'ailleurs l'ambiguïté de cette notion chez BRECHT : la fable doit à la fois « suivre son cours », reconstituer la logique narrative et être pourtant sans cesse interrompue par des distanciations appropriées.

c) Point de vue du fabulateur

Il en résulte évidemment un malentendu sur le concept brechtien de fable : on tente à la fois de la reconstituer en faisant le récit des événements, donc en faisant abstraction de la disposition des épisodes dans la pièce ; mais en même temps, on veut « jouer la fable » : celle-ci doit devenir lisible dans la narration des événements. En réalité, la recherche de la fable veut permettre la reconstitution de la logique de la réalité représentée (du signifié du récit), tout en maintenant une certaine logique et autonomie du récit. C'est précisément de la tension entre ces deux projets et des contradictions entre monde représenté et manière de représenter le monde que résultent l'effet

d'étrangeté et la perception juste de l'histoire/Histoire.

Dégager la fable, ce n'est pas pour BRECHT découvrir une histoire déchiffrable universellement et inscrite dans le texte sous sa forme définitive. En « cherchant la fable », le lecteur et le metteur en scène exposent leur propre point de vue sur la réalité qu'ils désirent représenter : « La fable n'est pas simplement constituée par une histoire tirée de la vie en commun des hommes, telle qu'elle aurait pu se dérouler dans la réalité ; elle est faite de processus agencés de manière à exprimer la conception que le fabulateur a de la société. » (*Additif au Petit Organon*, 1963 : 109.)

Chaque fabulateur, mais aussi chaque époque, aura une vision particulière de la fable à bâtir : ainsi, BRECHT « lit » *Hamlet* et donc l'« adapte » à la suite d'une analyse de la société dans laquelle il vit. (« Sombre et sanglante époque [...] tendance générale à douter de la raison [...] » — *Petit Organon*, 1963, § 68 : 92.)

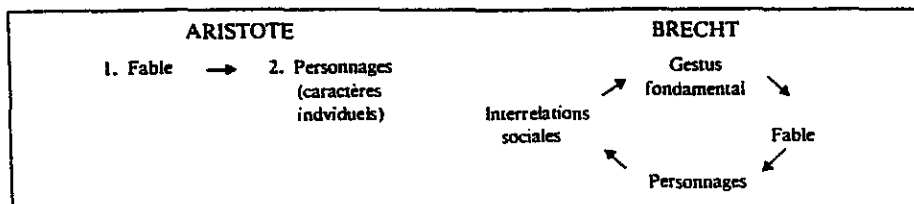
La fable est en perpétuelle élaboration non seulement au niveau de la rédaction du texte dramatique, mais aussi et surtout dans le processus de la mise en scène et du jeu : travail préalable du *dramaturge** (sens 3), choix des scènes, indication des motivations des personnages, critique du personnage par le comédien, coordination des différents arts de la scène, mise en crise de l'œuvre par les questions les plus prosaïques (ex. : « Pourquoi Faust n'épouse-t-il pas Marguerite ? »), etc. Lire la fable, c'est donner une interprétation (du texte pour le metteur en scène, de la représentation pour le spectateur), c'est choisir une certaine répartition des accents significatifs de la pièce. La *mise en scène** n'apparaît plus alors comme mise à jour définitive du sens, mais choix dramaturgique, ludique et donc herméneutique.

d) Détermination du *gestus* fondamental

L'appréhension de la fable brechtienne passe d'abord par la compréhension du *gestus* qui ne renseigne pas sur les personnages en eux-mêmes, mais sur leurs « interrelations » au sein de la société. « En commentant ce matériau gestuel, le comédien prend possession de la *fable*, et par là même de son personnage. » (*Petit Organon*, 1963, § 64.) La fable brechtienne est ainsi intimement liée à la constellation des personnages dans le microcosme de l'œuvre et le macrocosme de leur réalité d'origine : « La grande entreprise du théâtre c'est la fable, composition globale de tous les processus gestuels, contenant toutes les informations et les impulsions

dont sera fait, désormais, le plaisir du public. » (§ 65.)

La détermination brechtienne de la fable se fait ainsi au cours d'un processus dialectique jamais vraiment achevé. La comparaison avec la conception d'ARISTOTE le montre clairement :



e) La recherche des contradictions

La fable ne doit pas se contenter de restituer le mouvement général de l'action, mais en mettre à nu les contradictions, indiquant les raisons de ces contradictions. Pour *Mère Courage*, par exemple, la fable insistera toujours sur l'impossibilité d'actions opposées : vivre de la guerre *et* ne rien lui sacrifier ; aimer ses enfants *et* les utiliser pour faire des affaires, etc. Au lieu de masquer les « incohérences de l'histoire racontée » (1963, § 12), l'illogisme de l'enchaînement des événements, la fable épique brechtienne nous en fait prendre conscience en gênant la continuité harmonieuse de l'action. La perspective sur l'événement est toujours historique, laissant voir l'arrière-plan idéologique et social qui souvent éclaire les motivations prétendument individuelles des personnages.

2

IMPORTANCE ET DIFFICULTÉS DE LA NOTION DE FABLE

A • Ambiguïté de la fable : l'interférence du narratif et du discursif

La notion de fable, dont on a précédemment signalé la double définition comme *matériau* (histoire racontée) et comme *structure du récit* (discours racontant), indique, par son ambiguïté même, que le critique placé devant un texte dramatique doit s'intéresser en même temps au signifié (l'histoire racontée), au signifiant (la manière de raconter), ainsi qu'au rapport des deux.

Le flottement dans la désignation du terme *fable* (matériau ou structure) reflète tout à fait le croisement, à l'intérieur de cette notion, du modèle actantiel reconstitué à partir des matériaux

narratifs (*structure narrative* ou structure « profonde ») d'une part, et de la structure superficielle du récit (*structure discursive*) d'autre part. La fable tient à la fois du modèle actantiel (du narratif) et de l'organisation des matériaux sur l'axe du déroulement de la pièce (le discursif).

Dans le premier cas, on examine l'histoire racontée sous sa forme systématique (paradigmatique) avant que soient disposés les matériaux du discours. Dans le second cas, inversement, on opte pour l'observation des enchaînements des motifs. Cette opposition recoupe celle d'*action** et d'*intrigue** : l'action rend compte, à un niveau général, voire potentiel, des relations possibles entre les forces en présence ; l'intrigue suit dans le détail la forme concrète (scénique et textuelle) que prend cette action.

B • La ou les fables

La construction brechtienne de différentes fables à partir du même texte remet en question l'idée de la fable comme interprétation unique et dénominative du texte. La fable ne saurait désormais jouer le rôle d'« âme du drame » neutre et définitive. Elle n'existe pas à l'extérieur du texte comme système figé inaltérable, mais se constitue après chaque lecture, chaque jeu, chaque mise en scène.

Il est donc dangereux de concevoir la fable comme l'invariant du texte ou comme la dénotation (commune à tous) sur laquelle on pourrait greffer les connotations de la représentation. La fable n'est jamais une donnée objective, mais exige, pour être reconstituée, un point de vue critique sur le texte et la réalité qu'il véhicule.

A travers ce problème de la productivité de la fable, on retrouve la notion d'*isotopie** qui permet de centrer la fable autour d'un plan de référence unique et d'éliminer les ambiguïtés dues à l'interférence de plusieurs lectures de la fable.

C • Fable et récit du texte

Le texte n'a pas, d'autre part, un droit de regard exclusif sur la fable : celle-ci est reconstituée à partir de tous les signes scéniques, même s'il est, dans la pratique, plus difficile de déchiffrer le

récit des gestes ou de la musique que le récit rapporté linguistiquement. Il faut étendre la notion de fable à l'ensemble des systèmes scéniques dont l'assemblage et la « concurrence » constituent la fable.

D • Propriétés générales de la fable

a) *Résumable*

La fable peut être ramenée à quelques phrases décrivant succinctement les événements. « Le résumé du récit (s'il est conduit selon les critères structuraux) maintient l'individualité du message. Autrement dit, le récit est *traductible* sans dommage fondamental. » (BARTHES, 1966a : 25.)

b) *Transposable*

En changeant la substance de l'expression (cinéma, conte, théâtre, peinture), on doit pouvoir conserver le sens de la fable. Comme un récit « réglementant la conservation et la transformation du sens au sein d'un énoncé orienté » (HAMON, 1974 : 150), la fable s'accommode des changements dans l'utilisation que le metteur en scène est amené à faire des moyens scéniques : ce qui varie d'une mise en scène à l'autre, ce peut être bien sûr l'interprétation générale de la fable, mais c'est aussi parfois seulement une utilisation des matériaux qui ne remet pas en question le sens attribué à la fable.

E • Fin de la fable, retour du texte ?

Chercher la fable, tel sera désormais le mot d'ordre des amoureux de la scène. Une telle quête a donné lieu à d'innombrables relectures de textes classiques qu'on avait un peu considérés comme affaire classée et entendue. Souvent, ces metteurs en scène de la fable ont apporté un éclairage nouveau (ainsi PLANCHON sur *Tartuffe* et *la Seconde Surprise de l'amour* ; B. SOBEL et A. GIRAULT sur *Dom Juan* et *Timon d'Athènes*). Il en est aussi parfois et nécessairement résulté une simplification et une banalisation du texte comme structure signifiante : le spectateur percevait clairement la courbe de l'intrigue et le monde fictionnel, mais il perdait dans l'opération sa sensibilité à la forme et à la rhétorique textuelle, dramaturgique et scénique ; la pièce lui paraissait en outre très lointaine dans l'histoire et éloignée de sa situation de spectateur impliqué par le jeu concret (et pas seulement par la fiction racontée).

Une autre tendance — contrepois indispensable de la première — s'est alors dessinée : montrer la textualité, la rhétorique, le déclamatoire (c'est

le cas chez VITEZ), aborder le texte comme un organisme vivant et provocant (ainsi chez BROOK, chez SOBEL dernière période). Pour l'instant, la mise en scène se débat dans ce dilemme : jouer la fable ou le texte ? Il semble que ce soit là, selon A. GIRAULT, dramaturge de B. SOBEL, la « contradiction centrale de toute représentation d'une pièce ancienne : d'une part, il faut mettre le texte à distance pour "historiciser" mais, d'autre part, un texte n'a de chances de devenir "texte de théâtre" que s'il est projeté directement vers le spectateur ; et, dans ce cas, la "messe n'est pas loin" » (« Deux *Timon d'Athènes* », *Théâtre/Public*, n° 5-6, 1975). En somme la fable, à peine dégagée du texte, tend aujourd'hui à y retourner, mais après un détour par le corps de l'acteur et du spectateur.

• Compléments bibliographiques : Tomachevski, 1965 ; Todorov, 1966 ; Gouhier, 1968a ; Olson, 1968a ; Hamon, 1974 ; Prince, 1973 ; Brémond, 1973, 1977 ; Kibedi-Varga, 1976, 1981.

MIMÉSIS. Transcription du mot grec signifiant imitation. L'imitation de la nature par l'art est une idée d'une fausse simplicité, bien que très répandue.

La mimésis selon Aristote

Dès le début de sa *Poétique*, Aristote* affirme que tout art est imitation. La formule la plus générale se trouve dans sa *Physique* : « L'art imite la nature » (Wilde dira l'inverse). L'existence d'une telle imitation lui apparaît même dans les arts utiles ; ainsi dira-t-il ailleurs que l'art culinaire imite la digestion, ce qui peut faire douter de l'existence d'une imitation directe. Sur la nature, souvent changeante, du rapport entre l'imité et l'imitant, l'exposé de la *Poétique* est le plus dense et le plus complet. Il présente moins d'évidences qu'il ne pose de questions. Pour lui, l'imitation implique un jugement moral, puisque les hommes qu'elle imite sont bons, mauvais ou moyens. Moins simpliste qu'elle ne paraît, cette psychologie démontre, non seulement la fécondité, mais la nécessité de la notion d'imitation. Celle-ci est inscrite, sinon dans la nature des choses, du moins dans celle de l'homme. A l'intérieur de ce cadre quasi biologique reste préservée la liberté de l'invention, dont la *Poétique* offre plusieurs exemples. Elle note ensuite que l'imitation fait plaisir. De là découle un curieux paradoxe, déjà rencontré par Platon* : l'imitation d'un objet laid, voire répugnant, ne laisse pas d'être agréable. Boileau reprendra ce thème, d'une rhétorique facile : un « serpent », un « monstre odieux » plaît aux yeux quand il est imité par l'art. Le plaisir, dû à quelque force interne que recèle l'imitation, est plus fort que la répugnance ; c'est du moins ce que suggère Aristote. Enfin, l'image, en tant que telle, est instructive ; ce n'est pas notre siècle, si friand de pédagogie audiovisuelle, qui démentira cette dernière proposition de la *Poétique*.

Dans un esprit plus moderne, on jugera peut-être que cette notion, qui a influencé de façon décisive de nombreuses esthétiques (le mot même de re-présentation porte sa marque), prête à des doutes ou à des prolongements. D'abord l'imitation n'est jamais et ne peut jamais être parfaite. Quand une copie exacte d'un film le reproduit à l'identique, on ne dit pas qu'elle en est l'imitation. Pour imiter, il faut du jeu, du simulacre ou de la simulation, une liberté qui respire. La solution aristotélicienne pour décrire ce rapport souple aurait sans doute été d'analyser l'imité et l'imitant en éléments communs et en éléments différents ; mais elle aurait perdu le dynamisme qui fait le mystère de l'imitation. Plus généralement, la définition de l'œuvre d'art comme imitation est dangereuse, en ce qu'elle dévalorise l'œuvre d'art comme seconde, par rapport à une réalité première dont elle n'est que l'image et qui seule possède un statut métaphysique. L'œuvre d'art ne serait donc que reflet, effort jamais totalement réussi pour se rapprocher d'un but restant hors d'atteinte. La ressemblance (autre notion ayant partiellement un contenu négatif) n'est qu'asymptotique à l'identité. A cette faiblesse générale s'en ajoutent d'autres, spécifiques de certains arts. Qu'imite la musique ? Aristote est contraint là d'avouer que l'imitation ne fonctionne que « pour l'essentiel » et de glisser de la notion d'imitation à celle d'efficacité. Constatment renvoyée à un ailleurs, la théorie se révèle peu applicable, même dans le domaine qui lui semble le plus favorable. Souvent, la peinture imite. Mais souvent aussi, dès les époques les plus anciennes et dans toute la mesure où elle peut être considérée comme religieuse, elle montre plus qu'elle ne représente : le personnage est vu *in gloria*, il équivaut exactement à sa propre notion, il est photographié dans son être et non dans son action. Que dire lorsque des esthétiques nouvelles, inconnues de l'Antiquité et qui ne sont parvenues à s'imposer que récemment, ont anéanti l'imité dans ce couple où il semblait la valeur essentielle ? L'art abstrait n'imité pas. La validité de la mimésis peut-elle résister à une situation où ce qui est imité n'existe pas ?

Le jeu de bascule entre l'imitant et l'imité

Elle le peut dans la mesure où elle est capable d'introduire à la compréhension de cette pierre d'attente dans la pensée aristotélicienne qu'est le plaisir de l'imitation. Si la ressemblance de l'imitant à l'imité est agréable, même lorsque le schéma esthétique reste opératoire en l'absence de l'élément imité, c'est peut-être qu'elle agit comme un signe. Et ce signe est magique en tant que, dans le représentatif, il induit un mouvement valorisant de l'imité, et, dans l'abstrait, il promeut l'état zéro à son triomphe. Dans les deux cas, il y a possession illusoire du réel. Par l'imitation, le statut ontologique est passé de l'imité à l'imitant. Celui-ci s'ouvre ainsi à une vie étrange où toutes les aventures, même celle de Wilde, sont possibles. Les uns voudront donc valoriser l'imitant, créer un quasi-imitant plus fort que le vrai. Ce sera, par exemple, l'ambition d'Artaud* et peut-être la démarche de toute tragédie*. Les autres feront confiance à l'imité et l'exalteront au-delà de toute présence humaine. L'imitation est pour eux une seconde création. Ce qu'elle imite, c'est l'action divinée. Elle opère par le même moyen, qui est le langage. Elle dit : « Que le théâtre soit ! », et le théâtre fut. Le plus ancien traité de dramaturgie hindoue décrit en détail comment les dieux ont créé le théâtre. Ainsi s'ouvre le procès des images, dont le théâtre n'est que l'aspect le plus sûrement inscrit dans la société. Sacrilèges ou envoyées par un Dieu, les images ne sont jamais indifférentes.

BIBLIOGRAPHIE

Drama and mimesis, Cambridge University Press, Cambridge, 1980 ; P. Pasquier, *la Mimésis dans l'esthétique théâtrale française...*, thèse d'État, 1987.

J. SCHERER

MIMÉSIS

(Du grec *mimēsthai*, imiter.)
Ang. : *mimesis* ; All. : *Mimesis* ; esp. : *mimesis*.

La mimésis est l'imitation ou la représentation d'une chose. A l'origine, la *mimesis* était l'imitation d'une personne par des moyens physiques et linguistiques, mais cette « personne » pouvait être une chose, une idée, un héros ou un dieu. Dans la *Poétique* d'ARISTOTE, la production artistique (Poiesis) est définie comme *imitation** (mimésis) de l'action (praxis).

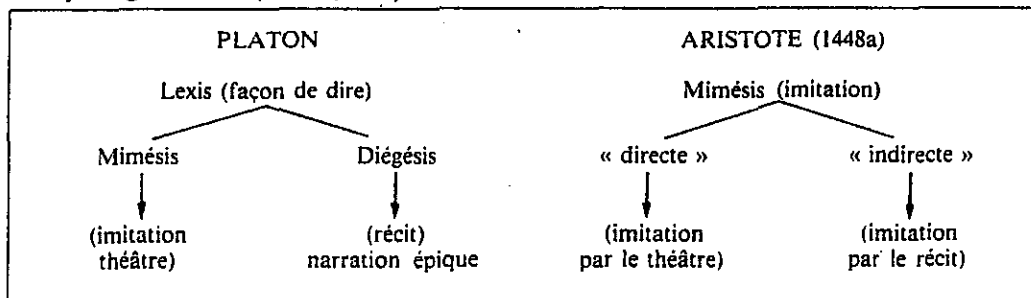
1 PLACE DE LA MIMÉSIS

A • Chez Platon

Dans la *République*, livres 3 et 10, la mimésis est la copie d'une copie (de l'idée, qui est inaccessible à l'artiste). L'imitation (essentiellement par les moyens dramatiques) est bannie de l'éducation, car elle pourrait conduire les hommes à imiter des choses indignes de l'art et parce qu'elle ne s'attache qu'à l'apparence extérieure des choses. L'imitation devient, surtout chez les néo-platoniciens (PLOTIN, CICÉRON), l'image d'un monde extérieur opposé à celui des idées. D'où, peut-être, la condamnation du théâtre, et plus particulièrement du spectacle, pendant des siècles, au nom de son caractère extérieur, physique, contraire à l'idée divine.

B • Chez Aristote

Dans la *Poétique* (1447a), la mimésis est le mode fondamental de l'art ; elle a seulement diverses formes (poème, tragédie, récit épique). L'imitation ne s'applique pas à un monde idéal, mais à l'action humaine (et non à des caractères) : l'important pour le poète c'est donc de reconstituer la *fable**, c'est-à-dire la structure des événements : « La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complet, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. » (1449b.) « C'est la fable qui est l'imitation de l'action, car j'appelle ici "fable" l'assemblage des actions accomplies. » (1450a.) Cette opposition vaut toujours aujourd'hui : ainsi le couple *showing/telling* de la critique anglo-saxonne (BOOTH, 1961).



OBJET DE LA MIMÉSIS

La mimésis concerne la représentation des hommes et surtout celle de leurs actions : « La mimésis de l'action, c'est le *mythos*, et par *mythos*, j'entends l'organisation des actions. » (1450a.)

Mimésis est l'imitation d'une chose et l'observation de la logique narrative. Elle porte sur le couple dialectique action/caractère :

A • Imitation de l'action

Le *mythos* aristotélicien est défini comme la mimésis de l'action (praxis).

B • Imitation des caractères (de l'*ethos*)

C'est l'imitation au sens pictural du terme : la représentation figurative.

C • Imitation des anciens

A ces deux types d'imitation, il convient d'ajouter l'imitation des modèles anciens (SCALIGER, 1561 ; BOILEAU, 1674). Parfois même — c'est notamment le cas du classicisme — le poète est sommé d'« imiter la nature », ce qui peut vouloir tout dire : depuis un style simple et clair jusqu'à un *naturalisme** de détail.

- Autres corrélats : réalité représentée, réalité théâtrale, fiction, réalisme.
- Compléments bibliographiques : Else, 1957 ; Francastel, 1965 ; Sorbom, 1966 ; Auerbach, 1969 ; Genette, 1969 ; Ricoeur, 1983.

Catharsis

CATHARSIS. Le mot est orthographié aussi *katharsis*. Il est la transcription d'un terme grec signifiant purification, mais qui se charge également de valeurs médicales.

Pour purifier, il faut purger. L'équilibre et la guérison ne seront atteints qu'après une crise provoquée, mettant en jeu un remède dangereux, de même nature que le mal, un *pharmakos* (mot qui signifie à la fois poison et remède), une purge qui évacuera le mal en l'exagérant. C'est le principe du vaccin ou, dans un autre domaine, celui du bouc émissaire. Comment ces notions peuvent-elles aider à saisir la nature de l'émotion tragique ? On ne dispose pour le comprendre que de trois courtes phrases d'Aristote. Encore la première est-elle peu instructive et ne dépasse-t-elle pas l'emploi courant du mot pour un contemporain. Elle se trouve au chapitre XVII de la *Poétique*. Aristote y fait allusion à l'épisode d'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide où l'héroïne imagine, pour s'évader avec son frère Oreste, de dire qu'une statue souillée par ce meurtrier doit être purifiée en mer. Une fois au large les Grecs échappent aux Barbares. La purification n'a ici qu'une valeur religieuse.

Il en va tout autrement lorsque, au chapitre VI de la même *Poétique*, la tragédie est définie comme provoquant la pitié et la crainte et effectuant la purgation de ces sortes de sentiments. La pitié et la crainte sont des émotions fortes éprouvées par le spectateur d'une tragédie. Il a l'habitude des pleurs et des lamentations qu'excitent les orateurs en produisant leurs témoins devant les tribunaux. Devenue insuffisamment émouvante, la crainte a été remplacée par la « terreur ». Ces sentiments bouleversants seraient un danger pour la cité s'ils n'étaient pas traduits par un traitement esthétique. Aristote ne l'analyse pas, mais suggère que la purgation rend inoffensive, et même agréable, la violence inhérente à la tragédie.

Le troisième texte, au livre VIII de la *Politique*, applique la notion et le mot de catharsis à l'audition de la musique. A musique douce, auditeur calme ; à ce niveau, la catharsis est inutile. Mais si le même auditeur entend ensuite des chants de violence, l'effet cathartique doit jouer. Le bon usage de la musique est que, au lieu de la pitié, de la crainte, ou d'autres affections vives, l'auditeur doit éprouver un sentiment d'euphorie, qu'Aristote suggère par les mots d'allègement, de plaisir, de joie innocente et pure. Comme la *mimésis**, la catharsis est plaisir. On peut soit traiter l'émotion du public par le même (la douceur), soit par l'autre (la catharsis).

Dans ces conditions, les auteurs manifestent souvent sur la question de la catharsis une grande incertitude. Jusqu'au XIX^e siècle on a cru que la purgation était de nature morale, comme si la tragédie, par les crimes, enseignait la vertu. L'interprétation médicale n'est plus guère contestée aujourd'hui, mais elle est loin de rendre compte de tous les aspects du paradoxe cathartique. Un critique dit que les théoriciens diffèrent d'avis sur la façon dont s'effectue cette purification. Un autre avoue qu'on ne sait si elle est élimination des passions ou purification par les passions. En tout cas, le type de théâtre, avec son fondement religieux, qui ait pu faire la fortune du concept de catharsis est assez aisé à situer historiquement. Le seul culte qui puisse inclure ces valeurs de purgation par la violence est celui de Dionysos, qui n'est pas pour rien, aussi, le dieu du Vin, de l'Ivresse, du Crime sacré — et du Théâtre. L'interprétation de la tragédie donnée par Nietzsche*, telle qu'elle s'applique électivement aux *Bacchantes* d'Euripide, s'impose dans ce contexte. Pourtant, la popularité de la notion de catharsis dépasse ce secteur, paroxystique mais limité. Aristote, qui a été dans ce domaine d'une remarquable prudence, n'en est pas responsable. En fait la notion est moins employée par Aristote lui-même que par ses lecteurs, qui s'en servent pour l'interroger.

BIBLIOGRAPHIE

D. Barrucaud, *la Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, l'Épi, Paris, 1970.

J. SCHERER

CATHARSIS

(Du grec *katharsis*, purgation.)

Ang. : *catharsis* ; All. : *Katharsis* ; Esp. : *catársis*.

ARISTOTE décrit dans la *Poétique* (1449b) la purgation des passions (essentiellement *pitié** et *terreur**) lors même de leur production chez le spectateur qui *s'identifie** au héros tragique. Il y a également catharsis lorsqu'est employée la musique au théâtre (*Politique*, 8^e livre).

La catharsis est l'un des buts et l'une des conséquences de la tragédie qui, « suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions » (*Poétique*, 1449b). Il s'agit d'un terme médical qui assimile l'identification à un acte d'évacuation et de décharge affective ; il n'en est pas exclu qu'il en résulte un « lavage » et une purification par régénérescence du moi percevant. (Pour une histoire du terme, se reporter à F. WODTKE, article « Katharsis » in : *Reallexikon*, 1955.)

1 • Cette purgation qu'on a assimilée à l'identification et au plaisir esthétique est liée au travail de l'imaginaire et à la production de l'illusion scénique. La psychanalyse l'interprète comme plaisir pris à ses propres émotions au spectacle de celles de l'autre, et plaisir de ressentir une partie de son ancien moi refoulé qui prend l'aspect sécurisant du moi de l'autre (*illusion**, *dénégation**).

2 • L'histoire des interprétations a reconduit cette ambiguïté de la fonction cathartique. Une conception chrétienne, depuis la Renaissance jusqu'au siècle des Lumières, penche pour une vue plutôt négative de la catharsis qui serait souvent un endurcissement à la vue du mal et une acceptation stoïque de la souffrance. Elle trouve son aboutissement chez Corneille qui traduit ainsi le passage d'ARISTOTE : « Que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions » (*Second Discours sur la tragédie*, 1660) ou même chez ROUSSEAU qui condamne le théâtre en reprochant à la catharsis de n'être qu'une « émotion passagère et vaine qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite, un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions, une pitié stérile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité » (*Du contrat social*). La seconde moitié du XVIII^e siècle et le drame bourgeois (notamment DIDEROT et LESSING) tenteront de prouver que la catharsis n'a pas à éliminer les passions du spectateur, mais à les transformer en vertus et en participation émotionnelle au pathétique et au sublime. Pour LESSING, la tragédie finit par être « un poème qui suscite la pitié » ; elle convie le spectateur à trouver un juste milieu (notion bourgeoise par excellence) entre les extrêmes de la pitié et de la terreur.

Pour dépasser les conceptions purement psychologiques et morales de la catharsis, les interprètes de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle chercheront parfois à la définir en termes de forme harmonieuse. Dans son essai *Sur le Sublime*, SCHILLER y voit non seulement une invitation à « prendre conscience de notre liberté morale », mais aussi et déjà une vision de la perfection formelle qui doit subjuguier.

Pour GOETHE, la catharsis aide à la réconciliation entre les passions contraires. Dans sa *Relecture de la « Poétique » d'Aristote*, il finit par en faire un critère formel de fin et de dénouement fermé sur lui-même (qui réconcilie les passions et qui est « exigé par tout drame et même par toute œuvre poétique ». NIETZSCHE achèvera cette évolution vers une définition purement esthétique : « Jamais encore depuis Aristote on n'a donné de l'émotion tragique une explication qui puisse faire conclure à des états de sensibilité esthétique, à une activité esthétique des spectateurs. Tantôt on nous parle de la terreur et de la pitié qui doivent être allégées ou purgées à l'aide de graves événements, tantôt on nous dit que la victoire des bons principes, le sacrifice du héros doivent nous exalter, nous enthousiasmer, conformément à une philosophie morale de l'univers. Et bien que je pense que ce soit là justement l'unique effet de la tragédie pour un grand nombre d'hommes, il n'en résulte pas moins avec évidence que tous ceux-là, et leurs esthéticiens avec eux, n'ont rien compris à la tragédie en tant que forme d'art supérieure. » (*Naissance de la tragédie*, chap. XXII).

La réflexion sur la catharsis connaît son dernier rebondissement avec BRECHT qui l'assimile, avec une ardeur qu'il tempère dans le *Petit Organon* et ses *Additifs*, à l'aliénation idéologique du spectateur et à la mise en valeur dans le texte des seules valeurs ahistoriques des personnages. Aujourd'hui, il semble que les théoriciens et les psychologues aient une vision beaucoup plus nuancée et dialectique de la catharsis qui ne s'oppose pas à la distance critique et esthétique, mais la présuppose : « La prise de conscience (distance) ne succède pas à l'émotion (identification), car le *compris* est en rapport dialectique avec l'*éprouvé*. Il y a moins passage d'une attitude (réflexive) à une autre (existentielle) que des oscillations de l'une à l'autre, parfois si rapprochées que l'on peut quasiment parler de deux processus simultanés, dont l'unité même est cathartique. » (D. BAR-RUCAND, *la Catharsis dans le théâtre*).

comme dans le théâtre épique de Brecht : seule la prise en compte du rapport entre la forme de l'œuvre et la réalité qu'elle construit pose le problème du réalisme.

Résistance du théâtre

Une difficulté supplémentaire s'ajoute en ce qui concerne le théâtre : c'est que le dispositif qui le constitue résiste particulièrement au phénomène de l'illusion de réalité. La présence vivante des acteurs et des spectateurs, en deçà de toute fiction, comme seule réalité immédiate du théâtre, maintient très perceptible le caractère construit de la fiction ; la matérialité toujours présente du décor rend approximative, quoi qu'on fasse, toute volonté de représentation exacte du monde extérieur : dans le présent du jeu le théâtre s'offre toujours comme artifice, l'événement qu'est l'acte de représenter l'emporte sur l'exactitude des représentations, le théâtre fait, plus que tout autre art, une place de choix à l'imagination projective et à l'investissement imaginaire, et non pas à des images. Seules comptent les conventions (explicites ou implicites, et variables selon les époques, les genres, les groupes sociaux) communes aux auteurs et aux spectateurs qui leur permettent de jouer ensemble et de construire ensemble l'efficacité symbolique de leur jeu. Bien plus, ces conventions sont constamment mises à l'épreuve pendant la représentation et elles-mêmes soumises à transformation.

En outre la représentation théâtrale n'est pas un objet totalement unifié : entre les divers éléments qui y concourent (principalement le texte, la mise en scène, le jeu de l'acteur), et qui ne sont pas toujours contemporains l'un de l'autre, il n'y a pas nécessairement convergence : mise en scène réaliste d'un classique ; jeu d'acteur naturaliste dans un Shakespeare ; traitement stylisé d'un Beaumarchais ; effet rétro de *la Parisienne*. Tous ces éléments, qui s'entendent conjointement pendant le spectacle, entrelacent pour le plus grand plaisir du spectateur des effets où le « réalisme » trouve difficilement son compte. Aussi bien le terme tend-il à s'appliquer à chaque élément pris séparément, et derrière lui au praticien du théâtre, non à l'objet produit (mise en scène réaliste, jeu réaliste, auteur réaliste), plutôt qu'à la globalité d'une représentation. Le document fameux qui reproduit un tableau des *Bas-Fonds* de Gorki, dans une mise en scène de Stanislavski* jugée réaliste, peut servir d'exemple : même si l'on considère la conduite de la fable comme telle (dans la mesure où l'on a la compétence historique pour le faire), les maquillages et les poses théâtralisent une série d'effets de scène dont l'effet affectif vient plus d'une symbolisation des relations figurées que du « réalisme » auquel nos conventions nous ont habitués un siècle après.

Repérages

A défaut donc de modèle du réalisme au théâtre, du moins peut-on poser que par rapport à notre culture traditionnelle il en existe une forme canonique, héritée de l'esthétique bourgeoise de Diderot* : appuyée sur l'« illusion de réalité », elle pose en principe l'apparence d'autonomie des fictions représentées, derrière laquelle doit tendre à disparaître tout ce qui la détruirait, arrangement des structures du récit, présence et jeu de l'acteur, matérialité des éléments scéniques. Ce sont les personnages, non des comédiens, qui parlent et se déplacent, et ils parlent et se déplacent « comme dans la vie » : naturel des dialogues, logique des entrées et des sorties, continuité de la fable, les conventions du théâtre tendent à être masquées.

Les auteurs réalistes marquent une tradition continue en France depuis l'apparition d'un art « bourgeois » autour de 1700. Pourtant, même s'ils ont connu un succès certain (de Lesage à Diderot et Mercier, d'Augier à Becque ou Mirbeau), ils ont du mal à s'imposer au théâtre, malgré

RÉALISME ET THÉÂTRE. Le terme de « réalisme » appliqué à la littérature et aux arts apparaît au milieu du XIX^e siècle, et d'abord en littérature. C'est un terme polémique qui définit une école. Littré le définit ainsi : « Néologisme. En termes d'art et de littérature, attachement à la reproduction de la nature, sans idéal. » Depuis, le terme appartient essentiellement au vocabulaire de la critique, qui l'applique (même rétrospectivement) à des auteurs ou à des œuvres dans lesquels elle estime reconnaître une démarche qui tente d'atteindre, au-delà des constructions idéologiques, une image de la « réalité ».

Un concept fuyant

Or cela ne va pas sans confusions, car la notion de « réalité » est une des apories philosophiques les plus fameuses. On peut avancer ceci : le « jugement de réalité » — qui pose l'existence d'un réel jamais démontrable — est une construction de l'esprit, une représentation mentale toujours modifiable au gré de l'expérience ; et le « réalisme » est un jugement au second degré sur ce que nous faisons de cette construction. Il relève donc de la pragmatique et non de la théorie philosophique. C'est bien en effet par rapport à l'action produite que le terme est employé, aussi bien dans la vie quotidienne — « être réaliste » c'est tenir compte dans ses actes de la réalité du monde en face de ses propres désirs — que dans le domaine des arts — réaliste y est l'œuvre qui agit sur les représentations de son public pour l'amener à une meilleure prise en compte de cette réalité, telle que la perçoit l'auteur.

Cette approche traduit bien la difficulté à définir la bonne manière (s'il y en a une) de rendre compte de la réalité. Polémique, le mot semble désigner simplement, face à un état antérieur jugé insatisfaisant, un effort vers un plus : plus de vérité, par rapport à une représentation du monde jugée désuète ; plus d'efficacité, volonté d'action sur le public, essentiellement à travers une rupture avec les conventions antérieures de l'art. Critique, le terme propose de mesurer le rapport entre deux plans dont aucun n'est constant : ni la forme de l'œuvre (la critique applique la notion aussi bien au théâtre classique, dans lequel elle reconnaît *a posteriori* un « réalisme psychologique », qu'au roman romantique auquel elle reconnaît un « réalisme social ») ni la réalité à laquelle elle renvoie (culturellement et historiquement mouvante, puisqu'elle est elle-même une image construite), sans oublier le possible écart entre le moment de l'œuvre et celui du jugement critique.

Il existe pourtant un autre emploi du mot réalisme, c'est le « réalisme du sens commun » (ainsi nommé par les philosophes pour en dénoncer les illusions). S'appuyant sur le fait que la réalité est organisée en un monde d'apparences sensibles, il juge « réaliste » toute œuvre où il retrouve une semblable organisation des apparences. Ce sens commun-là confond en fait réalisme et illusion de réalité, mécanisme par lequel certaines formes de théâtre et d'autres arts de représentation — le trompe-l'œil, le cinéma, la télévision — tentent de se faire oublier comme artifice et de faire croire qu'ils ouvrent une fenêtre sur la fiction comme si c'était un monde réel. Or les deux plans peuvent bien coïncider, comme dans les intentions du théâtre naturaliste par exemple, ou diverger totalement

le volontarisme de certaines reprises. C'est que les formes sociales qu'ils reproduisent ont changé ; que se sont modifiées les conventions qu'ils voulaient invisibles et qui pèsent désormais du poids de leur désuétude, car le théâtre se joue toujours au présent.

Ainsi le problème du réalisme au théâtre n'est-il pas celui de la « copie conforme » d'une apparence sensible, mais celui du choix des formes et des réorganisations formelles qui permettent de mieux saisir la réalité sociale. On peut tenter d'en faire une typologie, en combinant deux séries d'oppositions :

— quant au rapport de la mise en œuvre théâtrale à la réalité qu'elle construit : (a) le respect apparent des formes sensibles de la perception ordinaire du monde, et une organisation discrète du point de vue de l'auteur sur la réalité, s'opposent à (b) un non-respect volontaire et à la manifestation de l'objet scénique comme artifice de jeu.

— du point de vue du spectateur, la place qui lui est assignée est clairement (a) en face de l'objet scénique, à distance dans une relation de type pédagogique (l'auteur, l'acteur veulent lui montrer la raison des effets), ou (b) au milieu des choses, dérangé dans ses habitudes, laissé sans repères à la recherche d'une signification nouvelle.

La combinaison 1a/2a est assez bien représentée, dans l'esthétique « fin du siècle », par la comédie bourgeoise de Porto-Riche (*Amoureuse*) ou par les pièces de Jules Renard. La théorie naturaliste d'un Zola* accuse davantage une contradiction, dans son souci de coller au réel, symptomatiquement confondu avec la notion de vérité. « Le vrai, dit-il, doit marcher dans sa nudité. » Il sait bien que le problème au théâtre est celui des conventions : « Il faut accepter des illusions plus ou moins parfaites à la place des réalités », mais il faut lutter contre elles pour arriver « le plus près possible de la vérité ». On ne peut mieux définir le réalisme comme une exigence (jamais comme une forme achevée, car « les conventions changent »). Or en même temps l'obligation de choisir et d'organiser le matériau du « réel » fait ressortir l'aspect démonstratif des choix et leur donne une valeur lourdement symbolique comme élément d'un discours sur le réel (l'exemple est encore plus frappant dans l'évolution de l'œuvre d'Ibsen), d'autant qu'il n'hésite pas à prendre parti dans une vision personnelle du monde (véritable dénonciation des injustices).

La combinaison 1b/2a trouve son illustration par exemple chez Brecht. Brecht critique à la fois la fausse conception du réalisme comme imitation d'une réalité qui lui serait antérieure (le théâtre naturaliste pour lui ne fait que « traduire des symptômes de surface et non le complexe causal des relations sociales profondes »), ou comme reproduction d'une forme de réalisme canonique (le modèle du roman balzacien cher à Lukács*). Sans doute l'auteur dispose-t-il de clés pour construire son œuvre (elles lui sont fournies par l'analyse marxiste), mais en bon pédagogue, sans dogmatisme, il pose en principe que le réalisme doit trouver les « formes appropriées » à son sujet, à son époque, et au plaisir du théâtre : d'où l'invention de fables où l'illusion naissante est sans cesse détruite par des éléments de jeu, des ruptures, des bizarreries volontaires (l'effet d'étrangeté), et sans cesse reconstruite : le rapport au réel ne se définit pas comme un rapport mimétique d'image mais comme une structure de récit qui permet de comprendre dans ses contradictions mêmes le mouvement du monde contemporain. De plus il est un moyen d'action sur ce réel du théâtre qu'est le spectateur, à qui il faut donner, en partant de ce qu'il est, les moyens de modifier ses propres représentations du monde. Cette œuvre, où le jeu rappelle constamment au spectateur qu'il est au théâtre, peut paraître non réaliste aux habitués de la dramatique linéaire, « aristotélienne ». Il faut constamment se rappeler qu'elle est posée par Brecht comme définissant une esthétique du réalisme.

Certains héritiers de Brecht, en s'éloignant plus nettement du théâtre d'illusion, en quittant même parfois les contraintes du théâtre à l'italienne, mais surtout en renonçant aux leçons trop fermées de son système, peuvent représenter à travers des œuvres extrêmement diverses des exemples de la combinaison 1b/2b : les jeux sur l'espace et le temps d'un Gatti*, qui font de la scène un lieu sans référent assignable, lieu des confrontations, des affrontements de discours sans solution, « territoire de la question » ; la déambulation au milieu du public des figures étranges du Bread and Puppet cherchant à provoquer un choc émotionnel ; les grandes fresques historiques éclatées du Théâtre du Soleil ; la circularité, dans un temps suspendu, des ombres mortes de Kaliski*, en quête d'une impossible compréhension du scandale du monde. Très proches de toucher la réalité de l'imaginaire, ces auteurs semblent pourtant, dans l'invention de leurs « formes appropriées », dériver toujours plus loin de ce qu'on appelle couramment le réalisme. Affirmant dans leur écriture la conventionnalité fondamentale du théâtre, et sa nécessaire prise sur la réalité intime des spectateurs, ils mettent à nu l'ambiguïté de cette notion paradoxale.

Par un curieux retour de balancier, le néoréalisme contemporain pourrait offrir les exemples de la dernière configuration (1a/2b). Choix de sujets quotidiens, animation des personnages par un dialogue proche de la langue orale courante, ce retour aux formes canoniques du réalisme (indépendance apparente du monde de la fiction présenté comme autonome) est particulièrement net dans le théâtre américain, qu'il peigne le délire alcoolique d'un couple en perdition (*Qui a peur de Virginia Woolf ?* d'E. Albee) ou qu'il reconstruit les échanges quotidiens de gens ordinaires (*l'Ouest, le vrai*, de S. Sheppard). Il en est un peu différemment en France : le relatif anonymat des personnages, la dramatisation minimale des fables, leur localisation dans des lieux facilement assignables donnent aux textes l'apparence de la simplicité et de la transparence. Cette mise en œuvre par une grande économie de moyens fait souvent nommer ce théâtre (en regroupant arbitrairement des auteurs aussi différents l'un de l'autre que M. Deutsch*, M. Vinaver*, D. Besnehard*, D. Lemahieu*, P. Minyana, etc.) théâtre du quotidien, théâtre du silence, théâtre de chambre. Toutefois l'écriture introduit dans cette apparente simplicité des failles de nature variable (rupture de continuité, bizarreries de vocabulaire, étrangeté des comportements, goût du monologisme) qui, sans construire de signification claire au plan des contenus de fable, sont toujours décelables comme créatives d'un non-dit relevant de l'auteur, et rethéâtralisent sa présence dans l'espace de la représentation ou de la lecture. Ainsi M. Vinaver veut-il « déranger l'ordre des choses sans le dénoncer ». Ils tendent par là à mettre le spectateur dans une relation d'inconfort, et à le déstabiliser : il n'est plus en face d'un objet cohérent donné à lire, il est projeté au milieu des écueils d'un monde défait. Ainsi en est-il de ce réalisme dont la « forme appropriée » à notre époque sceptique serait le plus récent avatar de l'absurde beckettien.

BIBLIOGRAPHIE

D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel et Discours sur la poésie dramatique*, dans les *Œuvres complètes*, sous la direction de R. Lewinter, t. III, Paris, 1963 ; E. Zola, *le Naturalisme au théâtre* (Paris, 1880), rééd. dans les *Œuvres complètes* sous la direction de H. Mitterand, t. XI, Paris, 1968 ; B. Brecht, *Sur le réalisme*, traduction française d'A. Gisselbrecht, l'Arche, « Travaux », n° 8, Paris, 1970 ; M. Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, l'Aire, Lausanne, 1982.

Réaliste, réalité

RÉALISTE (REPRÉSENTATION...)

Ang. : realistic performance ; All. : realistisch
Aufführungsstil ; Esp. : realista (representación...)

1 POINTS DE REPÈRE

Le réalisme est un courant esthétique dont l'émergence est historiquement située entre 1830 et 1880. C'est aussi une technique apte à rendre compte objectivement de la réalité psychologique et sociale de l'homme.

Le mot *réalisme* apparaît en 1826 dans le *Mercurio francés* pour regrouper les esthétiques qui prennent le contre-pied du classicisme, du romantisme et de l'art pour l'art en prônant une imitation fidèle de la « nature ». En peinture, COURBET regroupe, lors d'une exposition, plusieurs de ses toiles dans une salle intitulée « Du réalisme ». En littérature, le mouvement réaliste comprend des romanciers soucieux d'une peinture précise de la société, comme STENDHAL, BALZAC, CHAMPFLEURY, DUMAS, ou les GONCOURT. Dans tous les arts où se trouve esquissé un portrait de l'homme ou de la société, la représentation réaliste cherche à donner une image jugée adéquate à son objet, sans idéaliser, interpréter personnellement ou incomplètement le réel. L'art réaliste présente des signes iconiques de la réalité dont il s'inspire.

2

RÉALISME IMITATIF, ILLUSIONNISME, NATURALISME

Le réalisme au théâtre ne se distingue pas toujours nettement de l'*illusion** ou du *naturalisme**. Ces étiquettes possèdent en commun la volonté de doubler par la scène la réalité, d'en donner une imitation aussi fidèle que possible. Le *milieu** scénique est reconstitué de façon à tromper sur sa réalité. Les dialogues puisent dans les discours d'une époque ou d'une classe socio-professionnelle. Le jeu de l'acteur naturalise au mieux le texte en aplatissant les effets littéraires et rhétoriques par une emphase de sa spontanéité et de sa psychologie. Ainsi, paradoxalement, pour faire vrai et réel, il faut savoir manier l'artifice : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai [...] J'en conclus que les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes. » (MAUPASSANT.)

Souvent, le naturalisme ne dépasse pourtant pas le réalisme par son dogme de la scientificité et du déterminisme du milieu ambiant. La réalité décrite apparaît comme intransférable, comme une essence éternellement hostile à l'homme : « Les naturalistes montrent les hommes comme s'ils montraient un arbre à un passant. Les réalistes montrent les hommes comme on montre un arbre à un jardinier. » (BRECHT, 1967, vol. 16 : 797.)

La théorie littéraire du reflet de la société dans l'œuvre d'art, telle qu'exposée chez LUKÁCS par exemple, est tout à fait insatisfaisante. L'histoire ne se « dépose » pas directement dans l'œuvre. Il est illusoire d'espérer trouver nécessairement dans une œuvre réaliste une description de la réalité dans « sa totalité diverse, agitée et en devenir ». Quant à vouloir présenter le type qui unit les éléments concrets et la loi qui en rend compte, ce qui est du domaine de l'« éternel humain » et ce qui est historiquement déterminé, c'est là un critère de réalisme également très étroit et fort difficilement réalisable. (LUKÁCS, 1956 : 98-153.)

3

RÉALISME CRITIQUE

Le réalisme, à la différence du naturalisme, ne se limite pas à la production d'apparences et à la copie du réel. Il ne s'agit pas pour lui de faire coïncider la réalité et sa représentation, mais de donner de la fable et de la scène une image qui permette au spectateur, grâce à son activité symbolique et ludique, d'accéder à la compréhension des mécanismes sociaux de cette réalité. On

est ici très proche de la démarche brechtienne qui ne se limite pas à une esthétique particulière, mais fonde une méthode d'analyse critique de la réalité et de la scène basée sur la théorie marxiste de la connaissance. Cette méthode marque trop les recherches actuelles de la mise en scène réaliste pour qu'on n'en esquisse pas ici le système esthétique et idéologique.

A • Exprimer/signifier

La scène n'a pas à « ex-primer », à extérioriser une réalité d'abord contenue dans une idée ; elle ne donne pas une reproduction photographique ou une quintessence du réel. La scène « signifie » le monde, en présente donc les signes perlents, s'éloignant d'un décalque mécanique de la « nature ». Cette mise en scène de la scène veille à la bonne distance entre le signifiant (le matériau scénique utilisé) et le signifié (le message à transmettre).

Une reproduction réaliste n'utilisera donc pas nécessairement une propriété sensible de l'objet imité ; elle veillera simplement à ce que le spectateur soit capable d'identifier cet objet : « Le signe doit être partiellement arbitraire, faute de quoi on retombe dans un art de l'expression, dans un art de l'illusion essentialiste. » (BARTHES, 1963 : 88.)

B • Modélisation* de la réalité

Signifier la réalité, c'est aussi en proposer un *modèle** de fonctionnement cohérent : rendre clair la causalité des phénomènes sociaux, trouver la relation fondamentale (le *gestus** brechtien) entre personnages et classes, indiquer clairement de quel point de vue le tableau est brossé, dévoiler la « causalité complexe des rapports sociaux » (BRECHT), etc. La modélisation consiste, en dernière analyse, à opposer et faire coïncider le schéma de la réalité (sa perspective et son historicité) avec celui du public (sa situation idéologique et historique présente). Le réalisme, dira BRECHT, ne consiste pas à reproduire les choses réelles, mais à montrer comment les choses sont réellement.

C • Abstraction

Le réalisme s'accompagne donc d'une recherche d'abstraction, de *stylisation** et de formalisation pour simplifier la perception de la fable et des détails scéniques. Cette stylisation, inhérente en fait à toute représentation artistique, rapproche du réel au lieu d'en éloigner. Elle est, selon MEYERHOLD, la marque de tout réalisme profond : « C'est une erreur d'opposer le théâtre stylisé au théâtre réaliste. Notre formule est : théâtre réaliste stylisé. » (1963.)

D • Réalisme/formalisme

Le réalisme n'est pas lié à une forme canonique. Même la forme très aboutie du réalisme balzacien n'est pas, contrairement à ce qu'affirme LUKÁCS, la seule forme réaliste. La réalité humaine (psychologique et sociale) étant un perpétuel changement, la représentation de l'homme au théâtre devra, elle aussi, évoluer. Traiter de formaliste une recherche sur une forme théâtrale adaptée à une vue nouvelle des choses est donc absurde, tout aussi absurde que de croire à la pérennité des contenus tout au long de l'évolution littéraire (*formalisme**). Être réaliste, c'est aussi et peut-être seulement être conscient des *procédés** esthétiques utilisés pour déchiffrer le réel. C'est pourquoi « rétablir le théâtre dans sa réalité de théâtre » (BRECHT) et ne pas se faire d'illusion sur le pouvoir de l'illusion seront les premiers commandements des réalistes (*théâtralisation**).

3

LES PROCÉDÉS DU RÉALISME

A la critique « formaliste », préoccupée par une description des procédés discursifs de signalisation du réel, revient le mérite d'avoir démythifié la notion de réalisme comme peinture directe du réel. Le réalisme ne s'attache pas à une thématique ou à des contenus particuliers, mais à un ensemble de techniques : « Le réalisme ne serait rien qu'un

narratives, les unes et les autres plus ou moins formulées selon les époques et la pression de la commande sociale. Ces techniques doivent assurer la transmissibilité, et donc la lisibilité d'un texte, relativement à un public donné ; elles ont la double fonction d'assurer la véracité d'un énoncé — sa conformité au réel qu'il désigne — et leur propre vraisemblance, c'est-à-dire leur invisibilité relative ou leur « naturalisation ». » (DUCHET, 1973 : 448.)

Au théâtre, ces techniques visent toutes à authentifier la communication et le référent du discours. La présence du *hors-scène**, toujours visible dans son invisibilité, procure la première illusion d'un monde dont on parle et d'où les personnages viennent. Tous les discours et les actions les plus « irréalistes » sont naturalisés par la présence scénique et extra-scénique. C'est en définitive l'idéologie, comme discours de l'évidence et du déjà connu, qui assume ce rôle d'illusion référentielle et de « garant » de l'authenticité réaliste. Ainsi, ce n'est pas tant l'effet de réalité qui produit l'illusion et l'identification, que l'identification à un contenu idéologique déjà connu qui fabrique l'illusion réaliste. (ALTHUSSER, 1965.)

• Autres corrélats : imitation, effet de réel, réalité représentée, réalité théâtrale, représentation, verisme, histoire.

• Compléments bibliographiques : Ingarden, 1949 ; Lukács, 1960, 1975 ; Jacquot, 1960 ; Brecht, 1967 ; Chiarini, 1970, 1971 ; Gombich, 1972 ; *Poétique*, 1973 ; Amiard-Chevrel, 1979 ; Chevrel, 1982 ; Barthes et al., 1982.

RÉALITÉ REPRÉSENTÉE

Ang. : represented reality ; All. : dargestellte Wirklichkeit ; Esp. : realidad representada.

Dès qu'on s'interroge sur le lien entre réalité représentée et forme dramaturgique ou scénique, on présuppose l'existence d'une relation dialectique entre les deux : la nature et l'analyse de la réalité influent sur la forme dramatique choisie, et inversement, la forme dramatique utilisée éclaire et influe sur la connaissance de cette réalité. Mais le lien entre la réalité et l'univers esthétique est loin d'être évident. On a longtemps pensé qu'il ne pouvait être que direct et *mimétique**, c'est-à-dire que l'œuvre était un reflet (même très infidèle) du monde extérieur. Il est alors possible d'observer les processus de représentation, de stylisation, voire de déformation de l'univers dépeint. Si, au contraire, on considère que l'écriture dramaturgique et scénique n'est pas soumise directement et mimétiquement à l'empreinte du réel, qu'elle modélise à sa guise la réalité, il est beaucoup plus délicat d'en retracer le lien avec cette dernière. Il faut pour cela saisir les processus de fictionnalisation et d'idéologisation qui indiquent le passage entre le texte dramatique ou spectaculaire et l'intertexte. (PAVIS, 1985d.)

1

DRAMATURGIE MIMÉTIQUE

A • Le héros

G. LUKÁCS (1956) tire de son analyse comparée du roman et du drame historique une série de critères pour une bonne saisie du réel ; il élève en même temps ces critères au rang de normes absolues pour contrebalancer le processus d'*épisation** du théâtre, processus qui, depuis le milieu du XIX^e siècle, « menace » la forme dramatique d'éclatement (SZONDI, 1956). Pour lui, le héros n'a pas à briller par des qualités sociales ou morales exceptionnelles, mais il est bon qu'il possède une existence *dramatique** en soi, à savoir riche en moments significatifs, porteuse des contradictions d'un milieu ou d'une époque, située au moment d'une profonde crise intérieure et politique. Seules les « individus d'importance historique mondiale » (HEGEL) en qui coexistent des traits individuels originaux et la marque sociale de conflits historiques seront susceptibles

de fournir de bons sujets dramatiques. L'art dramatique est de trouver des individus qui par leurs actions (et non par le système abstrait et épique de leur caractérisation) sont impliqués personnellement dans les processus historiques (unité de l'action et du personnage, de l'individuel et du social).

B • La « totalité du mouvement »

La tragédie et la littérature épique doivent « figurer la totalité du processus de la vie » (LUKÁCS, 1956 : 99), mais pour le théâtre « cette totalité est concentrée autour d'un centre solide, la collision dramatique » (101) et elle concerne la « totalité des mouvements », non celle des objets, comme pour le roman.

C • La stylisation

Disposant de peu de temps pour être identifié, l'univers dramatique concentre et donc déforme les processus sociaux qu'il décrit. L'unité* de temps et de lieu force le dramaturge à présenter le héros en action en pleine crise. Le drame y gagne en simplification, en éloignement et en mise en perspective. Il s'opère naturellement une stylisation* et une modélisation* de la réalité, et cette schématisation permet une comparaison des motivations personnelles du héros et des processus sociaux de la pièce. La mise en rapport de l'historicité* représentée et de l'historicité du spectateur s'en trouve facilitée (historicisation*).

2

DRAMATURGIES NON MIMÉTIQUES

L'analyse lukácsienne rend justice au théâtre classique, réaliste et naturaliste. Par contre, elle refuse d'entrer les tendances épiques du drame moderne, sous prétexte que celles-ci ne seraient qu'une perversion de la forme canonique spécifiquement théâtrale. Elle ne tient évidemment pas compte non plus des formes nouvelles de textes dramatiques et des pratiques scéniques.

A • L'intervention épique

Or, la saisie épique du réel n'est pas nécessairement moins réaliste que la méthode purement dramatique. Elle est même peut-être plus apte à rendre compte de la complexité actuelle des processus sociaux et de la « totalité du mouvement » des classes et des groupes. Ainsi, par un commentaire épique, le narrateur résume aisément une situation, présente un rapport politique ou financier, attire l'attention sur les points forts d'un développement. Simplement, il faut concéder au dramaturge le droit d'arranger à sa manière son bilan de l'analyse sociale, et lui laisser toute latitude pour intervenir à sa guise dans le jeu théâtral, au même titre qu'un personnage, qu'un représentant universel ou qu'un simple témoin.

Les « individus d'importance mondiale » n'existent plus, et en tout cas ne peuvent à eux seuls influencer sur le cours du monde. DÜRRENMATT remarque à ce propos que Napoléon fut le dernier héros moderne : « On ne peut plus faire des Wallenstein à partir d'Hitler et Staline. Leur pouvoir est si gigantesque qu'ils ne sont plus que les formes fortuites et extérieures de ce pouvoir. [...] Ce sont les secrétaires de Créon qui "expédient" le cas Antigone. » (1970 : 63.) La tragédie n'est plus en mesure de représenter les conflits de notre époque. La forme aristotélicienne*, trop essoufflée, doit céder la place à d'autres dramaturgies : pour DÜRRENMATT, ce sera la comédie, qui vit de l'idée subite et de la trouvaille (1970 : 64) et qui n'est donc pas soumise à une nécessité profonde. Pour beaucoup d'autres contemporains, seule l'intervention épique ou la voix narrative d'un monologue intérieur lyrique peut encore effleurer une parcelle de réalité.

B • La transformation et la représentation du réel

Du côté des dramaturges, on renonce, en somme, à donner une représentation cohérente et globale du monde. Même BRECHT présente les signes d'une certaine intimidation par la réalité : « Le monde d'aujourd'hui est restituable sur le théâtre, mais seulement s'il est conçu comme transformable. » (1967, vol. 16 : 931.) D'où la difficulté des dramaturges post-brechtiens (DÜRRENMATT ou WEISS, par exemple) à représenter le réel, leur volonté déclarée de partir de représentations artistiques et fictionnelles pour dire, ensuite et éventuellement, quelque chose sur un réel avec lequel ils prétendent avoir perdu tout contact.

C • Le mimétisme non mimétique et non épique du quotidien

Sans renoncer à l'appel brechtien en faveur d'un théâtre réaliste, montrant l'homme aux prises avec ses déterminismes sociaux, d'autres dramaturgies sondent la réalité, tout en renonçant à la rendre totalement et à la réduire à un modèle cybernétique autonome. Parmi elles, le théâtre du quotidien* s'est donné pour tâche de livrer des fragments de langage solidifiés par l'idéologie. Ce théâtre renonce à une mise en situation des personnages dans le mécanisme social global ; il les montre dans les images quotidiennes qui les produisent et qu'ils reproduisent. La seule chance d'élucidation de ce réel rétréci, il la met dans un effet de reconnaissance et quelques stéréotypes langagiers et idéologiques dont ni le personnage, ni le spectateur n'avaient jusqu'ici pris conscience. C'est peut-être un moins pour un plus.

D • Mise en signe et en jeu

De récentes tentatives dépassent cette opposition brechtienne souvent stérile entre dramatique et épique, modifiant sans cesse leur rapport à la fiction, utilisant une voix lyrique ou narrative, variant les procédés de fictionnalisation à l'intérieur même de la représentation. Le théâtre est d'ailleurs devenu beaucoup plus « modeste » et « réaliste » dans ses prétentions à représenter la réalité : les deux termes tendent à disparaître du vocabulaire critique, et ni la pratique, ni la théorie ne réclament de lui une imitation naturaliste ou réaliste du réel, mais tout au plus une mise en signe ou une mise en jeu.

- * Autres corrélats : fiction, imitation, reproduction, signe théâtral, dramaturgie, forme, formalisme.
- * Compléments bibliographiques : Szondi, 1956 ; Lukács, 1960, 1965, 1975 ; Lormann, 1973 ; Eisenstein, 1976, 1978 ; Hays, 1977, 1981.

RÉALITÉ THÉÂTRALE

Ang. : *theatrical reality* ; All. : *theatralische Wirklichkeit* ; Esp. : *realidad teatral*.

Où se situe la réalité scénique ou théâtrale et quel est son statut ? On réfléchit à cette question depuis ARISTOTE, sans avoir trouvé de réponse définitive et assurée. C'est que nous sommes victimes de la fiction* et de l'illusion* théâtrale — sur lesquelles repose notre vision du spectacle — et que nous mélangeons plusieurs réalités.

Que percevons-nous en effet sur une scène ? Des objets, des comédiens, parfois un texte. S'entremêlent plusieurs éléments qu'on cherchera à distinguer ainsi :

1 LA RÉALITÉ SOCIALE DE LA MACHINERIE THÉÂTRALE

Fait partie de la machinerie théâtrale tout ce qui sert à fabriquer le spectacle et qui est identifiable comme tel dans la représentation (panneaux, murs du bâtiment théâtral, tréteaux, etc.). Cette machinerie est souvent honteusement cachée dans le théâtre dit « illusionniste », mais elle se laisse toujours détecter dès qu'on se penche sur le « secret de fabrication ». Cette réalité machinale est, par définition, étrangère au monde fictif suggéré par la scène. C'est le seul objet qui n'a pas de valeur de signe (sauf évidemment lorsque la mise en scène le réquisitionne pour sa pratique théâtrale, comme dans *Six Personnages en quête d'auteur* de PIRANDELLO, par exemple). Même le podium et le rideau deviennent, chez BRECHT ou dans une mise en scène brechtienne, les signes* de « montrer le fonctionnement » et, aujourd'hui, de « c'est du théâtre épico-critique à la Brecht ». C'est ce processus de sémiotisation que décrit P. BROOK : « Je peux prendre un espace vide et l'appeler une scène vide. Un homme traverse cet espace vide tandis que quelqu'un le regarde. Voilà tout ce qu'il faut pour créer un acte de théâtre. » (1968 : 4.)

2

LA RÉALITÉ DES OBJETS SCÉNIQUES

Nous pouvons identifier les objets scéniques quant à leur fonction sociale normale (une table, un verre), les déchiffrer comme objets-matériaux, non fonctionnels, « objets scéniques non identifiés ». Le problème est de savoir si les objets sont à prendre littéralement comme des choses ou si on doit leur conférer valeur de signe*, c'est-à-dire voir, au-delà de leur matérialité, ce qu'ils représentent (tel symbole, telle émotion, telle connotation sociale). Autrement dit, avons-nous affaire à des objets réels ou à des objets esthétiques ? Ces objets ont-ils déjà été sémiotisés ?

Au théâtre, nous passons notre temps à courir après des référents qui toujours nous échappent (*effet de réel**). Le référent — à savoir l'objet auquel renvoie le signe (ainsi, la table concrète est le référent du signe/table) — est toujours apparemment présent sur scène, mais dès que nous pensons l'avoir identifié, nous nous apercevons que c'est en fait un signifiant que nous définissons par son signifié. Le seul référent possible serait là encore la machinerie théâtrale. Tous les autres objets, dès qu'ils sont utilisés dans le cadre d'une fiction, sont des éléments renvoyant à autre chose qu'à eux-mêmes. Et par conséquent, ils ont valeur de signe : ils sont mis à la place de quelque chose d'autre qu'ils suggèrent, mais n'incarnent pas. Ainsi, la table sous laquelle est caché Orgon n'est pas accessoire de théâtre, ni même une vraie table xvii^e siècle, c'est un signe-convention sur lequel les spectateurs tombent d'accord et qui veut dire : mobilier d'Orgon dans le style de l'époque et propice à une cachette. Donc, la table d'Orgon est un signe qui vaut non par son référent (de toute façon est fictif), assez peu par son signifiant (peu importe qu'elle soit en chêne ou en contreplaqué), et entièrement par le signifié que nous lui attribuons ici : table servant à piéger dans lequel Tartuffe pourrait tomber.

LA RÉALITÉ DES COMÉDIENS

signifiant — à savoir la forme et la matière de cette table a une fonction de transition : il est ce qui conduit le spectateur à identifier un certain signifié. Cela ne veut toutefois pas dire — bien au contraire — que le spectateur ne doit pas être attentif à la matérialité du spectacle, donc aux signifiants.

Mais qu'advient-il des autres objets de la scène (le plancher, les chaises, le décor) qui ne sont pas dans le moment utilisés dans un jeu de scène ou de dialogue ? Ils restent des objets « bruts », « du signifiant » qui n'a pas trouvé encore de signifié, qui n'a pas encore valeur de signe. Mais dès qu'ils sont mis en évidence par le dialogue ou le jeu, ces objets deviennent des signes, et le spectateur, analysant leurs propriétés signifiantes, bâtit leurs signifiés et les intègre au fonctionnement de la scène. La *mise en scène** est l'art d'aspirer le monde extérieur pour lui faire jouer un rôle dans une fiction.

Ceci permet de répondre à la question posée : tout est objet esthétique dès qu'un spectateur en décide ainsi en intégrant cet objet à un ensemble signifiant et en réfléchissant sur les raisons de sa production.

Le système sémiologique utilisé pour la présente théorisation est d'inspiration saussurienne : il est dichotomique (signifiant/signifié) et exclut le référent du signe, ce qui simplifie le problème, mais ne le résout pas non plus. En effet, le théâtre présente toujours l'illusion d'un référent, et une certaine matérialité ne se laisse pas éliminer de cet objet esthétique. Comme le remarque J. MUKAROWSKÝ (1934), l'œuvre d'art est un signe autonome composé à la fois : « 1) d'une œuvre-chose fonctionnant comme symbole sensible ; 2) d'un objet esthétique, déposé dans la conscience collective, et qui fonctionne comme signification ; 3) d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise non une existence distincte — puisqu'il s'agit d'un signe autonome — mais le contexte total des phénomènes sociaux (science, philosophie, religion, politique, économie, etc.) du milieu donné. » (1970 : 391.) C'est évidemment ce troisième terme, le rapport à la chose signifiée, qui fait le problème, car le lien ne se caractérise ni par une *imitation** *mimétique** ou *iconique** (malgré l'effet du réel de la scène), ni par une totale codification communicable comme un système sémiologique simple (comme le code de la route ou le morse) (cf. PAVIS, 1985d).

On appliquera aux comédiens en scène le même raisonnement que pour les objets. Ils valent par leur signifié, et non par le référent [corps du comédien X] ou [corps réel d'Orgon]. Ils n'ont d'intérêt que dans un ensemble signifiant et par rapport à d'autres signes, d'autres personnages, situations, scènes, etc.

Dès qu'un comédien paraît en scène, il est en quelque sorte mis dans un *cadre** sémiologique et esthétique qui l'utilise dans l'univers dramatique fictif. Toutes ses propriétés physiques (sa beauté, sa sexualité, son « être mystérieux ») sont *sémiotisées**, transférées sur le personnage qu'il représente : une belle, sexy et mystérieuse héroïne. Le comédien n'est qu'un support physique qui vaut pour autre chose que lui-même. Ceci ne veut pas dire que nous ne pouvons pas percevoir directement ce comédien comme un être humain, qui existe comme nous, et que nous pouvons désirer. Alors on saisit le comédien comme personne, et non comme personnage et comme signe de son personnage ou d'une fiction.

Certes, il existe des tentatives pour nier la dimension de signe du comédien : le *happening** où l'« acteur »-personne ne joue qu'elle-même ; les formes du cirque où les exploits corporels ne renvoient pas au corps étranger d'un personnage, mais aux artistes eux-mêmes, et la performance où l'acteur ne renvoie pas à un personnage et à une fiction, mais à lui-même en tant que personne communiquant avec ses auditeurs.

LA RÉALITÉ DU TEXTE DRAMATIQUE

Tout comme l'objet scénique ou le comédien, le texte dramatique vaut d'abord comme une réalité que l'on peut saisir en elle-même et non comme un signe de quelque chose. Mais ce « discours-chose » est immédiatement remis dans son cadre, sémiotisé, considéré comme le signifiant correspondant à un signifié global, lequel signifié n'est identifiable qu'une fois replacé dans le système global des signes scéniques, comparé notamment aux signes scéniques non linguistiques.

Le principe de sémiotisation de la réalité théâtrale s'applique donc indifféremment, à l'objet, au discours, bref à tout ce qui se présente dans l'espace scénique au regard du spectateur.

* Autres corrélats : texte principal et texte secondaire, discours, réalisme.

* Compléments bibliographiques : Honzi, 1971 ; Krejca, 1971 ; Ertel, 1977 ; Pavis, 1978c, 1978d.

Vérisme

VÉRISTE (REPRÉSENTATION...)

Ang. : *verism* ; All. : *Verismus* ; Esp. : *verista*
(*representación...*).

Mouvement et attitude esthétique qui réclament une imitation parfaite de la réalité.

1 • Le vérisme est un mouvement littéraire et pictural italien qui fait suite et s'inspire du *naturalisme** français et se développe vers 1870 jusqu'à 1920 (chef de file : G. VERGA, 1840-1922). Il se réclame de ZOLA, de TOLSTOÏ et d'IBSEN.

La mise en scène, en 1884, de *Cavalleria rusticana* de MASCAGNI est considérée comme l'acte de naissance du mouvement. (Autres œuvres-phares : *I Pagliacci* de LEONCAVALLO, *El Nost Milan* de BERTOLAZZI, les opéras de PUCCINI.)

2 • Le vérisme rejoint le naturalisme dans sa soumission photographique au réel, sa croyance dans la science et dans un déterminisme absolu (régionalisme, hérédité). Au théâtre, la représentation vériste reconstitue fidèlement le lieu, fait parler les personnages selon leur origine régionale (et non uniquement sociale comme pour le naturalisme), renonce à toutes les *conventions** irréalistes de jeu (confidents, monologues, longues tirades, raisonneurs et chœur), revient sans cesse sur le thème du *milieu** qui produit et étouffe l'homme.

Au-delà du mouvement proprement dit, la mise en scène vériste (ou naturaliste) est un style très fréquent sur la scène contemporaine. Tout est fait pour que le spectateur n'ait plus l'impression d'être au théâtre, mais d'assister subrepticement à un événement réel, « extrait » de la réalité ambiante.

autres corrélats : réalisme, réalité représentée, site théâtrale, signe, histoire.

Compléments bibliographiques : « Verismo », *ciclopedia dello spettacolo*, 1962 ; « Vérisme », *cyclopedia universalis*, 1968 ; Ulivi, 1972 ; Chevrel, 1982.

Baroque et Classicisme...

"Baroque et classicisme"

Victor L. Tapié

Pour usés qu'ils soient, ces termes classique et baroque, le second surtout, contiennent encore bien du mystère. Essayons au moins de l'éclaircir. Au début de ce siècle, on ne parlait guère en France de baroque, d'art baroque et moins encore de baroqueisme¹. Mais le mot existait déjà : il était couramment employé en Allemagne, où il était venu des pays méridionaux.

De ce mot, à l'usage si fréquent aujourd'hui, et de plus en plus imprécis, il convient de retracer l'histoire et d'indiquer les acceptions qu'on lui prête actuellement.

Si l'on se reporte au premier dictionnaire de la langue française qui ait accueilli le terme, celui de Furetière en 1690, on l'y trouve pourvu d'un sens clair et défini : « C'est un terme de joaillerie qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes. »

On a beaucoup discuté depuis sur l'origine du mot baroque, on doit tenir à présent pour certain qu'elle est dans le mot portugais *barroco*, employé pour désigner la perle irrégulière. C'est le sens que lui donnent les *Coloquios dos Simples e drogas da India* de Garcia da Orta (Goa, 1563), col. 35, Da margarita : « Huns barrocos mal afeitados e não redondos, e com aguas mortas. » Le mot *berruoco*, équivalent castillan de *barroco*, est entré dans la langue technique de la joaillerie vers le deuxième tiers du XVI^e siècle. Pour Covarrubias, autour du *Tesoro de la lengua castellana* (1611) le mot *barruoco* s'applique à la perle irrégulière et *berruoco* signifie rocher granitique et donne naissance à « berrocal, tierra áspera, y llena de berruocos que son peñascales levantados en alto : y de allí entre las perolas ay unas mal proporcionadas y por la similitud las llamaron berruocos »². C'est plus tard que l'on a cherché à découvrir une origine plus savante et à établir un rapprochement avec le mot *baroco*, d'une figure de syllogisme. Mais, à la vérité, *baroco* ne traduit aucune irrégularité, imperfection ou étrangeté dans le mode de la pensée. A la rigueur, on admet que pour railler les raisonnements trop formels des Universités françaises, les étrangers s'amusaient, à une certaine époque, à traiter leurs docteurs de *baroco*, comme Molière se moque des savants en « us » qui prêtaient à leurs noms une forme latine. Subtilités peut-être. Si le premier sens du mot était celui de la perle irrégulière tel que le reconnaissait Furetière, la dérivation vers le sens figuré et dans une intention péjorative apparaissait chez Saint-Simon. Dans ses *Mémoires*, pour l'année 1711, il l'employait pour définir une idée étrange et choquante :

« L'embarras était que ces places étaient destinées aux évêques les plus distingués et qu'il était bien baroque de faire succéder l'abbé Bignon à M. de Tonnerre, évêque-comte de Noyon. »

Aussi le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans sa première édition de 1694, reprenait la définition de Furetière : « Baroque, adjectif. Se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite. Un collier de perles baroques. » L'édition de 1718 n'y changeait rien, mais celle de 1740 admettait le sens figuré : « Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque, une expression baroque. » L'édition de 1762 reprit la même définition.

Quant à l'*Encyclopédie*, elle n'accueillit pas le terme dans sa première édition. C'est seulement dans le Supplément de 1776 qu'elle le reçut et pour l'appliquer à la musique. La brève définition est signée S, c'est-à-dire de Jean-Jacques Rousseau :

« Baroque, en musique ; une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint. »

Suit une note, qui doit être d'un autre que Rousseau : « Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des logiciens. » Indication pour nous précieuse, car elle nous montre comment l'étymologie savante était admise à tort au milieu du XVIII^e siècle : elle devait s'imposer pendant près de deux cents ans.

Dans l'*Encyclopédie méthodique*, l'ouvrage réservé à l'architecture et confié au jeune Quatremère de Quincy, donne, en 1788, une définition du baroque, cette fois appliquée à l'art de bâtir :

« Baroque, adjectif. Le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement (*sic*) ou s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la

sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. L'idée de baroque entraîne avec soi celle de ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie. Guarini peut passer pour le maître du baroque. La chapelle du Saint-Suaires à Turin, bâtie par cet architecte, est l'exemple le plus frappant qu'on puisse citer de ce goût. »

Ce texte fut reproduit mot pour mot par le *Dictionnaire d'architecture*, publié par Quatremère de Quincy en 1832. Mais entre-temps, le théoricien italien F. Milizia avait adopté la formule dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* (1^{re} éd. 1797 ; 2^e éd. 1804) :

« Barocco é il superlativo del bizarro, l'eccesso del ridicolo. Borromini dièdi in delirio, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella sagrestia di San Pietro in barocco. »

Dans un autre ouvrage, *Dell'arte di vedere* (Venise, 1798), Francesco Milizia emploie le mot *balocco* dans un sens où *barocco* serait assez normal : « Il legislatore, non permettera che le belle arti vadano alla stravaganza, al buffonesco, al balocco... » Mais le mot *balocco* a, depuis la fin du XIII^e siècle, une valeur bien attestée de balourd et de niais. Aussi le général Pommereul qui traduisit Milizia en l'an VI eut-il sans doute raison d'écrire : « Le législateur ne permettra pas que les beaux-arts donnent dans l'extravaganza, le bouffon, le niais... » Il y avait eu probablement non pas contamination, mais un simple rapport d'association.

La distinction que Quatremère de Quincy établit entre baroque et bizarre mérite qu'on revienne un peu en arrière. Les nombreux doctrinaires français du XVII^e siècle, partisans du classicisme, adversaires des manières qui s'en écartaient, censeurs des excès d'ingéniosité, de fantaisie, des libertés prises avec l'idéal et les règles, n'avaient jamais eu recours au mot « baroque » pour désigner et blâmer ce qui leur déplaisait si fort. D'autres leur avaient suffi : gothique, barbare, bizarre. Retenons bizarre ou *bigeerre* qui vient de l'espagnol et veut dire étrange et dont l'acception fut celle d'audace merveilleuse avant celle de singularité grotesque. Blondel, interprète de l'Académie, reprochait à Borromini « les volutes à l'envers et mille autres *bizarreries* qui corrompent la beauté des édifices qu'il a construits, lesquels, à cela près, sont pour la plupart d'une invention et d'une disposition admirables³ », et pour condamner l'art médiéval, il expliquait : « Comme il y a des nations qui pour s'être accoutumées à des sons *bigeerres* les trouvent agréables, quoiqu'en eux-mêmes ils n'ayent rien qui puisse donner du plaisir ; aussi ne doit-on pas trouver étrange qu'il y ait des hommes qui se plaisent aux bâtiments gothiques auxquels ils sont accoutumés. »

« La bizarrerie, commente Quatremère de Quincy dans un article de son *Dictionnaire* est un substantif féminin, terme qui exprime dans l'architecture un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée de formes extraordinaires et dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qui en fait le vice... On distingue en morale le caprice et la bizarrerie. Le premier peut être le fruit de l'imagination, le second, le résultat du caractère... Cette distinction morale peut s'appliquer à l'architecture et aux effets différents du caprice et de la bizarrerie qui ont lieu dans cet art... Vignole et Michel-Ange ont quelquefois admis dans leur architecture des détails capricieux. Borromini et Guarini ont été les maîtres du genre bizarre. »

Ainsi avons-nous frôlé la chance de voir les termes bizarre, bizarrerie acceptés dans notre langue pour désigner l'art romain du seicento et ce qui lui est apparenté. Nous parlerions du bizarre et de la bizarrerie, là où nous employons le mot baroque, comme adjectif et substantif. Mais nous savons que le baroque était le superlatif du bizarre. L'usage n'a point consacré ces nuances et le mot baroque a prévalu. Pourquoi et depuis quand ? — Les critiques italiens croient que, du *barocco* et du *berruoco* castillan, c'est le dérivé français baroque qui s'est imposé aux Italiens (de Quatremère à Milizia) et peut-être des Italiens a-t-il passé aux Allemands. La filiation est encore incertaine. Mais il n'est guère possible de mettre en doute que le succès international du terme lui ait été assuré par la langue allemande, à partir du milieu du XIX^e siècle et de l'ouvrage célèbre de Burckhardt, le *Cicerone* (1860).

« Avec les années 80 du XVI^e siècle, écrit Burckhardt, nous cessons de caractériser uniformément les artistes. Au lieu de cela, on peut suivre ici une image d'ensemble du style baroque survenu depuis autant que nous sommes en mesure de la donner... Ce n'est pas notre faute, ajoute-t-il, si le style baroque domine, si Rome, Naples, Turin et d'autres villes sont remplies de ses formes ».

Tout en le condamnant comme inférieur à celui de la Renaissance, Burckhardt lui accordait de n'être pas aussi dépourvu d'intérêt qu'on le croit souvent. L'architecture baroque parle la même langue que la Renaissance, mais à la manière d'un dialecte sauvage.

« Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon ».

Remarquons bien l'acquis définitif apporté par cette opinion de pionnier : la liaison entre la Renaissance et le baroque, la dérivation de l'un à l'autre, mais aussi le chemin parcouru par la critique depuis cent ans. Personne ne croit plus la filiation aussi simple et directe et l'étape du maniérisme est désormais admise. Que les ouvrages de Burckhardt aient éveillé un intérêt nouveau pour un style que le classicisme avait condamné et que les tenants d'un certain classicisme persistèrent après lui et persistent encore à rejeter, on n'en peut guère douter, ni qu'ils n'aient contribué au succès définitif du terme baroque, employé désormais par les Allemands.

Ainsi Cornelius Gurlitt publiait-il une vaste étude sur le baroque, le rococo et le classicisme dans les pays de l'Europe occidentale (1887-1889), et Henri Wölfflin un premier livre, pénétrant et vigoureux, sur *Renaissance und Barock* (1888) *. Dans la seconde édition de l'ouvrage (1906), il tenait à déclarer ses dettes envers l'initiateur : « Il y a près de vingt ans que ce petit écrit, entrepris sous l'impression d'un premier séjour à Rome et des ouvrages de Burckhardt... »

Henri Wölfflin, l'un des initiateurs après J. Burckhardt à l'étude du baroque ! Il porte la responsabilité de beaucoup d'opinions admises aujourd'hui — plusieurs fort contestables — mais le mérite lui revient d'avoir le mieux contribué à préciser ce qu'il fallait entendre par baroque. En analysant, dans un second ouvrage : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) (*Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*) **, il montrait le baroque opposé à la Renaissance classique, non plus comme sa dérivation ou sa corruption, mais à la manière de deux styles, dont chacun préserve son originalité. Là où l'artiste de la Renaissance cherche la ligne, le dessin, celui du baroque s'attache à la couleur, le premier adopte le plan et l'autre

* Traduction française : *Renaissance et Baroque*, Le Livre de Poche, série Art.

** Traduction française : Plon, 1961 ; nouvelle édition, Gallimard, coll. « Idées-Art », 1966.

1. Déjà un petit problème de terminologie. Le terme baroque est demeuré longtemps de peu d'usage, il tend à se répandre aujourd'hui. Est-ce un bien ? Deviendra-t-il le substantif, cependant que *baroque* serait réservé pour l'adjectif ? Il vaudrait mieux s'en tenir à ce qui fut si longtemps admis : baroque peut être à la fois substantif et adjectif. Le baroque de Rubens et du Bernin, un retable baroque, une œuvre littéraire baroque, le baroque chez Corneille, Malherbe est-il baroque ? Tout cela s'entend très bien. Baroque qui est laid, reste superflu et dangereux.

2. Je remercie mon éminent confrère de l'Institut, M. Marcel Bataillon de m'avoir prêté ici les ressources de son érudition et de son admirable culture.

3. *Traité d'architecture*, livre II, chapitre II, p. 250.

4. J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, p. 238.

5. *Ibidem*, p. 329.

6. Cité par J. ROUSSET, *Littérature de l'âge baroque en France*, p. 281.

7. Marcel REYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo*, préface.

la profondeur, la forme fermée et la forme ouverte, l'unité, la pluralité (chaque partie d'un ensemble ayant sa valeur propre), la clarté absolue ou la clarté relative des objets présentés. Entre ces catégories de l'art, le classicisme renaissant, d'abord, le baroque, ensuite, avaient fait leur choix. La force de chacun provenait de son aptitude à traduire l'esprit d'une époque.

Était-ce si sûr et si simple ? Pouvait-on placer le XVI^e siècle sous la seule épithète de la Renaissance classique ? le XVII^e sous celle du baroque ? La France, on l'a remarqué, se trouve absente des exemples de Wölfflin.

Or, il faut bien le reconnaître : les œuvres baroques, si nous ne nous préoccuons encore que des arts plastiques, sont innombrables dans toute l'Europe et dans cette Amérique, où toutes les étapes de la civilisation européenne se sont réfléchies du XV^e au XIX^e siècles, avant que ne s'affirmât une civilisation américaine. Mais les pays où on les rencontre en plus grand nombre sont l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne du Sud, le complexe danubien. L'Italie surtout. J. Burckhardt lui-même, admirateur convaincu de la Renaissance, dont le baroque ne lui semblait présenter que l'altération et la décadence, avouait, plus tard, que son respect pour le baroque augmentait chaque jour⁶, comme si d'une fréquentation plus constante était venu un enchantement.

Si vraiment le mot baroque avait été transmis aux Allemands par les Italiens mais à partir du terme français, il est assez savoureux d'observer que la critique des pays germaniques favorisait largement sa diffusion, alors que la critique française se refusait, avec une certaine obstination, à l'admettre dans l'usage. On comprend cependant pourquoi : l'Europe centrale possédait en surabondance des œuvres apparentées au style de l'Italie baroque, la France continuait à nourrir une prédilection pour les ordonnances classiques, harmonieuses ou sévères, et à prétendre que son génie national, empreint de clarté et de logique, répugnait aux fantaisies et aux exubérances de l'art italien. Sans doute, les grâces du style Régence ou du Louis XV conservaient-elles cependant sa faveur et inspiraient-elles le goût « fin de siècle » et le modern style, mais on ignorait complètement quels liens elles avaient pu avoir avec le baroque. Les critiques d'art d'Autriche-Hongrie : autrichiens, tchèques, hongrois ou polonais, ceux de Russie adoptaient, en revanche, le mot baroque.

Le succès provenait, pour une large part, de son identité euphonique dans les langues les plus diverses. Avec une différence légère de la terminaison, il garde le même son dans les idiomes latins, slaves ou germaniques. Avec ses deux claires voyelles bien serties qui semblent évoquer son ampleur et son éclat, il a pris, à cause de cela, une autorité européenne, puis mondiale.

Pendant assez longtemps, le terme s'appliquait seulement aux arts plastiques. Les limites chroniques de la période où le baroque avait dominé étaient cependant malaisées à reconnaître. Comment distinguer la fin de la Renaissance et le début du baroque (*Spätrenaissance* et *Frühbarock*) que d'aucuns appellent aussi maniérisme, le baroque tardif (*Spätbarock*) et le rococo ? Dans beaucoup d'ouvrages aujourd'hui encore, on voit persister cette incertitude. Le beau livre de Marcel Raymond : *De Michel-Ange à Tiepolo* (1912), l'un des meilleurs de la bibliographie baroque et dont on peut s'étonner avec scandale qu'il soit demeuré si confidentiel, épuisé sans réédition, trop sérieux pour enchanter les snobs, trop discret pour entraîner une révision scientifique du problème, oppose à l'art sévère de la Contre-Réforme le baroque romain qui en est le prolongement et l'épanouissement.

Il démontre que, durant deux siècles « la pensée chrétienne, en réaction contre une Renaissance dont l'art n'était pas toujours très profondément religieux, avait pris en souverains la direction de l'art dans toute l'Italie ». Cette pensée chrétienne s'affirme à Rome, mais « les destinées artistiques de la péninsule et du monde vont en dépendre⁷ ». Il distinguait deux phases successives, la première, d'un art sévère, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle rattachée à la Contre-Réforme, et la seconde au XVII^e siècle d'un art éblouissant, encouragé par la cour pontificale et auquel seul il appliquait l'épithète de baroque, l'employant d'ailleurs avec prudence et mesure.

Le baroque, était-il un style d'art ou une phase de la civilisation ? La guerre de 1914-1918 a singulièrement renouvelé et l'intérêt pour la période où il triompha et la vue qu'on en pouvait prendre.

Aussi ne doit-on pas s'étonner de la floraison d'études sur le baroque, après le retour à la paix, ni du brusque élargissement du problème. Werner Weisbach (*Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921), démontrait que le baroque avait été l'expression d'une civilisation catholique, avec ses valeurs particulières, ses contradictions et son élan général. Puis, imprudemment peut-être, avec une ferveur entachée d'impérialisme intellectuel, il plaçait, sous la rubrique du baroque, l'étude que, dans la collection encyclopédique : « Propyläen-Kunstgeschichte », il consacrait à l'art des pays latins et germaniques : *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien* (1924).

Sans doute, les qualités traditionnelles du génie français, le besoin de clarté et de logique se conciliaient mal avec l'irrationnel et l'outrancier du baroque, mais la France du XVII^e siècle l'avait pourtant accueilli dans l'éclat de ses fêtes de cour et à ce titre, elle offrait un double visage : classique et baroque⁸.

Ainsi se poursuivait, par étapes, la découverte d'un art longtemps méconnu et s'élaboraient des conditions plus favorables pour le comprendre.

**

Que d'obstacles encore et quel curieux chemin à parcourir ! Le XIX^e siècle, surtout dans sa seconde partie, avait vu le triomphe des valeurs raisonnables et positives. Il avait prétendu, par la science, résoudre le mystère et l'inquiétude. Sa bourgeoisie triomphante avait cru s'établir dans le concret, soumettre tout à l'ordre et à la logique. Son idéalisme même avait été sagesse, se réclamant de la critique et de l'intelligence. C'était le temps où, dans de nombreux pays, les Églises constituées ne se maintenaient que par la routine ou un souci de conservation sociale. Elles n'intéressaient plus, sauf en très petit nombre, les hommes adultes, et voyaient leur religion se réduire peu à peu à une dévotion de femmes.

Ces conditions n'encourageaient guère la sympathie pour un art qui semblait s'être épanoui surtout dans le domaine religieux et que contribuaient à discréditer, d'autre part, de nombreux préjugés.

Car la réhabilitation des valeurs religieuses, là où elle s'éveillait dans certains milieux, s'accompagnait en général de la nostalgie du Moyen Âge. Il est assez frappant que l'auteur du *Génie du Christianisme*, malgré ses séjours en Italie, n'ait jamais témoigné du moindre intérêt pour l'art du XVII^e et du XVIII^e siècles, où qu'il le rencontrât. Mieux encore : lorsqu'il cédait au charme de certains paysages urbains et qu'il en faisait des évocations admirables, on ne peut observer sans surprise son total silence

sur des monuments baroques qui constituaient un élément majeur de leur attrait. Pénètre-t-il dans des églises ? Il ne paraît pas y éprouver l'émotion qu'il ressent « dans ces basiliques toutes moussues, toutes remplies des générations de déçédés et des âmes de ses pères⁹ ». Le romanisme, après lui, avait remis en honneur le gothique. Enfin, l'école de Viollet-le-Duc voulait le rétablir dans son ancienne pureté. S'il fallait bâtir, on recommandait le pastiche, plutôt que de chercher un style nouveau.

La traditionnelle hostilité aux Jésuites n'était peut-être pas étrangère à cette méconnaissance du baroque. On avait pris l'habitude d'attribuer à l'inspiration de la Compagnie l'architecture et la décoration des églises du XVII^e et du XVIII^e siècles. On parlait d'art ou de style jésuites. En attendant de revenir longuement sur la valeur de cette opinion, il n'est pas inutile d'en signaler ici les effets probables. Même exempté de ce préjugé, la conviction demeurait forte et quasi générale qu'on devait identifier art chrétien et art médiéval. Emile Mâle la traduisait en affirmant qu'après le Moyen Âge, il n'existait plus d'art chrétien.

Il lui fallut du temps, un nouveau séjour à Rome et une patiente observation du XVII^e et du XVIII^e siècles pour corriger cette opinion dans le dernier livre qu'il consacra, à la manière d'un couronnement de son œuvre, à *L'Art religieux après le Concile de Trente* (1932). On observera d'ailleurs qu'il n'y employa guère le mot baroque, le trouvant sans doute équivoque, trop hardi ou mal défini.

Je voudrais demander à un autre pays un exemple de cette méconnaissance de l'art baroque, suivie d'une réconciliation. Au cours du XIX^e siècle, le réveil de la nationalité tchèque, reprise par un peuple de sa propre conscience, fut l'œuvre des historiens. Or, ceux-ci enseignaient qu'après la bataille de la Montagne-Blanche (1620) la nation avait été privée de ses droits politiques, de sa langue, de sa religion par une reconquête violente au profit de la dynastie allemande de Vienne et de l'Église catholique. Les monuments religieux, élevés dans le pays au cours du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, devaient être tenus pour les signes d'une entreprise ennemie, au demeurant d'un art compliqué, illogique et décadent, purement formel et artificiel, sans correspondance avec le génie national.

L'intransigeance à leur égard s'était déjà atténuée, vers 1890, chez certains esthètes qui subissaient l'influence de l'Italie ou des littératures étrangères. Une conversion bien plus significative fut celle de l'historien de la littérature Arne Novák qui publia, en 1915, un remarquable essai à la gloire de *Prague baroque*. Le mot et l'idée paraissaient encore des préjugés.

« Mais, expliqua-t-il plus tard, il ne s'agissait pas seulement de connaissance et de science, je vivais alors le baroque, comme un élément du destin, dans ce temps de guerre, parmi de lourdes douleurs personnelles et les angoisses du réveil national : cette expérience intime fut pour moi quelque chose de plus profond qu'une mode littéraire ou scientifique pour comprendre et interpréter le baroque¹⁰. »

Il est toujours facile de parler de mode, en effet. A l'historien, comme à l'analyste, échappent bien des raisons profondes pour lesquelles tel courant de civilisation du passé se trouve imperméable à une époque ou une génération et devient soudainement accessible aux suivantes. On dirait qu'il flotte comme une contagion dans l'air. A la *Prague baroque* d'Arne Novák, parue en 1915 et qu'on traduit en français dès l'automne de 1920, pour la diffuser dans une Europe en train de découvrir la Tchécoslovaquie, répond la *Roma barocca* d'Antonio Muñoz, publiée à Milan et à Rome en 1919, et qui, sous le titre triomphal, déroule, y montrant une réussite splendide, l'évolution artistique de la Ville Eternelle depuis Sixte Quint jusqu'à Clément XIV.

Ce qui reste acquis pour notre propos, c'est que l'art baroque, après avoir rencontré mépris et méfiance partout au cours du XIX^e siècle, retrouvait, au lendemain de la première guerre, et dans les pays les plus différents, un regain d'intérêt, disons-le, d'actualité.

8. W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921.

Die Kunst des Barock in Italien Frankreich, Deutschland und Spanien.

Propyläen Kunstgeschichte, t. XI, 1924, p. 56.

9. CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, livre I, chap. VIII.

10. Article de Lidové Noviny, du 25 juillet 1937 ; — Critique de l'ouvrage de Václav Cerný : *Esej o básnickém baroku* (Essai sur le baroque poétique).

Il faut revenir à l'interprétation qu'en proposait Weisbach : le style de la Contre-Réforme catholique. Un premier débat s'engageait : s'agit-il vraiment d'un style ? Quand on emploie ce mot, on doit entendre, au-delà de simples techniques qui pourraient n'être que modes passagères, une conception générale de la vie, l'intention de traduire des vérités générales, sinon celles qui demeurent valables pour tous les temps et tous les hommes, du moins celles adoptées par une époque comme autant de réponses à ses aspirations et à ses besoins. De la sorte, un style se trouve lié à des formes économiques, politiques et religieuses. Il se rattache aussi à une étape des connaissances humaines, à un état déterminé des techniques et du travail, aux conditions des différents groupes sociaux dans la société d'ensemble qui les réunit, même opposés parfois les uns aux autres.

Benedetto Croce semblait l'admettre, qui, en 1923, intitulait : *Storia dell'età barocca in Italia*, une longue étude sur la pensée, la poésie, la littérature et la vie morale du XVII^e siècle italien. Mais, pour l'impénitent libéral que demeurait Benedetto Croce, il s'agissait de réagir contre les tendances exprimées par les historiens allemands et de montrer que les délicatesses baroques n'étaient que décadences et contorsions, qu'il n'existait pas de valeur positive à l'actif du baroque et de la Contre-Réforme. Les vraies richesses du XVII^e siècle se trouvaient bien différentes : c'étaient les progrès de la science expérimentale, les premières revendications du droit naturel, la conquête de la religion naturelle et une dure gestation qui, à travers les guerres religieuses et leurs séquelles, faisait avancer l'Europe vers la tolérance et un nouveau sentiment de l'humanité. Si bien que pour certains peuples d'Europe : l'italien, l'espagnol, l'allemand, le baroque est une période de décadence intellectuelle, de stérilité dans la création. Comment appliquer, sans confusion, un pareil terme à la plénitude intellectuelle et au succès politique des nations alors fortes et en train de construire : la France et l'Angleterre ?

Ainsi se dessinait un conflit de doctrines et de tempéraments. Pour les esprits définitivement rebelles aux valeurs représentées par l'art religieux du XVII^e siècle ou exprimées par une littérature subtile et recherchée de la même époque, le baroque demeurait une décadence de la Renaissance et ne pouvait être apprécié ou plutôt déprécié qu'à la mesure de la grande période précédente. D'autres esprits, à qui ces mêmes valeurs semblaient positives, autonomes, voyaient le baroque vivre par lui-même, prendre une signification. Mieux encore : lié à une certaine étape historique de la sensibilité et de la pensée, il n'était pas discernable seulement dans les arts plastiques. Il avait trouvé une expression dans la littérature. Des critiques allemands l'affirmaient qui le reconnaissaient dans la poésie lyrique de leur pays. Tels furent F. Strich (*Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*,

Munich, 1916), Herbert Cysarz (*Deutsche Barockdichtung*, Leipzig, 1924), R. Dehio (*Die deutsche Barocklyrik*, Stuttgart, 1921), dont les thèses devaient être reprises, discutées, mais en somme acceptées par l'ouvrage de M. Moret sur le lyrisme baroque en Allemagne.

Qu'était-ce donc que le baroque ? Selon le mot d'Arthur Hübscher, il était la forme d'un sentiment contrasté de la vie. Tantôt l'art et la littérature s'efforcent d'établir une hiérarchie dans les valeurs, et de soumettre celles-ci à la raison : ils y introduisent un équilibre, ils en dégagent une harmonie. Tantôt, au contraire, ils expriment la passion, l'inquiétude, le contraste entre les attirances diverses qui sollicitent le cœur et l'esprit de l'homme. Dès lors, si dans les œuvres on retrouve des caractères comme la fantaisie, le mouvement, la fluidité, une manière d'élan libérateur qui repousse des normes admises jusque-là pour nécessaires ou préférables, n'est-ce point le reflet d'une constante de l'âme humaine, d'une sensibilité fondamentale, dont les circonstances ne font que renouveler perpétuellement l'expression ? Sans doute, un style ou plutôt des styles pendant des périodes déterminées de l'histoire, et dont on peut fixer, par la chronologie, les dates d'apparition et de déclin, mais, sans cesse resurgie, une constante historique et dont il est plus important de préciser la nature que de délimiter les étapes.

Vers cette opinion, qui pouvait devenir une thèse, s'orienta l'ingénieux esprit d'Eugenio d'Ors. Une des décades de Pontigny lui offrit l'occasion de la faire plus largement apprécier. Dans l'abbaye cistercienne de Bourgogne, Paul Desjardins conviait des lettrés de divers pays à discuter des problèmes avec l'espérance, en ces années d'après-guerre, de dégager un nouvel humanisme. On mit à l'ordre du jour la théorie, l'histoire et la critique des concepts baroque et baroqueisme. Le maître espagnol invita ses interlocuteurs à reconnaître que la Renaissance et le XVII^e siècle ne fournissaient pas les seuls exemples du conflit décrit par Wölfflin entre un style d'économie, de raison et un autre de musique et de passion, le premier adoptant la stabilité des formes qui pèsent, le second le mouvement des formes qui s'envolent. L'examen d'une photographie : celle d'une fenêtre du couvent de Thomar, au Portugal, œuvre du temps manuélin, parut prouver qu'à des époques et dans des pays autres que le seizième et l'Italie, on pouvait découvrir tous les éléments reconnus du baroque : la tendance au

pittoresque, le dynamisme des formes, la propension au théâtral, la recherche de l'emphase ou de l'expression contournée.

Donc, le baroque avait une valeur générale, il méritait d'être reconnu pour une constante, une catégorie ou mieux même un « éon », c'est-à-dire quelque chose de réel, d'impossible à détruire, mais dont les apparences se renouvellent à travers les vicissitudes de l'histoire. On devait désormais renoncer à la vision trop étroite de ceux qui appliquaient l'épithète baroque au seul art du XVII^e siècle, analysé par Wölfflin et Weisbach. Il fallut, à Pontigny, que les tenants de l'ancienne acception admissent que le baroque wölfflinien n'était qu'un des infinis baroques possibles. Pourtant, n'était-il pas vrai que le Wölfflin des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, par ses couples de catégories, avait posé la première pierre du temple qu'on était en train d'élever au baroque éternel ?

La thèse d'Eugenio d'Ors, appelée à un grand succès, présente bien des attraits et des dangers. Elle porte en elle les preuves d'une sympathie intense pour le baroque. Elle fait dépasser la trop rapide vision qui, satisfaite des seules techniques, ramène tout à la virtuosité, à l'artifice. Elargir démesurément la conception du baroque, n'admettre en celui du seicento qu'une réincarnation de la constante ou de l'éon, cela vaut mieux que de parler d'œuvres mineures, d'artistes décadents, dont le savoir-faire serait au service des préoccupations dévotieuses ou aux gages d'un petit cercle de raffinés. Si le lyrisme d'Eugenio d'Ors n'entraîne pas trop loin du sang-froid son lecteur, celui-ci avec plaisir et profit, relève telle observation fort juste, même si elle ne s'appuie pas aussitôt à la démonstration nécessaire : par exemple, le caractère de préoccupation cosmique du baroque, son intérêt pour toutes les formes de la vie et tous les aspects de la nature, ses affinités rurales et paysannes.

Le danger est ailleurs, lorsque surgit une manière de métaphysique, qui prétend rapprocher les audaces de l'expression baroque, son apparent désordre, d'une désorganisation intérieure de la conscience individuelle ou collective. Le baroque, qui n'est pas décadence, devient alors le climat où les personnalités se désagrègent.

« Lorsque cet état supérieur est en dépression, libre cours est donné à une floraison multiple et vicieuse du moi, substitution baroque au moi unique¹¹. »

Eugenio d'Ors a beau préciser (et il le redisait encore dans le message que, malade et ne devant pas guérir, il adressait au Congrès *Rhétorique et Baroque*, à Venise en 1954) que le caractère du baroque est normal et même s'il faut parler ici de maladie, c'est dans le sens où Michelet disait « la femme est une éternelle malade », une telle division manichéenne de la civilisation entre un style d'équilibre et de raison, d'inspiration apollinienne et un autre de ferveur ou de fureur dyonisienne justifie la condamnation implicite du second. De moindre péril semble l'effort pour étiqueter les espèces du genre baroque depuis la préhistoire jusqu'à la plus récente et d'en découvrir alors vingt-deux, du *barrochus pristinus* de la stylisation préhistorique (le baroque exprime une sympathie pour toute la nature, le monde végétal et le monde animal que les hommes primitifs avaient laborieusement soumis) jusqu'au *barrochus postea-bellicus* celui des années 1920 et de l'œuvre de Proust. C'est un résultat (d'ailleurs provisoire, que d'aspects du baroque à découvrir depuis cinquante ans !) irritant et charmant en soi-même, où pourra toujours se complaire le snobisme des chapelles. Mais l'entreprise orsienne, pour parler le langage de Pontigny, appellera, en revanche, la gratitude de ceux qui ne peuvent accepter, sans y voir une injustice et presque une faute contre l'esprit, le dédain systématique à l'égard du baroque, le sarcasme devant le Bernin.

Bien que d'un autre caractère, scientifique et plus rigoureusement critique cette fois, l'option d'Henri Focillon en présence du problème baroque conduit aussi à ne plus le limiter aux seules œuvres de l'Europe moderne.

Dans un ouvrage, petit de volume et riche de substance, son admirable *Vie des formes*, Henri Focillon, à la manière d'un naturaliste qui suit l'évolution des espèces, applique l'épithète baroque aux manifestations d'exubérance, de fantaisie, de générosité dans les proportions, les volumes et les lignes, que tous les styles présentent, à une certaine époque. Tout se passe comme si des règles acceptées et consenties dans la recherche d'une discipline, après avoir prouvé leur fécondité en permettant de réaliser d'incontestables chefs-d'œuvre, devenaient assez rapidement insupportables et contraignantes. Les artistes, en s'obstinant à les appliquer, sombreraient dans la convention et l'académisme. Ils ne seraient plus que des épi-

11. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, p. 150.

gones. Au contraire, s'ils retrouvent leur liberté d'expression, c'est par une sorte de reconquête personnelle, en réagissant contre l'ordre, la règle et la mesure, dans une phase de maniérisme, par un raffinement sur des détails, ou bien dans une autre exagération, en donnant cours à toutes les hardiesses de la fantaisie et en restituant au mouvement sa liberté.

Tous les styles, en d'autres termes, traversent nécessairement une phase d'archaïsme, à la recherche de l'équilibre et de la doctrine, une phase classique, celle de la plénitude et de l'ordre, une phase de maniérisme ou d'imagination, qu'on peut appeler baroque.

De la sorte, l'art postérieur à la Renaissance, où se marquent à l'évidence ces caractères d'originalité, d'abondance et de surcharge, mériterait d'être appelé baroque, mais il ne serait qu'un baroque entre les autres. Un baroque donc et non plus *le* baroque ; un baroque comme le fut l'art de la Grèce hellénistique après l'art du ^ve siècle, comme cet art surchargé, avec ses façades ornées d'une extravagante profusion, qui suivit le roman calme et équilibré, comme les audaces tourmentées du flamboyant après la sérénité du gothique, lors de sa plénitude.

D'autres historiens de l'art n'en continuèrent pas moins de réserver l'emploi du terme baroque à la seule période romaine du ^{xvii}e siècle, Bernin et Borromini étant les maîtres baroques par excellence. Pour Pierre Lavedan, fidèle à l'ordre adopté par Marcel Reymond plus encore qu'à la thèse de W. Weisbach, ni les églises de la Contre-Réforme, dont le Gesù fournit le type, ni les exubérances de l'époque rocaille, dans l'Allemagne du Sud, ne doivent être admises sous la dénomination de baroque.

Il est curieux de constater que cette opinion, qu'on pourrait croire obstinée et qu'assurément les partisans d'Eugenio d'Ors jugent ainsi, se trouve, en ces derniers temps, renouvelée par des historiens de la littérature. A Jean Rousset et à Marcel Reymond les œuvres plastiques du seicento romain fournissent les caractères véritables du baroque ; elles prêtent une sorte de définition au baroque dont leurs analyses retrouvent la présence dans le théâtre et la poésie. Car l'épithète baroque appliquée par les Allemands à leur littérature du ^{xvi}e et du ^{xvii}e siècle est acceptée désormais par les critiques français pour désigner, cette fois en France, une littérature postérieure à la Renaissance et antérieure au

classicisme. Il s'agit d'œuvres longtemps méconnues, qui ne paraissaient former qu'une préparation balbutiante au classicisme. Mais l'équipe, où se rejoignent R. Lebegue, A. Adam, P. Kohler, G. de Reynold, O. Nadal, Jean Rousset, Marcel Reymond, traducteur de Wölflin, a déjà rendu l'inappréciable service de les ramener à la lumière. On y découvre, à la surprise générale, des accents singulièrement modernes et qui émeuvent directement notre sensibilité, après trois siècles.

On ne manque pas de reconnaître que cette littérature, fort éloignée de l'idéal défini par Boileau, offre par ses tendances générales, les thèmes adoptés, l'expression choisie, des affinités avec les formes d'art baroques, rejetées, elles aussi, par les techniciens du classicisme et souvent incomprises d'eux.

Ces écrivains qu'on nomme à présent baroques n'avaient point mis de frein à leur imagination, ni au plaisir de leur fantaisie. Tel Sponde ou Théophile de Viau. Ce qu'ils dépeignaient tantôt s'écartait de la réalité, se voulait invraisemblable, exagéré, merveilleux, tantôt, au contraire, ne retenait de la réalité que les aspects les plus cruels et les plus terribles. Au théâtre, des scènes qui bouleversent le spectateur par l'étalage des violences, des souffrances et du sang ; dans le livre, des images truculentes et burlesques, dont l'audace et la langue drue frappent le lecteur. Sève qui jaillit, vie qui éclate, le tout en perpétuelle liberté et suivant sa propre loi. Vraiment le contraire de l'ordonnance et de la soumission à des règles. Aussi, beaucoup de ces écrivains baroques étaient-ils de leur temps appelés irréguliers.

**

En retraçant cette histoire nécessaire du mot baroque, avons-nous donné de ce qu'il recouvre une suffisante définition ? Ou bien, faut-il invoquer le caractère faible-ment déterminé du baroque, parce qu'il contient trop de choses et de trop contradictoires, pour déclarer que son caractère même est d'échapper à une stricte définition ?

On croirait ne pouvoir en dire autant du classicisme. La France, le classicisme français ! Ces termes évoquent aussitôt le ^{xvii}e siècle et Versailles, la règle des trois unités, et ces œuvres théâtrales d'une qualité si haute

que, de nos jours, leur représentation par Jouvet, J.-L. Barrault ou les Comédiens français soulève l'enthousiasme du public en Amérique du Sud comme à Moscou et, réconciliant les esprits en dépit des systèmes politiques et des conjonctures, semble apporter, dans la fête d'un soir, une nouvelle et inoubliable consécration du génie français. Peut-il donc exister notion plus claire ?

A la vérité, le mot classicisme est entendu de façons si diverses qu'il recouvre presque autant de difficultés et d'obscurités que le mot baroque. Dans un sens déjà ancien — on le trouve chez Furetière¹² — classique désigne les auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles ou qui y font grande autorité. Ainsi parlons-nous toujours des classiques grecs et latins. Ce sont, nous dit-on, les écrivains dignes d'être proposés pour modèles ou dont l'étude contribue le mieux à la formation des esprits. Rassurante perspective ! Mais on voit bien qu'une telle définition est trop large. Les deux écrivains qui, de l'école primaire à l'enseignement des Facultés, ont acquis la plus large audience dans le public français et, plus que les autres, coloré les manières de penser et de sentir de notre nation sont assurément La Fontaine et Victor Hugo. Le grand romantique serait-il à ce titre classique ? D'autre part, que de discussions d'école possibles, que de thèses à écrire autour des raisons qui font de La Fontaine un classique ! A certaines heures, les vertus pédagogiques du classicisme rappellent celles prêtées par certains aux études grecques et latines : il suffirait de recourir à leur usage pour avoir la tête bien faite et le jugement sûr.

Il n'y a pas là pourtant une évidence si convaincante qu'on se croie dispensé d'insister davantage. Par quoi de telles œuvres sont-elles à ce point formatrices : est-ce par leur beauté plastique ou par leur contenu, le choix du sujet et la manière de le traiter ? On répond : l'un et l'autre. Choix du sujet, car en principe, ce qui présente les aspects les plus violents de la réalité ou les passions les plus basses de l'humanité se trouve épargné au lecteur et au spectateur. Manière de le traiter, par un souci de pureté et de précision de la langue qui rejette les termes ambigus, les images excessives et soumet l'ensemble à un idéal de raison, de vraisemblance et de convenance. Non point des procédés, mais l'adoption de règles et, par elles, le triomphe de la volonté, de la raison et de la discipline.

Les doctrinaires du xviii^e siècle semblent n'avoir qu'une ambition, observait Daniel Mornet, « établir un code de règles raisonnables si complet, si précis qu'il suffise de les appliquer, dans tous les genres poétiques, pour être sûr d'écrire un chef-d'œuvre. Tout le monde, on en convient, n'est pas capable d'être poète. Il y faut le don... Mais quand on possède ce don (dont on ne parle que pour ne plus s'en occuper) il devra suffire d'observer le code pour être aussi sûr d'écrire une œuvre parfaite qu'on est sûr d'une transaction parfaite, si l'homme de loi a rédigé un code parfait¹³. »

Il semble que, dans cette recherche de la perfection, l'artiste doive s'effacer lui-même et écarter aussi tout ce qui porterait la marque trop reconnaissable du siècle où il vécut. L'œuvre classique vaut par son universalité. Elle se place en dehors du temps comme au-dessus du particulier. Certains critiques vont jusqu'à penser qu'elle ne devrait rien trahir de son auteur et de son époque. Mais ils poussent à l'extrême une qualité que la discrétion suffit à atteindre sans tant d'artifice. Prenez *Tartuffe*, par exemple, avec les allusions aux dévots de 1664, à la cassette d'un criminel d'Etat où tous les contemporains reconnaissent des détails du procès Fouquet. A présent, seul un petit nombre d'initiés les entend au passage et elles ne nuisent pas au sujet principal, l'aventure humaine et toujours valable de l'hypocrite démasqué. L'œuvre classique se distingue par une économie intérieure qui donne à la vérité générale le primat sur l'accident et l'événement :

« C'est, dit Henri Peyre dans une des meilleures analyses du classicisme, une vue philosophique » reposant « sur la conviction qu'il y a quelque chose de permanent et d'essentiel derrière le changement et l'accident, que cette essence permanente, cette substance dans le sens étymologique du mot, a plus de prix que le passage et le relatif ».

Il dit encore :

« Recherche d'un équilibre intérieur et profond, sérénité de l'artiste patiemment appliqué à atteindre une perfection achevée et finie, tels sont les deux traits auxquels nous revenons avec le plus d'insistance dans notre tentative d'élucidation du classicisme¹⁴. »

A cette perfection, de grands écrivains français sont parvenus au xviii^e siècle et dans les genres les plus différents : la fable, la tragédie, la comédie, l'éloquence sacrée.

12. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, t. I, 1690.

13. D. MORNET, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, 1942, p. 55.

14. HENRI PEYRE, *Qu'est-ce que le classicisme ?* pp. 61 et 121.

Mais combien d'autres, prétendant suivre leur exemple et croyant que, pour y parvenir, il suffisait d'emprunter leur technique, n'ont abouti qu'au formalisme et à la sécheresse la plus aride. Voltaire peut-être, mais sûrement Ponsard, dont le classicisme n'a produit d'autre chef-d'œuvre que celui de l'ennui.

Il serait d'ailleurs dangereux de croire que l'équilibre et l'harmonie, la raison et les règles soient les seules conditions du chef-d'œuvre. Le mot perfection désignant un absolu n'a pas de pluriel, comme il ne peut y avoir plusieurs modes d'existence pour le parfait. Mais c'est pourtant, dans la réalité, le contraire qui est vrai. Dans d'autres pays que la France, d'immortels chefs-d'œuvre sont demeurés étrangers à la sérénité comme à l'équilibre et c'est à cause de cela qu'ils restent accessibles et admirables aux hommes de toutes les générations. Shakespeare obtient à Rio de Janeiro comme à Moscou le même triomphe que les classiques français. Les écrivains anglais qui ont pris pour modèles les classiques français — un Pope, par exemple — n'ont pas gagné pour cela l'universalité de Molière ou de Racine et n'ont pas atteint davantage la force bouleversante de leur grand devancier. On a pu dire que Goethe était le seul classique allemand. *Über allen Gipfeln ist Ruh.*

Faut-il en conclusion reconnaître une sorte de polarité au chef-d'œuvre : il est classique, si la raison en harmonise les différents caractères, mais il peut être chef-d'œuvre dans l'exubérance et la passion. On comprend la tentation de chercher un terme pour définir ce second état et peut-être d'adopter le mot baroque. Mais on retomberait dans les dangers indiqués plus haut : une sorte d'alternance entre classique et baroque, partout, toujours. Même, parce que la réussite équilibrée est plus rare, plus difficile à atteindre que le chef-d'œuvre dans l'indépendance de l'expression qui en permet toutes les audaces, on admettrait l'existence d'un fonds baroque plus durable, d'où surgiraient, de temps en temps, des sommets classiques. « Un baroque permanent, dit P. Kohler, dans ses *Lettres de France*¹⁵, hors duquel le classique a surgi pour un temps », et encore :

« Le classicisme est un point de perfection, un flot de marbre émergeant quand les eaux sont basses et que le flux recouvre de nouveau, déposant sur la roche claire du sable mêlé d'algues et de coquillages. »

15. P. KOHLER, *Lettres de France*, p. 43.

16. C'est lieu de rappeler, citer et méditer l'observation de M. Marcel REYMOND au Symposium de Rome en avril 1960 : « La ligne de démarcation du baroque *stricto sensu* passe à l'intérieur des groupes d'écrivains du XVII^e siècle ou de formes de style qu'on serait trop tenté de considérer en bloc, soit pour les rattacher au baroque ou pour les en distinguer. »

Cette poésie d'Amphitrite a peut-être seulement le mérite d'une belle image. En nous attachant à garder aux termes leur sens le plus efficace, nous ne croirons pas, quant à nous, à ce baroque permanent, ni à l'émergence de ces flots de marbre. Il nous suffira de reconnaître à la littérature française du XVII^e siècle, comme à l'art de la Renaissance italienne, leurs belles réussites classiques et équilibrées.

Par un curieux entrecroisement, le classicisme français se trouverait précédé par une époque littéraire où la discipline formelle, l'équilibre intérieur et profond ayant moins de force, des valeurs plus colorées, des expressions plus luxuriantes justifieraient, comme on l'a dit plus haut, la qualification de baroque. Le classicisme français du XVII^e siècle serait ainsi sorti du baroque, alors que le classicisme de l'art renaissant se serait décomposé et désagrégé dans le baroque.

Il resterait à établir comment se sont opérées les deux évolutions.

La chronologie invite à observer que le paysage du maniérisme de l'art renaissant au baroque est à peu près contemporain de l'adoption par la littérature française de valeurs baroques. Dès lors, il n'y aurait plus à craindre trop de confusion. Les termes baroque et classicisme retrouveraient, au contraire, un juste emploi pour désigner des styles différents, tout en appartenant à la même période de l'histoire.

Dans son petit livre, si fin et si sage, Henri Peyre a encore écrit qu'une étude parallèle de l'art et de la littérature (au XVII^e siècle) jetterait de la lumière sur notre conception du classicisme.

« La plupart des historiens de la littérature et des théoriciens du classicisme ou du romantisme, observe-t-il, ont trop longtemps négligé le secours que leur aurait apporté un examen des œuvres d'art contemporaines du classicisme ou du romantisme. »

La négligence ici dénoncée résulte d'un trop grand compartimentage des disciplines.

Il faut le dépasser, aller plus loin que ce rapprochement entre la littérature et les arts plastiques. Ce n'est point glisser vers le matérialisme historique, ce n'est pas davantage oublier la part essentielle de l'artiste et de l'écrivain dans l'œuvre appelée à durer que de reconnaître l'étroite alliance entre les styles et les sociétés, les premiers traduisant à la fois l'idéal et la manière de vivre des secondes. On parle d'une Europe baroque et d'une Europe qui se refuse au baroque, ce qui est vrai, mais ce qui pose un problème. On se contente de l'étudier, en invoquant seulement les dispositions d'un tempérament national qu'on se garde bien de définir.

Est-il bien sûr d'ailleurs que le domaine baroque et le domaine classique aient connu entre eux des frontières aussi nettement délimitées¹⁶ ? N'y aurait-il pas eu, de l'un à l'autre, contamination et échanges ? Si à certaines dates et dans certains pays un choix a été fait, à partir de quelles hésitations fut-il accompli et quelles véritables raisons l'ont déterminé ? En cherchant du côté de l'histoire des sociétés, mais largement entendue, qui comprendrait les conditions économiques, les institutions politiques, les aspirations religieuses, on reconnaîtrait sans doute, du XVI^e au XVIII^e siècle, que de l'Europe qui existe alors, active, en plein essor, malgré ses faiblesses et ses luttes, le conflit entre le baroque et le classicisme a traduit la richesse intérieure et les multiples aspirations.

L'art qui vient du Corrège et de Michel-Ange, auquel on doit la Rome du Bernin et de Borromini, les fêtes de *L'île enchantée*, des aspects de Versailles, les églises de Fischer von Erlach et de Dientzenhofer ne méritent pas d'être appelés une décadence ou une altération de la Renaissance. Il en est plus exactement une dérivation, quand il a mis les leçons formelles de la Renaissance au service d'un idéal que celle-ci n'avait pas connu et dans de nouvelles conditions des Etats et des sociétés.

La Renaissance, en effet, n'avait parlé à l'homme que de la beauté, de la nature et des conquêtes qu'il pouvait y faire, des bienfaits et des progrès de la sagesse et de la raison. Elle ne lui avait pas ouvert d'espérances sur un temps qui ne finit plus, elle n'avait point promis à la destinée des humbles une revanche éternelle dans la gloire. Cette limitation de son message explique, pour une part, l'explosion de la crise religieuse au cours de laquelle l'Eglise catholique s'est ressaisie dans le Concile de Trente et le protestantisme est né.

L'art baroque issu de la Renaissance est devenu l'interprète du message de l'Eglise et, les esprits demeurant jusqu'à nous divisés par la question religieuse, il était fatal qu'il portât dans le jugement des hommes, les conséquences de cette étroite alliance. Il en a fait une autre, lourde de refus et d'adhésions elle aussi, avec des formes sociales et politiques élaborées au XVI^e siècle, mais triomphantes au XVII^e. Il est devenu un art de cour d'une part, un art de vie seigneuriale et paysanne, de l'autre. Quand on constate que les générations suivantes n'ont plus compris son langage, on ne peut manquer d'en reconnaître la cause dans sa liaison avec des institutions périssables. On peut même dire — cela est vrai aussi — qu'en s'adressant aux imaginations et aux sensibilités, en cherchant à provoquer l'émotion plutôt qu'à satisfaire la raison et la logique, il s'est mis au service de forces diffuses et troubles de la nature humaine et qui ne favorisent pas le progrès humain. De là provient, sans doute, cette confusion par laquelle on a prêté au style baroque en général un caractère de faiblesse et de féminité, une tendance au désordre, contre lesquelles aurait réagi le classicisme. En suivant ce raisonnement, on peut observer que le baroque à la fois monarchique, aristocratique, religieux et terrien (on comprend dans quel sens large le mot est ici employé, la tentation est même d'écrire : foncier) s'est implanté dans une partie de l'Europe et non dans l'autre. Il s'est largement étendu dans les pays où la société devenait hiérarchique et faisait respecter tout un système sur le travail d'une paysannerie à laquelle elle demandait d'être docile et résignée. Encore que le baroque, par son côté éblouissant et magnifique, apportât un concours à l'éclat des monarchies absolues, il est de fait que la plus puissante monarchie absolue a cherché son expression et trouvé sa réussite dans un style classique. Classique, mais non exempt de contaminations baroques assurément. Ce succès est explicable par la présence, dans ce pays, d'un élément bourgeois nombreux, de formation juridique, d'aptitude plus grande au raisonnement abstrait, qui trouve son instrument et sa satisfaction dans la philosophie cartésienne, dans des valeurs qui se veulent supérieures aux contingences et tendent vers l'universel. Pour des raisons analogues, cette fois élaborées par une économie commerciale, où l'habitude du calcul et le progrès des mathématiques développaient une autre forme de la vie intellectuelle, qui rejoignait des conceptions religieuses différentes, le baroque a eu peu de prise sur les pays protestants. Il est assez éloquent de constater que des sociétés à caractère domaniaux, comme la Russie d'après les Troubles, comme les pays coloniaux d'Amérique, ont accueilli le baroque avec enthousiasme. Il ne l'est pas moins d'observer que les résolutions d'un souverain pour changer cette société, pour transformer le paysan en bourgeois virtuel et pour intéresser le propriétaire foncier à l'entreprise industrielle et à la vie moderne de l'Etat ont coïncidé avec le déclin du baroque, dans certaines régions. Il faut dire, d'une manière plus générale encore, que les progrès de la technique et de la science détournaient d'une expression plastique où le sentiment et l'image avaient

tenu tant de place. La pensée philosophique du XVIII^e siècle comporte en elle-même une réaction contre le sentiment ou l'abus du sentiment dans le baroque. Rien d'étonnant si elle devenait associée à un retour de faveur des formes classiques.

Sans doute il est normal de se demander à quelle date s'est arrêtée la civilisation baroque, mais il faut prendre garde ici à la dualité d'un problème. D'une part, on peut admettre que la civilisation baroque, aristocratique et religieuse, reposant en grande partie sur l'économie agraire et de fortes assises rurales, était biologiquement appelée à disparaître quand seraient renouvelées les valeurs générales de la société qui l'avait portée.

Dès la mi-XVII^e siècle, l'essor de la liberté de pensée, de l'investigation expérimentale, l'appel à des droits de l'homme et du citoyen reconnus à la place de la coutume et de l'obéissance au souverain (et dont la définition devait être l'un des premiers actes de la Révolution française), l'assaut contre les dernières contraintes féodales et seigneuriales, le grand tournant de la révolution industrielle, voire les découvertes archéologiques d'Italie, les traités de Winckelmann et l'enthousiasme pour l'antique, autant de mutations majeures qui détournent l'esprit et le goût de ce que le baroque avait contenu de pathétique, de supra-rationnel, de fantastique et de fantaisiste. Mais, d'autre part, et dans les mêmes années où le baroque atteint son apogée en certains pays (le haut baroque d'Europe centrale des années 1720-1740), un autre style apparaît dans l'architecture, les arts décoratifs, le mode de vie : le rococo.

Si le XVII^e siècle en France est classique dans ses plus fortes expressions et baroque en marge du classicisme, le XVIII^e est encore classique, mais il voit l'épanouissement d'un style qui n'est certainement plus baroque. Ce que, selon une habitude chronologique, on nomme le style Régence, Louis XV ou rocaille. L'un de ses meilleurs analystes, le professeur américain Fiske Kimball, en discerne les origines dans le classicisme français et plus spécialement dans le décor des ornemanistes. Pour lui, l'art du rococo : « l'une des créations artistiques les plus originales et les plus fraîches depuis le gothique, fut, comme le gothique, l'œuvre du génie français ».

En somme, le baroque, tel qu'il a rayonné sur une partie de l'Europe, du XVI^e siècle au XVIII^e, était bien l'expression d'un ordre religieux, social et politique. Il est juste qu'il se soit affaibli avec lui. Dès lors, on comprend mieux les condamnations portées à son sujet. Faute de pouvoir sympathiser avec l'idéal qu'il avait incarné, avec le monde dont il était l'expression formelle, les hommes d'un certain nombre de générations l'ont rejeté dans le système qu'ils repoussaient et n'y ont vu que grimaces, contorsions et faux-semblants. Autre chose encore. La religion est supérieure aux sociétés qui, à une certaine étape de l'histoire, lui prêtent les formes de leur goût, de leurs manières de penser et de sentir et elle est plus durable qu'elles. Il est donc vrai que l'expression baroque ne peut être celle du catholicisme ou de l'art catholique à l'exclusion de toute autre ; il est licite et juste que des catholiques lui refusent un privilège que rien ne justifie. Mais ce serait une erreur de croire qu'elle avait trompé les hommes d'un certain temps ou de lui reprocher d'avoir fourni à une société injuste, assurant aux vanités d'un petit nombre le profit du travail du plus grand, une imprudente consécration. Quelle est donc dans l'histoire la société sans injustice ? Le baroque n'est pas responsable des fautes politiques et sociales des hommes qui l'ont aimé. Il n'est pas vrai en tout cas qu'il n'ait exalté que la richesse et la gloire et qu'il ait méconnu les humbles ou qu'il n'ait pas cherché à comprendre leurs misères et à les adoucir.

Sincère dans ses enthousiasmes et dans sa foi, exaltant pour l'imagination, préservant l'idéal et l'invention du danger des disciplines trop sévères, fussent-elles classiques, qui, elles aussi, aveuglent les hommes et bloquent les sociétés dans des formes sclérosées, le baroque a su capter des forces spirituelles et sentimentales qui dépassent les contingences historiques du XVII^e siècle européen. C'est en le reconnaissant que, de nos jours, certains esprits lui ont rendu leur faveur. D'aucuns sont allés jusqu'à le chercher partout et à en faire un baroque éternel.

Le théâtre baroque

BAROQUE. L'origine du mot « baroque » vient du portugais *barocco* et désigne une perle irrégulière, comme le souligne Furetière en 1690 : « C'est un terme de joaillerie qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes. »

Très usité entre 1950 et 1960, le concept de baroque s'est fait de plus en plus vague à mesure qu'on en « aspergeait tous les siècles impartialement » (Lucien Febvre). Appliqué au théâtre, il pourrait s'opposer au concept de « théâtre classique ». Il désigne aussi toute œuvre irrégulière, échappant aux normes. Mais peut-on se contenter d'une définition qui oppose le baroque à tous les académismes, regroupe toutes les œuvres « bizarres » en une seule catégorie ? Mieux vaut partir de tendances communes à quelques dramaturgies (italienne, espagnole, anglaise, française) à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, en dépit des décalages temporels et des particularités nationales. En France, on désigne comme dramaturges baroques un groupe de jeunes auteurs qui publient entre 1630 et 1650, s'illustrent surtout dans la tragi-comédie* et la pastorale*, puis dans la tragédie. Avant tout, cette génération des années 1630, les Mairet*, Du Ryer*, Rotrou*, Auvray, Rayssiguier, Mareschal*, Pichou*, le jeune Corneille, veut plaire à un public qui s'élargit à mesure que le théâtre devient une habitude urbaine, qu'il se professionnalise. Ce public veut être étonné, et se soucie peu des règles de composition dramatique.

Des récits contournés au langage hardi

Le genre principal est la tragi-comédie d'inspiration romanesque ou de source espagnole, qui mêle des épisodes se déroulant dans des lieux multiples, subordonnés aux aventures des héros qui courent le vaste monde à la recherche de leur destin propre. A ce titre, la dramaturgie baroque n'obéit à aucune règle spatio-temporelle et développe parallèlement plusieurs « fils » narratifs, qui ne se rassemblent et ne s'éclairent que tardivement. Ces constructions ne subordonnent pas les parties à la totalité, mais les développent au contraire pour elles-mêmes, sans

souci d'équilibre ni de rigueur. Dans son élan jubilatoire, la fable en expansion se dirige là où la mènent l'imagination de l'auteur et les nécessités intérieures des personnages confrontés à des aventures hasardeuses, « au gré des vents », sur le vaste théâtre du monde. Shakespeare, Lope de Vega* ou Calderón*, le jeune Corneille et Rotrou, avec leur génie propre et des différences notoires, tissent ainsi les fils d'intrigues complexes et comme inépuisables, où les chemins de traverse, les incidentes et les développements inattendus constituent la matière même de l'imaginaire. Tout est permis, et tout est possible, dès lors que le moteur des actions humaines en a décidé ainsi. Le héros baroque passe d'un palais parisien à une plage africaine, quand il ne se réfugie pas dans un ermitage ou dans la forêt des Ardennes. Mais aucun de ces lieux n'est exempt de nouvelles surprises, qui entraînent à leur tour de nouveaux mouvements, qui s'opposent et se répondent en fonction d'une esthétique de la discontinuité.

La langue se caractérise aussi par la recherche du « bizarre », de la métaphore hardie, de l'adjectif insolite. A la fois populaire et savante, elle mêle les vocabulaires, peut aller vers la farce comme se hausser jusqu'au tragique. Les auteurs mêlent les tons et les genres (Shakespeare et les élisabéthains en sont les meilleurs exemples), utilisent un lexique varié, où le mot participe à la recherche de l'effet de surprise et au goût pour l'ostentation.

Le jeu des apparences et le goût du spectaculaire

Le meilleur exemple du goût pour l'ambiguïté et le jeu des apparences est le théâtre dans le théâtre. Rien n'est jamais sûr pour la sensibilité baroque, les certitudes ne sont que provisoires et nos sens nous abusent dans un monde riche en illusions. Les amours sont trompeuses et incertaines, les hommes prompts à manier l'épée se révèlent de superbes femmes, les tendres bergères de divins bergers. L'exécution capitale à laquelle assistent héros et spectateurs n'est qu'une « feinte », l'ermite barbu un jeune amoureux trahi, le parfait ciel bleu aux nuages blancs une toile peinte. Presque toujours mise en scène, la réalité est douteuse, si bien que l'illusion* (et en l'occurrence le théâtre) devient plus sûre que le monde. La mise en abyme (figure baroque connue) se déploie avec bonheur dans le théâtre (*Hamlet*, *l'Illusion comique*). Mais les aventures ne sont pas gratuites, et le passage par l'erreur ou la métamorphose est indispensable pour dénouer les intrigues complexes et pour que les héros atteignent à de nouvelles vérités, peut-être elles aussi provisoires. Échecs et errances révèlent l'Être à lui-même. La grande roue de la Fortune tourne, et le monde change de face. Un tel théâtre abonde sur scène en effets spectaculaires : duels, déguisements, faux animaux sauvages, scènes de magie, déploiement de costumes somptueux, de décors inattendus, d'apparitions* et de voleries*. Quand la veine dramatique se tarit, on retrouve cette dimension dans le ballet de cour ou dans l'opéra.

L'adjectif « baroque » est parfois employé pour d'autres dramaturgies. On parle d'un Molière baroque, par exemple, pour *Monsieur de Pourceaugnac*. On évoque parfois une filiation avec les romantiques à cause du mélange des genres, du goût du spectaculaire, des éclats de la langue et du déploiement d'aventures sur la grande scène du monde. Dans le théâtre moderne, où la fable et sa régularité ne sont plus guère un critère pertinent de classification des œuvres, on se réfère au baroque pour désigner des écritures foisonnantes et une grande prolixité, comme celle de Jacques Audiberti*, de Jean Vauthier*. Mais la vulgarisation du mot, adopté dans la langue courante pour désigner tout ce qui sort de l'ordinaire, rend prudent dans l'usage du concept de « théâtre baroque » en dehors de la sensibilité particulière d'une période historique déterminée.

BIBLIOGRAPHIE

J. Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, José Corti, Paris, 1954 ; *l'Intérieur et l'Extérieur, Essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, José Corti, Paris, 1968 ; C.G. Dubois, *le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, « Université », Paris, 1973 ; *Actes des Journées internationales d'étude du baroque de Montauban, le baroque au théâtre*, Toulouse, 1967.

J.-P. RYNGAERT

Le théâtre classique

CLASSIQUE (le théâtre). L'expression théâtre classique recouvre plusieurs sens différents, quoique liés les uns aux autres. A cause du sens originel du mot classique (ce qui doit être étudié dans les classes), théâtre classique commence par désigner le théâtre qui est digne d'être mis sur le même pied que les chefs-d'œuvre de l'Antiquité, donc digne d'être étudié et reproduit, parce qu'il les imite non seulement par ses sujets, mais par sa valeur esthétique, pédagogique, morale et humaine.

De ce fait, théâtre classique désigne d'abord le théâtre de la « génération classique », celle de Racine et de Molière (1660-1680), ainsi que, malgré son antériorité, de Corneille, théâtre soumis à des règles, reposant sur la primauté du goût et tendant à l'universel humain, classicisme d'école en d'autres termes qui, en devenant à son tour modèle, se perpétuera, comme le prouve l'exemple de Voltaire et malgré les innovations de Diderot et de certains de ses confrères, jusqu'au début du XIX^e siècle.

Cette conception à la fois impressionniste et impérialiste (les contemporains eux-mêmes considérant que la littérature française du « siècle de Louis XIV » atteignait, quand elle ne les dépassait pas, les littératures grecque du « siècle de Périclès » et latine du « siècle d'Auguste ») s'est récemment transformée, perdant ses connotations universalistes et perfectionnistes et acquérant des bases esthétiques. Grâce à la transposition aux domaines de la littérature et du théâtre d'un concept issu des arts plastiques et de l'architecture, le baroque*, théâtre classique, s'oppose à théâtre baroque, et désigne par là les œuvres qui dès 1630, et de plus en plus nombreuses après 1640, recherchent la régularité, la concentration, l'équilibre, l'épuration des événements, la vraisemblance psychologique, rejetant progressivement à la périphérie de la norme culturelle dominante (ou les laissant à des genres non codifiés comme le théâtre à machines*, puis l'opéra) la profusion, le faste, le spectaculaire, la diversité, le mouvement extérieur, les effets de surprise et d'éblouissement. C'est à ce titre qu'on parle souvent des versants baroque et classique de Corneille, ou d'un Corneille baroque (*Cliandre, Médée, l'illusion comique*, et même le *Cid*) évoluant à partir d'*Horace* vers le classicisme.

Dans l'usage le plus répandu aujourd'hui, l'expression a subi un double phénomène d'extension et de réduction (extension sur le plan chronologique, et réduction sur le plan des caractéristiques esthétiques), et réfère à l'ensemble du théâtre français du XVII^e siècle, jusqu'à la mort de Louis XIV (1715). Indifférente à tout ce qui sépare une tragi-comédie* de Rotrou* d'une tragédie de Racine, et au fait que les tragédies de Crébillon* et de Voltaire ou les comédies de Marivaux et de Beaumarchais sont justiciables des critères classiques, cette acception présente ainsi le théâtre classique encadré d'un côté par le théâtre humaniste*, de l'autre par le théâtre des « Lumières ».

Ainsi défini, le théâtre classique pose encore le problème de ses commencements. Le faire partir du début du siècle, ou du moins du début du règne de Louis XIII, c'est négliger que le grand auteur du premier quart du XVII^e siècle, Alexandre Hardy*, se rattache encore par bien des traits au théâtre humaniste. Quoique nombre de ses pièces reposent sur une véritable action* dramatique, sur le mouvement et la violence des passions, que certaines d'entre elles appartiennent même au genre nouveau de la tragi-comédie, la longueur des récits et des lamentos, le recours à des formes comme la présentation scénique des songes et les apparitions de fantômes, et surtout la langue, complexe et obscurément riche, tout cela fait que Hardy sera rejeté à partir de 1628 par la génération de ceux qui se présenteront comme des « modernes », Pierre Du* Ryer, Auvray, Mareschal*, Pichou*, Rayssiguier. Aussi est-il tentant de considérer que le théâtre classique commence avec cette génération d'auteurs qui n'admirent que

les Italiens et se veulent les émules de Théophile de Viau* (*Pyrame et Thisbé*, 1623) et de Racan (*les Bergeries*, 1625). C'est cette génération de modernes, élargie dès 1628-1629 à ceux qui vont être reconnus comme les plus grands de leur génération, Corneille, Rotrou, Mairet*, Scudéry*, qui, après avoir cultivé l'esthétique « baroque » de la diversité à travers les vecteurs privilégiés que sont la tragi-comédie et la pastorale*, va se rallier progressivement aux principes « réguliers » des théoriciens et à la tragédie historique. En fait il en est peu qui parvinrent à dominer la nouvelle esthétique : la plupart cessèrent d'écrire pour le théâtre aux alentours de 1640 (parmi lesquels, paradoxalement, les plus ardents initiateurs de la nouvelle esthétique, Mairet, dont la *Sophonisbe* marque en 1634 la naissance de la tragédie historique, et Scudéry) ; seuls poursuivirent leur carrière Corneille, Tristan, Du Ryer jusque vers le milieu du siècle, ainsi que Rotrou qui meurt en 1650. C'est la crise que connaît la tragédie à la fin de la Fronde qui a raison des derniers représentants de cette première génération. Même Corneille se retire, définitivement croit-il, en 1652.

C'est une nouvelle génération qui va faire naître la tragédie après 1655, montrant que si à cette époque les formes de la tragédie, devant laquelle la tragi-comédie s'est complètement effacée, sont définitivement fixées (et ce, jusqu'au XIX^e siècle), le genre continue d'être vivant et ne se figera qu'après la retraite de Racine (1677). Les nouveaux venus (Thomas Corneille*, Quinault*, Boyer*, Magnon) renouèrent avec le succès en inventant la tragédie romanesque et galante, synthèse entre la tragi-comédie (pour son climat de chevalerie aventurière), la tragédie d'identité inventée par Corneille (*Héraclius*), et le roman (où domine depuis dix ans la galanterie amoureuse). Le triomphe de *Timocrate* de Thomas Corneille (1656) est tel qu'il relance le genre tragique pour vingt ans, et fait même sortir le grand Corneille de sa retraite. Aussi quelques années plus tard, Racine lui-même à ses débuts fait du Thomas Corneille (*Alexandre*, 1665), avant que celui-ci, conscient de la révolution apportée par le théâtre racinien de la passion fatale, fasse du Racine (*Ariane*, 1672).

De son côté, l'histoire de la comédie milite conjointement pour faire commencer le théâtre classique au deuxième quart du XVII^e siècle. A peu près totalement disparue depuis la fin du XVI^e siècle, la comédie renaît vers 1630 avec les « modernes », au premier rang desquels Corneille et Rotrou, sur des bases complètement différentes de la comédie à l'italienne cultivée par les dramaturges humanistes, grâce au modèle de la pastorale (c'est la comédie à la française de Corneille), puis, à partir de 1638, au modèle de la *comedia** espagnole. De nouveaux auteurs apparaissent alors, d'Ouville*, Boisrobert*, et surtout Scarron* et Thomas Corneille. Le genre de la comédie à l'espagnole ne cessera d'être cultivé durant les quarante années suivantes (dominé par Thomas Corneille, et surtout par Montfleury) et ne s'effacera qu'après la mort de Molière (1673) devant le nouveau paysage créé par la révolution moliéresque. A cette date, en effet, tandis que le burlesque et la satire deviennent presque l'exclusivité des comédiens-italiens, pour lesquels écrivent à partir de 1681 des auteurs français, Fatouville, Regnard, Dufresny, tous les auteurs comiques se veulent les héritiers de Molière, distinguant deux des facettes de son théâtre pour en faire deux courants, la comédie de caractère (où l'on retrouve Dufresny et Regnard, ainsi que Boursault, Baron, et surtout, à la fin du règne de Louis XIV, Destouche, encore plus moralisant que les deux précédents), et la comédie de mœurs (Boursault, Baron encore, mais aussi Champmeslé, Dancourt et Lesage).

BIBLIOGRAPHIE

J. Scherer, *la Dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1950 ; J. Morel, *la Tragédie*, A. Colin, Paris, 1964 ; A. Adam, *le Théâtre classique*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1970 ; J. Truchet, *la Tragédie classique en France*, PUF, Paris, 1976 ; C. et J. Scherer, *le Théâtre classique*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1987.

G. FORESTIER

***Corneille, les Jésuites
et l'Humanisme chrétien...***

"Les Jésuites"

Alain Guillerrou

La Compagnie de Jésus ordre enseignant, et la réforme catholique

Tous les historiens des temps modernes ont insisté sur le rôle joué par saint Ignace et sa Compagnie dans le vaste mouvement spirituel qu'on a très improprement appelé la Contre-Réforme et qui recevra ici le nom de Réforme catholique par opposition au luthéranisme et au calvinisme.

Cette Réforme catholique n'a pas été une sorte de réaction romaine contre le danger protestant, comme si, aux reproches des « réformés », les « papistes » avaient répondu en opérant en effet une conversion radicale assortie d'une contre-attaque. En vérité, la Réforme catholique est antérieure à la crise luthérienne. Elle s'est traduite, ici ou là, par un renouveau dont les historiens décèlent, bien avant le début du xvi^e siècle, les premiers symptômes. A la double et scandaleuse décadence où s'enlisaient — non pas de manière générale, mais en beaucoup d'endroits — le clergé régulier et le clergé séculier, les réformateurs catholiques auraient pu apporter un double remède : la restauration de la vie monastique dans sa pureté et son austérité primitives et la régénération du clergé paroissial par l'amendement des mœurs et le retour à la ferveur. Et en effet, certains grands ordres traditionnels, en marge de ceux qui, tels les Chartreux, n'avaient rien perdu de leur austère rigueur, ont essayé de se régénérer, notamment l'ordre des Augustins, d'où sortit Luther, et celui des Dominicains, dès le xv^e siècle, par le mouvement auquel reste attaché le nom de « congrégation de Hollande ».

De même, des personnalités éminentes ont prêché, par la parole et par l'écrit, un renouveau, tel le Dominicain Baptiste de Crème, dont les ouvrages et l'influence personnelle ont joué un rôle déterminant, tel aussi Gilles de Viterbe, général des ermites de Saint-Augustin. Bien mieux, un concile se réunit, en 1512, le V^e concile du Latran, où l'on préconisa des réformes à ce point salutaires que le concile de Trente n'eut qu'à reprendre la plupart d'entre elles.

Mais par la faute du lamentable pape Léon X — un Médicis, plus préoccupé de mécénat artistique que de réforme — les résultats furent décevants, comme l'avaient été, au siècle précédent, ceux des Conciles de Constance et de Bâle, et le bon peuple chrétien resta entre les mains d'un clergé en grande partie coupable, non seulement de médiocrité spirituelle et de dérèglement moral, mais encore d'absentéisme. Les évêques désertaient leur diocèse de même que les curés leur paroisse. On a peine, de nos jours, à imaginer qu'un des objectifs importants de la Réforme catholique fut de convaincre les titulaires de bénéfices ecclésiastiques comportant charge d'âmes de ne plus quitter leur poste ni d'aller vivre ailleurs, avec l'argent de leur bénéfice, après avoir confié leurs ouailles à des remplaçants plus ou moins indignes.

Il parut évident que la conversion du clergé — et par elle la conversion du peuple chrétien — ne serait pas obtenue à la faveur de prêches ou de mesures coercitives. Il fallait autre chose. La formule qui prévalut — créer une catégorie de prêtres capables par leur sainteté d'agir sur leur propre

milieu — n'était pas nouvelle. L'Eglise avait déjà connu des ordres dits de « clercs réguliers », c'est-à-dire de religieux vivant dans le monde et soumis à une règle monastique, mais il semble que jamais ce genre d'institution ne connut d'essor vraiment vigoureux.

Dès 1532, Girolamo Miani réunit à Somasca, près de Bergame — d'où leur nom de Somasques —, des religieux voués aux orphelins, aux pauvres et aux malades. A la même époque, Benoît Zaccaria organise les clercs réguliers de Saint-Paul — installés plus tard à Rome, dans le couvent de Saint-Barnabé, d'où leur nom de Barnabites — qui s'adonnent, entre autres activités, à une œuvre de renouveau liturgique. Plus connu que les deux précédents, l'ordre des Théatins, fondé par saint Gaétan de Thiene et par Jean-Pierre Carafa, le futur pape Paul IV, évêque de Chieti — *Theatinum* en latin —, s'installe à Venise, à l'église Saint-Nicolas-de-Tolentino, après le sac de Rome de 1527, et devient rapidement une pépinière de saints prêtres et d'excellents évêques.

La Compagnie de Jésus, ratifiée par le pape en 1540, n'est donc pas une création isolée ni même la première en date des congrégations vouées à la Réforme catholique — ni non plus la dernière. Quand, en 1544, Paul III accorde son approbation à l'institut des Ursulines, fondé par Angèle Merici pour l'éducation des filles, il déclare, dit-on, à saint Ignace : « Je vous ai donné des sœurs. »

Cependant l'Ordre ignatien a brillé tout de suite d'un vif éclat et il passe aujourd'hui communément pour le plus caractéristique, le plus considérable et aussi le plus efficace des organismes créés par l'Eglise romaine dans sa lutte contre le protestantisme. Il est également admis que cet Ordre a fidèlement exprimé par sa structure, par les objectifs qu'il s'est proposé d'atteindre et par le style de son action, le tempérament de son Fondateur. Mais ce Fondateur lui-même, sa vie, son caractère, sa physionomie spirituelle restent mal connus, dans l'ensemble, quand ils ne sont pas l'objet d'une présentation tendancieuse.

L'esprit commun des « prêtres réformés »

Que les divers groupes de clercs réguliers, les « prêtres réformés » comme on les appela bientôt, aient été plus semblables par leur spiritualité qu'ils ne différaient par leur vocation originale, on en trouvera la preuve dans le fait que tour à tour l'un d'entre eux reçut de tel ou tel des autres l'invitation de fusionner avec lui. C'est ainsi qu'en juillet 1545, Gaétan de Thiene propose à saint Ignace d'associer Théatins et membres de la Compagnie de Jésus. Le projet n'aboutit pas, saint Ignace ayant refusé finalement. Entre toutes les combinaisons possibles, seule réussit la fusion des Somasques et des Théatins.

Et en effet, tous ces clercs réguliers ont un commun souci, trouver, à défaut de la discipline

monacale et du cadre matériel et spirituel — stricte clôture, hiérarchie conventuelle, emploi du temps déterminé — où s'inscrit avec rigueur l'existence du religieux coupé du monde, une règle valable pour l'homme d'action mêlé aux laïcs sur lesquels il entend exercer son influence. Cette règle, sera tout intérieure. Elle se définira par une formule : *l'oraison méthodique*. La prière du moine tend à occuper la durée de sa vie quotidienne, diurne et même, en partie, nocturne. C'est l'oraison perpétuelle. Celle du clerc régulier, voué à des tâches actives, sera plus restreinte. En revanche, elle sera codifiée.

Ce mélange d'action extérieure et d'oraison méthodique, des laïcs même l'ont pris pour formule de vie, tels les *Frères de la Vie commune*, groupés en association pieuse dès la fin du xvr^e siècle par Gérard de Groot, dans les Pays-Bas, et animés de la même spiritualité que les chanoines réguliers de Windesheim. On ne saurait donner assez d'importance à cette école de spiritualité flamande, à laquelle se rattache l'illustre Thomas à Kempis, l'auteur présumé de *l'Imitation de Jésus-Christ*, et qui se caractérise par les mots de *devotio moderna*.

La « dévotion moderne » — que saint Ignace a très bien connue dans les premiers temps de sa conversion puisqu'elle était florissante à Montserrat — on peut dire qu'elle inspire tous ceux qui veulent, au début du xvr^e siècle, mener les membres de l'Eglise à plus de sainteté. Ce que cette dévotion a de « moderne », aux yeux des contemporains, c'est l'équilibre qu'elle offre entre la vie active et la vie ascétique. C'est également l'emploi qu'elle propose d'une méthode, propre à faire accéder tout chrétien, clerc ou non-clerc, aux richesses de la vie intérieure qui semblaient jusqu'alors réservées aux seuls contemplatifs.

Il est très caractéristique — et l'on ne saurait insister assez vivement là-dessus — que la formule de rénovation religieuse préconisée comme efficace par les réformateurs catholiques du xvr^e siècle ait été une formule mixte, acceptable pour les laïcs comme pour les clercs. Au parallélisme entre les « Frères de la Vie commune » des Pays-Bas — beaucoup n'étaient que d'humbles artisans — et les chanoines de Windesheim, correspondra un peu plus tard en Italie, par exemple, le parallélisme entre la Compagnie de Jésus et le groupe de laïcs que saint Ignace fonde en 1547 et qui deviendra la *Compagnie du Saint-Sacrement de l'Eglise des douze Apôtres*, à Rome. N'avait-il pas lui-même destiné ses *Exercices spirituels* non seulement aux futurs clercs mais encore à ceux qui s'étaient déjà engagés dans une carrière profane ?

Deux traits caractérisent la « dévotion moderne » et la spiritualité qu'elle nourrit. Il importe de noter qu'ils caractérisent aussi la spiritualité de saint Ignace. D'une part un certain optimisme : l'homme peut collaborer au salut gratuit qui lui vient du Christ et il est coupable si, par faiblesse de volonté, il ne saisit pas la grâce. D'où une confiance mise dans l'effort et singulièrement dans l'effort aidé par l'oraison méthodique. Deuxième thèse : c'est la religion chrétienne qui doit transformer l'homme et non pas l'homme qui doit transformer la religion. Cette profession de foi, on la trouve dans le discours inaugural prononcé par un Gilles de Viterbe au concile de Latran. Pour Angèle Merici également, tout essai de changement doctrinal est pareil à une injure faite à l'Esprit-Saint — comme s'il avait abandonné jusqu'alors son Eglise à l'erreur.

Dans les *Règles à observer pour avoir le sens vrai qui doit être le nôtre dans l'Eglise militante*, ajoutées

en annexe aux *Exercices spirituels*, saint Ignace exprime une doctrine toute semblable sur la grâce d'abord et aussi sur la docilité à l'enseignement traditionnel de l'Eglise. En ce qui concerne ce dernier point, il est remarquable qu'il ne se soit pas engagé ni ait engagé ses disciples à composer des ouvrages de doctrine : le seul écrit théorique laissé par les premiers Compagnons fut un catéchisme — et tout à fait traditionnel par le fond, sinon par la présentation, celui de Canisius.

Quant à l'emploi des méthodes, il semble que saint Ignace l'ait codifié de la manière la plus rigoureuse qui soit. Et en effet ses *Exercices spirituels* passent pour le type achevé du manuel d'oraison méthodique. Cependant il importe de noter que saint Ignace ne préconisait pas du tout l'emploi constant, dans la vie courante, des exercices codifiés. Ils n'étaient à ses yeux que la marque, et aussi la conséquence, d'une volonté d'agir pour le plus haut service de Dieu.

Cette dévotion dite « moderne » et les ordres de clercs réguliers dont elle a nourri la spiritualité nous semblent aujourd'hui plonger de telles racines dans le passé de l'Eglise que le qualificatif d'*innovations* ne semble guère leur convenir.

Aussi bien, depuis la révolution opérée au xiii^e siècle par les Ordres mendiants, le courant de rénovation spirituelle ne s'est jamais interrompu dans l'Eglise. La Réforme catholique du xvr^e siècle n'a été qu'un retour aux sources.

Les raisons d'un essor

Cependant, la Compagnie de Jésus, organisée à la même époque que les Théatins ou les Somasques et créée en somme pour résoudre les mêmes problèmes, connut une destinée historique bien plus remarquable et que n'explique pas seulement le tempérament original de son Fondateur.

On retiendra d'abord, parmi les causes de cet essor privilégié, le fait que les *Constitutions* élaborées par saint Ignace appartiennent à une catégorie de chefs-d'œuvre qui sont limités en nombre : les grandes Règles d'Ordres religieux. Seuls de véritables génies organisateurs peuvent concevoir des systèmes de vie communautaire à ce point équilibrés, fondés en psychologie humaine — et capables par là de rester inchangés pendant des siècles. Il faut noter aussi que les *Constitutions* se caractérisent par certaines dispositions fondamentales, propres à doter l'Ordre qu'elles régissent d'une très grande stabilité : non seulement la formation des sujets s'étend sur une durée particulièrement longue — une quinzaine d'années — non seulement les supérieurs ont mission de veiller avec beaucoup de soin à l'élimination des inaptes, mais encore les membres définitivement agrégés se soumettent par vœu à l'obéissance la plus stricte. On pourrait noter également que l'expansion des Jésuites et leur rayonnement spirituel furent assurés par le petit livre des *Exercices*, ce guide du retraitant ou plutôt du directeur de retraite, un manuel riche de substance et capable d'orienter un pénitent disponible vers l'élection d'un genre de vie consacré à Dieu.

Cependant, à toutes les raisons qu'on pourra donner pour expliquer la différence qui sépare le sort de la Compagnie et le sort des autres groupes de clercs séculiers ses contemporains, il faudra ajouter celle-ci, qui touche à l'histoire profane comme à l'histoire religieuse : sans que le Fondateur l'ait expressément voulu — mais non sans qu'il ait

ratifié cette évolution — son Ordre s'orienta de manière très précise, moins de dix ans après qu'il l'eut créé, vers des tâches d'enseignement. Les Jésuites, en prenant en charge l'instruction de la jeunesse, ont été amenés non seulement à mettre au point un système de pédagogie qui réponde aux besoins de l'époque, mais encore à définir un type de culture qui tienne compte à la fois des nouvelles découvertes, de l'évolution des esprits et des croyances traditionnelles.

La crise à la fois morale et spirituelle que traversait l'Eglise de la Renaissance pouvait être surmontée par les efforts des réformateurs catholiques, codifiés, tant du point de vue disciplinaire que du point de vue doctrinal, par des assises générales comme furent celles du concile de Trente. Restait à résoudre un autre problème qui ne se confondait pas avec le problème purement religieux, bien qu'il entretint avec lui des rapports étroits : l'Eglise pouvait-elle laisser se développer en dehors d'elle une philosophie inspirée à la fois par l'humanisme gréco-latin redécouvert et par une nouvelle saisie de l'homme, de sa liberté, de ses puissances au sein d'un univers aux dimensions brusquement élargies ? Pouvait-elle s'en tenir encore à la vieille scolastique à bout de souffle ou même à son fallacieux surgeon, le nominalisme, lequel en vidant les fameux « universaux » de leur substance, en déclarant que la réalité dernière des choses se réduit au nom qu'elles portent et que l'accès de l'absolu nous est à jamais fermé, débouchait en matière religieuse sur un fidéisme proche du scepticisme ?

Tout l'esprit de l'enseignement jésuite fut d'ordonner, selon le mot cher à saint Ignace, la possession du monde — droit légitime de la créature — à la fin de toute créature. Il arriva ceci que l'enthousiasme humaniste, sur lequel s'appuya pour son très séduisant prestige le luthéranisme à son début, ce fut la Compagnie de Jésus qui en hérita et de façon plus évidente, à mesure que le calvinisme prêchait une plus sévère austérité. Bien mieux, on vit au bout d'un certain temps la philosophie des Jésuites exercer à son tour un pouvoir de séduction en terre protestante : c'est ainsi que Grégoire de Valencia, professeur à l'Université d'Ingolstadt, fit connaître la pensée du Jésuite Suarez au reste de l'Allemagne. On a même démontré que le philosophe Leibniz a subi l'influence de Suarez, dont les œuvres, imprimées à Mayence au début du XVII^e siècle, avaient été acceptées comme fondamentales dans les bibliothèques des Universités luthériennes.

En retour, il ne fut pas indifférent au destin de la Compagnie ni au style que prit son expansion, qu'elle ait assumé la « vacation lettrée » comme on disait alors. Elle serait devenue, si le Fondateur lui avait imposé son inclination propre, un ordre essentiellement missionnaire. On se souvient que les Compagnons s'étaient engagés, par le vœu de Montmartre, à partir pour la Palestine. Plus tard, quand ils soumettent au pape le programme de leurs futures activités, ils se déclarent prêts à se rendre n'importe où, au pays des Turcs, « et chez les Luthériens s'il le faut » : les pays protestants seront analogues aux terres de mission et l'on prélèvera simplement, sur les effectifs destinés aux Infidèles, un lot d'apôtres pour les chrétiens ex-fidèles.

Mais à partir du moment où la Compagnie prend en charge l'éducation de la jeunesse — créant des collèges bientôt plus nombreux à eux seuls que toutes ses autres maisons — elle subit une profonde méta-

morphose. Sans doute, à l'origine, ouvrir des classes dans une ville menacée par la poussée protestante, c'était encore se livrer à un travail missionnaire, mais la situation une fois stabilisée, l'œuvre enseignante acquit son autonomie et se juxtaposa aux autres — prédication, direction d'âmes, mission en terre lointaine — devenant sinon la plus importante, du moins la plus remarquable.

Naissance d'une vocation

Et certes, on aurait bien étonné Ignace de Loyola quand, à Barcelone, à son retour de Palestine, âgé de trente ans, il annonçait ses *rosa, dominus et templum* sous la férule de Maître Ardévol, en compagnie de tout jeunes gamins, si on lui avait prédit que vingt ans plus tard il lui serait donné de fonder à quelques dizaines de lieues de cette même Barcelone, à Gandie, une Université !

Et pourtant cet élève, dès qu'il eut acquis un rudiment de culture, se mit à enseigner — non point les belles-lettres, il est vrai, mais le catéchisme. On montre encore, à Alcalá de Henares, contigu à la chapelle de « los Doctrinos », un jardinet et dans ce jardinet un puits sur la margelle duquel le saint, dit-on, se tenait assis, entouré d'enfants à qui il apprenait les éléments de la foi chrétienne.

En 1539, quand, à Rome, Ignace de Loyola jette les bases de son Ordre et rédige la *Formula Instituti*, c'est-à-dire le schéma de la future Règle, il place, parmi les activités de choix auxquelles se livreront ses disciples, l'éducation religieuse des enfants et des illettrés. Les motifs de cette préférence sont curieux à connaître : de telles tâches sont négligées par les doctes, explique le Fondateur, elles leur semblent trop basses, il faudra donc les assumer à la fois parce qu'elles sont importantes en elles-mêmes et aussi parce qu'elles développent chez ceux qui les assument des sentiments d'humilité et de charité très profitables à leur âme.

C'est d'une manière bien modeste, on le voit, que saint Ignace envisageait de participer à l'effort intellectuel exigé par la Réforme catholique et si la Compagnie de Jésus s'était développée dans les strictes perspectives que traçait la *Formula Instituti*, elle n'aurait pas joué le rôle qu'on lui reconnaît dans la naissance de l'humanisme chrétien moderne.

A partir de quand la vocation enseignante du nouvel Institut s'est-elle précisée ? Pas avant 1548, date à laquelle s'ouvre le premier collège de la Compagnie, à Messine.

Il est vrai que la création de ce collège sicilien n'a pas été le fruit d'une improvisation. Elle a été préparée par un certain nombre d'essais.

D'abord, très tôt, Ignace de Loyola voulut que les futurs membres de la Compagnie ne fussent pas mêlés pendant le temps de leurs études aux jeunes gens laïcs qui fréquentaient les Universités. Il décida de les grouper dans des résidences, de simples pensions au début — originales seulement par l'ambiance religieuse qui y régnait. Peu à peu, çà et là, dans ces sortes d'internats-noviciats, un certain enseignement fut dispensé par les maîtres de la Compagnie, parallèle à celui que les scolastiques continuaient de recevoir dans les Universités. Mais bientôt de généreux donateurs offrirent à la Compagnie les moyens d'ouvrir des collèges dans des villes où n'existaient aucune Université. Comment assurer l'enseignement sinon en recrutant des professeurs parmi les membres de l'Ordre ? Ainsi furent créés des collèges-noviciats de type nouveau.

Ailleurs, à Goa, dans les Indes, et en Allemagne,

à Ingolstadt, des maîtres de la Compagnie furent invités à donner leur enseignement dans des institutions déjà existantes. Ainsi, peu à peu, le nouvel Ordre assumait des tâches proprement universitaires qui, à l'origine, ne devaient pas lui incomber.

Mais c'étaient là de simples essais sporadiques. L'étape décisive fut franchie lorsque le duc François de Borgia, qui était encore dans le monde à cette époque et exerçait les fonctions de vice-roi de Catalogne, eut offert en cadeau à la jeune Compagnie, vers laquelle l'attirait une vive sympathie, non seulement un collège mais encore une Université dans la petite ville de Gandie, capitale de son duché. Le pape, en 1547, accorda par une bulle à cet institut tous les privilèges et prérogatives accoutumés et un corps enseignant y fut dépêché par les soins d'Ignace de Loyola, sous l'autorité du P. Oviedo.

Or bientôt François de Borgia, en accord avec le saint évêque de Valence, Thomas de Villeneuve, se fit auprès du P. Oviedo l'interprète des chefs de famille de la petite cité, lesquels désiraient vivement que leurs enfants fussent admis à profiter de l'enseignement que dispensaient les maîtres de la Compagnie de Jésus. Ainsi des jeunes gens qui se préparaient à une carrière profane deviendraient les camarades de collège des futurs membres de l'Ordre.

Ignace de Loyola entra dans les vues du P. Oviedo, qui avait été rapidement conquis lui-même, et lorsque, l'année suivante, les notables de Messine lui demandèrent, par l'intermédiaire de don Juan de Vega, vice-roi de Sicile, l'octroi d'un collège mixte où seraient admis à la fois des laïcs et des candidats de l'Ordre, il ne refusa point. Mieux, il confia la direction de la nouvelle maison à l'un de ses plus éminents disciples, le P. Jérôme Nadal — qui d'abord, à Paris, avait refusé de le suivre mais s'était engagé, ensuite, dans la Compagnie, à la lecture d'une lettre envoyée des Indes par saint François Xavier.

Le P. Nadal parvint à Messine, accompagné de onze autres Pères, au nombre desquels les Français André des Freux et Annibal du Coudret et le futur apôtre de Germanie, Pierre Canisius. Le pape Paul III, en les bénissant, nota qu'ils formaient un groupe analogue à celui des douze Apôtres.

La réussite du collège de Messine encouragea vivement Ignace de Loyola. On peut dire qu'à partir de cette année 1548 toute nouvelle implantation importante de la Compagnie dans le monde se traduisit de manière concrète par la fondation d'un collège. Et pour commencer, à Rome même, fut inauguré en février 1551 le « Collège romain » qui deviendra par la suite une sorte d'école normale, à la fois modèle pour les autres institutions et lieu de rencontre et de confrontation des expériences diverses tentées par les pédagogues de la Compagnie. Notons que le premier supérieur fut un Français, le P. Pelletier, hommage rendu au *modus parisiensis* adopté en effet comme règle dans les nouvelles institutions.

Bientôt l'Europe se couvrit d'un réseau de collèges aux mailles particulièrement denses à la lisière des pays gagnés par les protestants et aussi au cœur des pays catholiques, menacés du dedans par la prolifération d'écoles municipales où enseignaient le plus souvent des clercs recrutés au petit bonheur et d'une orthodoxie — sinon d'une capacité — assez incertaine. On a parlé d'une « stratégie scolaire » des Jésuites et il est évident qu'en France, par exemple, ils ont échelonné un chapelet de collèges

le long de la frontière la plus exposée, celle de l'Est et du Nord-Est. Qu'il suffise de mentionner, entre autres, les instituts de Chambéry, Dôle, Mulhouse, Sélestat, Molsheim, Haguenau, autant de bastions posés du sud au nord le long d'un tracé défensif à peu près rectiligne, face à la Genève protestante et aux régions luthériennes d'outre-Rhin. Autre bastion, celui du Massif central, avec ses collèges de Billom et de Mauriac. Places fortes, enfin, que les grandes maisons de Paris, Lyon, Bordeaux, Toulouse.

Mais c'est peut-être en pays germanique et, plus loin, en Pologne, que la création de collèges se révéla le plus féconde : elle servit puissamment la Réforme catholique et permit à Rome soit de conserver ses anciennes positions, soit d'en reconquérir certaines qu'elle avait perdues. Un des artisans de cet immense labeur fut, pour l'Allemagne, Pierre Canisius, efficacement secondé par une pépinière d'apôtres que saint Ignace avait créée, dès 1552, le *Collège germanique*. En Pologne aussi, et grâce à l'action de l'étonnant Jésuite diplomate Possevin, la Compagnie jeta par ses collèges les premiers jalons d'un rayonnement qui devint considérable, notamment sous le roi Sigismond III, et qui s'étendit ensuite très loin vers le nord et l'est, en domaine slave.

La pédagogie des Jésuites

Toutes ces institutions furent dotées non seulement du même esprit, mais encore d'un règlement intérieur et d'un programme d'études qui devinrent, l'un et l'autre, au bout d'un certain temps, uniformes. Dès 1570, un *Ordo studiorum* est élaboré à Rome par le P. de Ledesma, mais ce n'est qu'à la fin du siècle, très exactement le 8 janvier 1599, qu'est diffusé le premier règlement général, sur l'initiative d'Aquaviva, le fameux *Ratio studiorum*. Cette charte qui s'inspire des consignes déjà données par saint Ignace dans ses *Constitutions*, met à profit plusieurs décennies d'expérience. On peut dire que l'enseignement dispensé par nos lycées et collèges en est directement issu. Bien mieux, c'est à la Compagnie de Jésus, c'est à saint Ignace lui-même qu'on doit la révolution radicale par laquelle les études secondaires ont reçu leur caractère moderne. Auparavant elles étaient limitées à un humanisme strictement littéraire. La philosophie et les sciences n'étaient enseignées qu'à la Faculté — celle des Arts. Saint Ignace a pris l'initiative de les faire enseigner dans les Collèges eux-mêmes. Du coup, au premier cycle d'études humanistes — langues anciennes, poésie, rhétorique — d'une durée de cinq ans, s'ajouta un second cycle de deux années, consacré principalement à la philosophie et aux sciences exactes. Nos classes actuelles de Philosophie et de Mathématiques élémentaires continuent celles de ce second cycle.

La vie du collège jésuite repose sur une discipline très stricte. Y veille, en accord avec les parents d'élèves, le recteur, assisté de ses préfets des études et représenté, dans chaque classe, par un maître principal. Les punitions perdent de leur utilité sous un régime autoritaire souple : les châtiments corporels — et c'est une innovation — tombent dans une relative désuétude. En revanche, on inspire aux élèves le sentiment de l'honneur, on les excite à l'émulation : dans les classes, ils se répartissent entre Carthaginois et Romains, essayant de gagner, pour leur camp, la victoire en thème latin ou en grammaire. Autre innovation : les moments de détente, qu'il s'agisse de congés de longue durée ou de récréa-

tions brèves, sont l'objet de soins vigilants. Saint Ignace n'avait pas oublié les affreuses conditions de vie imposées aux collégiens de Montaigu, mal nourris, mal logés, sans cesse enfermés entre de hauts murs comme dans une prison. C'est par fidélité à ses consignes que les recteurs assureront aux pensionnaires non seulement une nourriture et une hygiène convenables, mais encore organiseront pour eux des loisirs, sports, jeux et distractions de tout genre, notamment théâtre. Le répertoire des pièces composées par les Jésuites pour leurs élèves et jouées par ces élèves devant leurs camarades est considérable. Les parents des jeunes acteurs furent bientôt admis aux spectacles donnés dans les collèges, puis des personnes du dehors — notables et d'une manière générale habitants des cités — en nombre de plus en plus considérable. L'influence qui s'exerça de la sorte sur le goût du public n'est pas sans retenir l'attention des historiens du théâtre.

La pédagogie des Jésuites est analogue à celle de Montaigne et cherche moins à remplir les têtes qu'à les façonner. Or, au siècle où la *Controverse* est un genre à la fois religieux et quasi littéraire extrêmement répandu, c'est en préparant l'élève à la dispute qu'on le rend apte aux études supérieures. On en fera un bon *rhétoricien*, c'est-à-dire, en principe, un homme capable de soutenir une thèse et de convaincre. Il pourra dès lors aborder les études supérieures.

Certes, le vice de la *rhétorique* est qu'elle permet au plus médiocre *rhéteur* d'aligner des phrases creuses et de donner le change. On exorcisera ce danger en offrant au futur « discourseur » une nourriture intellectuelle de plus en plus riche, de telle sorte que son éloquence devienne *érudite*. Déjà l'apprentissage de la grammaire, latine ou grecque, non seulement dressait son intelligence à la souplesse et à la vigueur, mais encore lui ouvrait par le contact pris avec les textes l'accès à la vraie culture.

Et comment en effet ne pas apprendre un peu d'histoire grecque et romaine, à lire et commenter Thucydide ou Tite Live ? Sans doute la connaissance du passé comme tel reste en dehors des préoccupations du temps. Le culte du fait vrai

ne commencera que bien plus tard et l'histoire ne se dégage pas encore d'une sorte de gangue littéraire ou philosophique. Cependant, très tôt, les pédagogues de la Compagnie s'attachent à créer un enseignement historique relativement autonome. Est-ce parce que les luthériens, de leur côté, ont une certaine prédilection dans leur enseignement pour les vastes aperçus historiques ? Il est révélateur à cet égard que la première requête en faveur de la création dans les collèges de la Compagnie d'un « cours d'histoire universelle profane et sacrée » ait été adressée à Rome par les Pères enseignants de Haute Allemagne.

Une riche série d'ouvrages de synthèse composés par des Jésuites marque les progrès continus de l'enseignement de l'histoire dans les collèges de la Compagnie, depuis l'*Abrégé* du P. Torsellini en 1599 jusqu'au très curieux résumé en vers du P. Buffier en 1705 ou le tableau chronologique du même auteur, composé à la manière d'un Jeu de l'Oie. Les Jésuites passent alors le relais à leur brillant élève Voltaire qui, sur ce point, tira manifestement profit de leur méthode et de leurs travaux.

En géographie, le rôle des Jésuites fut encore plus décisif. Dès le début, animés d'un souci de philologues, ils enrichissaient volontiers d'aperçus géographiques les commentaires des textes anciens. Bientôt l'activité de leurs missionnaires, à l'œuvre dans presque tous les pays du monde, leur fournit l'immense trésor des *Lettres édifiantes* — ces comptes rendus expédiés régulièrement au préposé général par un grand nombre d'explorateurs-apôtres. La géographie universelle entra d'emblée dans les collèges et sous l'apparence concrète de leçons de choses — assorties bien souvent de leçons d'héroïsme.

La physique, liée pendant longtemps à la philologie ancienne, et singulièrement à l'étude des traités d'Aristote, ainsi qu'à la philosophie générale — puisque la connaissance du monde semblait inséparable d'une méditation abstraite sur la matière, sa substance ou ses qualités — avait acquis plus péniblement son autonomie, et sous la forme, encore, de commentaires du même Aristote. Les Jésuites ont publié un certain nombre de ces commentaires et c'est assurément chez eux que Descartes s'est initié à la doctrine du maître grec relative aux météores, avant de composer lui-même sur ce sujet un traité révolutionnaire.

Malgré le discrédit qui frappait la science des nombres — longtemps compromise par l'usage qu'en faisaient cabalistes, magiciens ou disciples plus ou moins aventureux de Pythagore — les Jésuites réservent aux mathématiques une

place importante, dès le début, dans leurs programmes d'enseignement. Est-ce à cause de l'estime dans laquelle saint Ignace lui-même tenait ce genre de connaissances abstraites ? Ou bien les collèges implantés en Italie — terre d'élection pour les spéculations mathématiques — ont-ils exercé une influence sur les autres collèges ? Il est difficile de le savoir mais on ne notera pas sans intérêt que la Compagnie s'est opposée d'emblée à une opinion très courante à l'époque — et que les jansénistes soutiendront avec netteté — à savoir que les sciences spéculatives, géométrie, astronomie, ou autres, sont vaines et que l'homme a mieux à faire que de s'intéresser aux chiffres, aux angles et aux lignes ou même au mouvement des astres.

Vers 1570 le célèbre Clavius met au point — pour les programmes et les méthodes — l'enseignement scientifique qui sera donné dans les collèges de la Compagnie et même il organise à Rome une sorte d'école normale où il instruit les futurs maîtres dans un esprit tout à fait moderne, s'attachant à leur montrer les liens qui unissent la physique et les mathématiques. Ce Clavius n'a pas été seulement — jugé par rapport à son époque — un très grand savant : une partie de son œuvre lui a survécu, tel le calendrier grégorien à l'élaboration duquel il prit, comme astronome, une part prépondérante.

Le souvenir du P. Clavius mérite à un second titre de survivre : professeur du P. Ricci il est en somme à l'origine des premiers succès obtenus en Chine au XVII^e siècle par ce grand messager de la science occidentale. Il eut aussi comme élève le P. Kircher, lequel à Rome, vers le milieu du XVII^e siècle, ouvrit un cabinet de physique et jeta les bases de l'électromagnétisme.

Cependant, on ne peut pas dire que l'enseignement des mathématiques et des sciences ait connu la grande vogue dans les collèges de la Compagnie, sauf à partir du moment où la monarchie d'Ancien Régime, ayant besoin de techniciens pour sa marine et ses fortifications terrestres, demanda aux Jésuites de lui former des spécialistes. On vit ainsi Colbert — qui n'aimait pas beaucoup la Compagnie — l'encourager à ouvrir de nouvelles classes de sciences.

Au moment de la suppression de l'Ordre, les Collèges comptaient en France 87 chaires de Physique et 26 chaires de Mathématiques. L'enseignement scientifique y était donné de manière vivante, à l'aide de bons manuels et aussi d'expériences de laboratoire, faites notamment sur la chimie et sur les phénomènes électriques.

Les Jésuites — et saint Ignace le premier, dans les

Constitutions — recommandaient que chacun se perfectionnât dans sa langue maternelle. Le P. de Jouvençy, auteur d'un *Ratio discendi et docendi* publié en 1703, ne manque pas d'insister là-dessus : mais il veut qu'on prenne comme moyen de ce perfectionnement la version latine plutôt que le contact direct avec les œuvres littéraires françaises. On a vu dans cette précaution la marque d'une excessive prudence, les Oratoriens, eux, n'hésitant pas à donner à leurs élèves davantage de liberté. Les Jésuites, au contraire, considéraient la formation intellectuelle, toute brillante qu'elle dût être, comme la servante de la formation religieuse, les humanités devant en somme préparer l'élève au choix du meilleur genre de vie. Que cette préoccupation — très ignatienne d'esprit — ait été à la base de leur pédagogie, on n'en saurait douter. C'est elle, probablement, qui explique la prééminence accordée au latin, dès les origines, dans la formation des élèves : par le latin on entrait en contact avec les grands personnages de l'Antiquité romaine. Or, la galerie des *virii illustres* excitait l'émulation. Comment un jeune chrétien n'égalerait-il pas en héroïsme et en maîtrise de soi des hommes qui, privés pourtant des richesses de la Révélation, avaient su monter si haut en courage et en vertu ?

Mais la Querelle des Anciens et des Modernes avait rendu quelque peu démodé — en attendant qu'il ressuscitât au moment de la Révolution française — le prestige des Caton, des Brutus ou des Sénèque. Que l'Oratoire ait pris parti en somme pour les Modernes, laissant l'enseignement des Jésuites se vouer au culte des Anciens, et choisissant, par le biais de la langue et de la littérature françaises, le parti du renouveau, c'est un schéma un peu simpliste peut-être mais qui renferme une certaine part de vérité.

Restait la philosophie. Luthériens et calvinistes la tenaient en piètre estime, comme étant très inférieure aux révélations des Écritures et ce n'est pas dans leurs rangs qu'a surgi un penseur capable, comme avait fait saint Thomas quelques siècles plus tôt, d'élaborer une synthèse entre l'héritage chrétien et les idées nouvelles. Cette synthèse, la Compagnie de Jésus n'a pas produit non plus de philosophe qui la donnât. Du moins a-t-elle répondu, par-delà la Réforme protestante, à l'attente de la Préréforme, en posant comme principe qu'une culture purement classique fondée sur les humanités gréco-latines ne suffisait pas et devait déboucher, comme par un épanouissement, sur une réflexion proprement philosophique. Ces vues salutaires se sont traduites de manière pratique, par l'adjonction de classes de philosophie aux classes de lettres dans les collèges de la Compagnie. Sans doute ces mêmes collèges pouvaient-ils de la sorte garder plus longtemps leurs élèves et les préparer au grade de maître ès Arts. Quoi qu'il en soit, le couronnement des études secondaires par une initiation à la philosophie demeura chose acquise.

"Ratio studiorum, La pédagogie des Jésuites : un humanisme chrétien" Jean Lacouture

On trouve dans un *Ordo* des collèges de la fin du XVI^e siècle le règlement de Clermont au temps de la gloire de Maldonat et de Perpinien. Ce n'est plus le dressage brutal subi par Inigo de Loyola à Montaigu quarante ans plus tôt, ni même le système un peu plus flexible de Sainte-Barbe. Mais ce n'est pas encore l'éducation aimable inventée par le très judicieux père de Michel de Montaigne :

« Le signal du lever à 4 heures pour les plus robustes*. Un quart d'heure pour s'habiller**, puis trois quarts d'heure consacrés à la prière. A cinq heures, messe, sauf pour les professeurs qui s'adonnent à l'étude et n'y assistent qu'à 7 heures. Ensuite, déjeune qui veut. »

A 8 heures était donné le signal des classes qui duraient jusqu'à 10 heures, suivies d'un quart d'heure d'examen. Puis dîner suivi d'une heure de récréation.

A 13 h 30, maître Maldonat commençait son cours. A 3 heures venaient les leçons ordinaires. Celles de philosophie duraient jusqu'à 5 heures, les autres jusqu'à 5 h 30.

« ... Les répétitions sont suivies d'un quart d'heure d'exercice corporel, précédant le souper. La portion ordinaire de viande y est, précise l'*Ordo*, de six onces. Les jours d'abstinence on

* A quoi les reconnaissait-on ?
** Et se laver ?

sert à chacun trois œufs ou, s'ils sont frits, 5 pour 2 personnes. Du poisson quand l'acheteur en trouve de bon et à bon compte. Le dessert consiste en fromage ou en fruits suivant la saison. Pour la boisson, du vin mélangé d'un tiers d'eau, ceci servie à discrétion. Les jours de fête, la table peut être un peu plus abondante et délicate [...] Après le souper, récréation jusqu'à 8 heures, récitation des litanies, prières, examen de conscience. Vers 9 heures, coucher. »

Ainsi vivait-on, ainsi travaillait-on au collège de la cour de Langres*. Ainsi vécurent et travaillèrent, avec ou sans joie, mais non sans « fruit » – pour recourir à un mot cher à Loyola –, quelques écoliers nommés René Descartes, Pierre Corneille**, Jean-Baptiste Poquelin et François-Marie Arouet qui, devenu Voltaire et n'ayant guère ménagé ses anciens maîtres, écrivait au soir de sa vie :

« Pendant les sept années que j'ai vécues dans la maison des jésuites, qu'ai-je vu chez eux ? La vie la plus laborieuse, la plus frugale, la plus réglée, toutes les heures partagées entre les soins qu'ils nous donnent et l'exercice de leur profession austère. »

Quelques mots au moins sur cette *ratio studiorum****, sur cette pédagogie fameuse et par là contestée, mais qui fut probablement l'argument qui permit à la Compagnie d'arracher la décision des juges de 1565, si prévenus qu'ils fussent.

Ce qui la caractérise, c'est d'abord un « humanisme » à vue certes chrétienne, mais obstinément attaché à l'Antiquité et à ses vertus, et qui tend à faire de Virgile et de Cicéron des maîtres de beauté et d'harmonie, et même, du premier, une sorte de « demi-Père de l'Église », un précurseur de l'Évangile. Témoin ce précepte, extrait du catéchisme d'un jésuite provençal de la fin du XVI^e siècle :

« Énée, capitaine troyen, sauve Antoine**** son père.
Apprends de ce gentil, toi qui te dis chrétien,
Vers tes progéniteurs comme il te convient faire. »

* Qui deviendra en 1682 le collège Louis-le-Grand, puis le lycée homonyme.

** Descartes fut élève des pères à La Flèche, Corneille à Rouen.

*** Codifiée en 1598 par Claudio Aquaviva, cinquième préposé général de la Compagnie.

**** Anchise, rectifie un élève des pères...

Cet enseignement donne le « bon païen » non comme modèle définitif, mais comme point de départ pour atteindre aux vertus dites chrétiennes. C'est là, écrit le R. P. de Dainville, le « levier capital pour comprendre l'âme de l'humanisme dévot, qui est né de l'humanisme tout court. En plaçant aux côtés de l'élève le païen vertueux, on voulait, par un saisissant *a fortiori*, aider sa volonté à vaincre les résistances que la nature risque d'opposer à la grâce. Cette pédagogie est une pédagogie de l'admiration¹⁶ ». Que Corneille en soit issu n'est pas surprenant.

A ce propos, on a souvent mis l'accent sur la place accordée au théâtre dans cette formation. Beaucoup de collèges jésuites, dès le début du XVII^e siècle, organisèrent des représentations de pièces qui n'étaient certes pas toutes des chefs-d'œuvre, mais étaient censées donner aux jeunes gens une culture, un comportement, une diction, une confiance en soi, un art du monde.

Un observateur sans indulgence, le marquis d'Argens, commentant au XVIII^e siècle cette pratique dans ses *Lettres juives*^{*}, soutient que ces représentations théâtrales brillantes, et applaudies par tout Paris accouru à Louis-le-Grand, ne sont que de cyniques opérations publicitaires dénuées de valeur éducative et servant la gloire de la Compagnie en permettant d'éviter d'approfondir, avec les jeunes gens, les questions philosophiques embarrassantes. Des juges moins prévenus, bons spécialistes de l'éducation, n'en tiennent pas moins cette méthode pour formative, quitte à déplorer que l'enseignement de la philosophie, dans ces collèges, fût à ce point fermé au cartésianisme.

Trois autres traits caractérisent cette éducation. D'abord l'importance donnée à la rhétorique, valeur ou technique de maîtrise sociale, et projet esthétique qui définit en quelque sorte cette éducation^{**}. Ensuite, la perméabilité des collèges aux leçons et pressions de la société : car si le jésuite habite le monde, son disciple y est voué. Enfin, la reconnaissance du rôle du corps dans la formation de l'individu. Autant de sujets d'études autonomes^{***}

* Ainsi intitulées parce que, à l'exemple de Montesquieu et des Persans, d'Argens fait dialoguer, à propos de la société française des Lumières, deux juifs, Isaac et Aaron.

** Sur ce point, l'auteur de référence est Marc Fumaroli, auteur de *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » au seuil de l'époque classique*, Genève, 1980.

*** Très judicieusement mis en lumière dans les ouvrages de François de Dainville.

qui ne peuvent être qu'indiqués à propos de cette évocation d'une aventure collective considérée surtout ici sous l'angle politique¹⁷.

Mais ce qu'il faut tout de même suggérer en conclusion du récit de la « très-horrible » campagne de France des jésuites au temps d'Eustache du Bellay et d'Etienne Pasquier, c'est que cet enseignement, si mal accueilli d'abord, et qui aurait pu de ce fait refléter et sécréter une fondamentale méfiance à l'encontre de l'État gallican, absolutiste, libéral, puis républicain, aura joué en fin de compte le rôle d'un vivier du service public. Expression de la Société contre l'État, a-t-on dit de l'éducation jésuite. Est-ce bien sûr ? Il suffit de consulter les listes de lauréats des concours qui, depuis plus d'un siècle, conduisent au service de la République, pour n'accueillir cette thèse qu'avec méfiance.

Ce qui ne signifie pas que les « hommes noirs », de la Sainte-Ligue à la Révolution et de l'édit de Nantes à la séparation de l'Église et de l'État, furent en tout temps les plus loyaux serviteurs de ceux qui succédèrent, au sommet de l'État, à Michel de L'Hospital.

"Corneille et les Jésuites"

Alain Niderst

Corneille, me disait un jour Marie-Odile Sweetser, qui lui a consacré sa thèse, est "le plus grand poète de la Contre-Réforme"¹. Cela signifie qu'on doit placer l'auteur du *Cid* hors d'un cadre étroitement français, dans l'Europe d'Ignace de Loyola, de François-Xavier, d'Urbain VIII, de Rubens et de Juste Lipse, dans cette Europe tumultueuse, pleine d'énergie et de ferveur, qui tenta durant plus d'un siècle d'enrayer les progrès de la Réforme, de reconstituer l'unité catholique, et peut-être de ranimer le vieux rêve des Croisades.

Les trente-trois pièces qu'il composa, pourraient être regardées comme des oeuvres de propagande. La dramaturgie impose des ruses et des travestissements. Le catholicisme au théâtre ne peut nous parler que vêtu d'allégories et voilé d'analogies. Quand les papes ou les princes commandent des bâtiments ou des fresques, ils attendent des artistes un langage mi-opaque, mi-significatif, qui glorifie leurs principes et leur personne.

Au centre du monde catholique, plus puissants que les monarques et les pontifes, deux ordres dominant, qui refont les arts et la carte de l'Europe : les capucins et les Jésuites. Leurs prédications sont différentes. Quand le Caravage enseigne aux pauvres que le Christ est parmi eux, et que dans des tavernes peuplées de mendiants et de soldats, s'opèrent chaque jour la désignation de Mathieu et le miracle d'Emmaüs, Rubens appelle les fidèles d'Anvers et de Bruxelles à des fêtes lumineuses, où se réconcilient, selon les desseins de la Providence, la grandeur des Habsbourgs et les harmonies de la Nature.

Puisque Corneille fut élevé par les Jésuites et Racine par les Messieurs de Port-Royal, il est bien tentant de considérer les deux plus grands dramaturges français de l'âge classique comme des poètes antithétiques, l'un du molinisme, l'autre du jansénisme. Développements faciles et spécieux. Le héros cornélien, qui triomphe de tous les obstacles,

parce que sa volonté, sa foi et son Dieu le guident, incarnerait la morale de Juste Lipse et de Molina, ce néo-stoïcisme qui ne doute de rien. Les amoureux et les ambitieux de Racine, faibles, peureux et violents, seraient des personnages des *Pensées* de Pascal ou des traités de Barcos, irrémédiablement déçus et se précipitant à leur perte, puisque Dieu est muet et que le Christ n'est pas mort pour eux.

Durant sa scolarité au collège de Bourbon, Pierre Corneille obtint deux prix : "in tertia classe" - soit en troisième - un beau volume contenant l'*histoire* d'Hérodiade, en grec, traduite en latin par Ange Politien, et les *Histoires* de Zozime ; "in prima classe" - soit en première, ou en rhétorique, un livre tout aussi magnifique, où se trouvaient trois ouvrages de l'humaniste Panciroli, *Notitia utraque dignitatum cum Orientis tum Occidentis, ultra Arcadii Honorique tempora* - soit "tableau des dignités d'une part d'Orient, d'autre part d'Occident après l'époque d'Arcadius et d'Honorius" - le *Traité sur les magistrats municipaux*, et le *Petit traité sur les quatorze quartiers de Rome tant ancienne que moderne*, à quoi s'ajoute un *Traité de la Guerre*.

Ces deux présents lui étaient donnés, le premier "in secundum", le second "in primum (...) strictae orationis latinae praemium". Ce qui signifie évidemment comme second et comme premier prix d'éloquence latine. Nous comprenons mal pourquoi les historiens ont parfois traduit "versification latine" : "orationis" n'est pas "versus".

En tout cas, le premier de ces prix lui fut remis le 12 février 1618, le second le sept septembre 1620. Il est donc évident que Corneille fit sa troisième en 1617-1618, sa première (ou rhétorique) en 1619-1620. On peut en induire qu'il fit sa cinquième en 1615-1616, sa quatrième en 1616-1617, mais ce n'est pas forcément si simple : il était fréquent chez les Jésuites de faire sauter des classes aux élèves doués, et Pierre Corneille devait l'être, puisqu'à quatorze ans il terminait sa rhétorique. Sans doute fit-il ensuite sa logique et sa physique.

Durant ces années, il put assister, peut-être participer, aux désordres des écoliers, dotés souvent, nous dit-on, de "caractères hardis et frondeurs", voire "de coeurs gâtés ou libertins" ; la police les poursuivait, on leur interdit l'épée. Les Jésuites durent faire appel à la justice et présentèrent une requête contre "les charlatans qui débauchaient les écoliers"². Corneille vit s'élever, sous les auspices de Marie de Médicis, la chapelle du collège. Il fut le spectateur, parfois l'acteur, des fastueuses fêtes des Jésuites : ainsi, le 29 mai 1622, celle qui fut donnée pour la canonisation de saint Ignace et de saint François-Xavier. "On peut dire, écrit le meilleur historien du collège, que toute la ville y prit part. Le Roi avait écrit lui-même aux autorités pour demander que la fête fût très solennelle. L'Archevêque avait ordonné une procession générale (...) le duc

1. Marie-Odile Sweetser, *La dramaturgie de Corneille*, Genève, Paris, Droz, 1977.

2. P. Martin, *Le collège des P. P. jésuites à Rouen. 1592-1762*, ms. Archives S. J. Prov. Paris, fds Rouen (Vanves), P. 28, sv.

de Longueville (gouverneur de la province) y vint avec toute sa cour", ainsi que le président du Parlement. "Les écoliers marchaient par classe, et chacune avait sa bannière (...). Les Pères Jésuites un cierge à la main, et entourés d'un grand nombre d'enfants habillés en anges, précédaient immédiatement l'Archevêque"³. Corneille, s'il faisait alors sa physique, figura dans ce défilé grandiose. Mais la fête n'alla pas sans incident : les échevins, qui naguère s'étaient opposés à l'installation du collège de Bourbon, refusèrent de prendre part au cortège. Le 8 décembre 1627, le jeune homme, qui était maintenant avocat, dut voir le baptême solennel à la cathédrale, en présence du duc de Longueville et de la duchesse de Villars, d'un jeune Huron ramené d'Amérique par les missionnaires, qui reçut le nom de Louis de Sainte-Foi.

C'est dans ce Rouen encore baroque - pas trop différent, au fond, de la Rome du Bernin ou des Flandres de Rubens - avec son faste, son désordre, sa culture, que se forma son adolescence. En dépit de la protection de la Cour, la vie n'était pas toujours facile aux Jésuites. En 1620, le Parlement cite le P. Granger, qui a prêché à Notre-Dame pour la Pentecôte ; en 1625, sur la dénonciation d'un curé d'Estran, François Martel, deux jésuites de Dieppe sont accusés de conspiration contre le roi, et il faut l'intervention à Paris du P. Cotton, pour que Louis XIII, puis le Conseil, innocentent les Pères, et que leur accusateur soit contraint de se rétracter publiquement. En 1630, l'avocat-général Le Guerchois prononce, nous dit-on, un horrible réquisitoire contre les *Tablettes chronologiques* d'un certain Tanquerel, car on croit reconnaître dans cet ouvrage l'esprit de la Ligue ; Tanquerel affirme qu'il a été inspiré par le recteur du collège, Jacques Bertrix ; et l'ouvrage est condamné. En 1631, se livre une offensive en règle contre la Congrégation des Messieurs, qui regroupait d'anciens élèves du collège, et il faut encore une fois l'intervention du roi pour disculper les Pères. Viennent ensuite les querelles avec l'archevêque de Rouen, François de Harlay, qui combat, ainsi que le suggère Richelieu, le monachisme, et fondera en 1641 un collège épiscopal pour éclipser le collège de Bourbon. Ce seront bientôt les conflits avec les curés jansénistes ou jansénisants, et quand les Jésuites de Rouen publieront une *Apologie des Casuistes contre les libelles des Jansénistes* - c'est-à-dire contre les *Provinciales* - vingt-six curés la dénoncent, y retrouvant des "propositions scandaleuses, pernicieuses, offensantes pour des oreilles chrétiennes, ouvrant le chemin à l'usure, le meurtre, le viol"⁴.

Guerre du gallicanisme et de l'État moderne, qu'édifiait Richelieu, et de la Ligue - soit de l'internationalisme catholique et habsbourgeois - guerre du libéralisme de Molina et du tragique augustinien ranimé par Saint-Cyran et Pascal - on ne voit pas que Corneille se soit mêlé de tout cela.

3. *Ibid.*, p. 48, sv.

4. *Ibid.*, p. 82, sv

Les Jésuites étaient de bons pédagogues, et leurs élèves leur restaient souvent attachés, tels Fontenelle et Voltaire, dont on n'attendait pas tant de gratitude. On peut donc supposer que Corneille eut les mêmes sentiments. Il ne les manifesta pourtant qu'assez rarement et assez tard.

Rien ne prouve qu'il ait fait partie de la Congrégation des Messieurs. Le 1er février 1626, "deux charrettes de gros bois" furent remises aux Jésuites de la part d'un "Mr. Corneille". Le présent n'est pas énorme et doit certainement être attribué au père du poète. Il est vrai que les frères et les fils de Pierre Corneille furent, comme lui, éduqués au collège de Bourbon. Mais n'était-ce pas presque inévitable dans le Rouen de Louis XIII et de Louis XIV ? Il faut attendre les années 1660 pour que l'auteur du *Cid* manifeste gratitude et affection pour ses maîtres.

En 1664, il dédie son *Théâtre Patribus Societatis Jesus colendissimis praeceptoribus sui grati animi pignus* - soit "aux Pères Jésuites, ses professeurs, si dignes d'estime, en gage de reconnaissance"⁵. Le 15 décembre 1667, paraît une ode en latin du P. Charles de La Rue, accompagnée de sa traduction en vers français par Pierre Corneille, *Sur les Victoires du Roi*. Le poète présente ainsi son ouvrage : "Le public m'aura du moins l'obligation d'avoir déterré un trésor, qui, sans moi, serait demeuré enseveli dans la poussière d'un collège, et j'ai été bien aise de pouvoir donner par là quelque marque de reconnaissance aux soins que les P. P. Jésuites ont pris d'instruire ma jeunesse et celle de mes enfants, et à l'amitié particulière dont m'honore l'auteur de ce panégyrique"⁶. Amitié particulière ? C'est vrai, puisque Charles de La Rue avait écrit en 1665 une élogie latine, *Ad clarissimum virum Petrum Cornelium in obitu Carolis filii* - "A l'illustre Pierre Corneille sur la mort de son fils Charles", il lui disait :

"Te quoque, magnorum vates maxime vatum,
Gallia quem dudum at que immensus suspicit orbis,
Te quoque turba ingens nequiquam aequare canendo
Aggreditur, capitique pares imponere lauros"⁶

"Toi aussi, le plus grand des grands poètes, que la France et l'immense univers admirent depuis longtemps, Toi aussi une foule énorme s'efforce par son chant de t'égalier et de se couronner de lauriers égaux aux tiens". De ce poème on a cru induire que La Rue avait été le parrain de Charles Corneille. Mais il n'en est aucune preuve. En tout cas, en 1668, il traduisit en latin un poème du tragique. *Au roi, sur la conquête de la Franche-Comté*, et, en 1672, Corneille mit en vers français son poème consacré à "la victoire du Roi sur les Etats de Hollande".

Si Charles de La Rue, en 1667, n'était âgé que de vingt-trois ans, en janvier 1668 Corneille se retourne vers un père d'une autre génération Claude Delidcl, qui était né en 1591. Contre les jansénistes, il faisait

5. Cette dédicace figure sur un exemplaire de l'édition de 1664 du *Théâtre* conservée à la Bibliothèque de la Sorbonne (voir *Oeuvres*, p. p. Charles Marty-Laveaux, Paris, Hachette, 1862, t. I, p. XXX).

6. *Caroli Ruaei e Societatis Jesu Carminum libri quatuor ad Celsissimum Principem Ferdinandum Episcopum Monasteriensem et Paderbornensem*, Paris, S. Benard, 1680, p. 192.

paraître alors la *Théologie des saints, où sont représentés les mystères et les merveilles de la Grâce*, et, au début du livre, après la dédicace au cardinal de Retz, figurait une ode de Corneille. Il y développait en quatre strophes la doctrine moliniste de la grâce :

"Tu pêches, mais un Dieu pardonne,
Et pour mériter ce pardon,
Il te faut ce précieux don,
Il n'en est avare à personne (...)
Fais-en un bon usage, et la gloire est au bout.
C'en est la digne récompense,
Mais aussi tu la dois saisir,
Cet usage est en ton pouvoir,
Il dépend de ta vigilance,
Tu peux t'endormir, t'arrêter,
Tu peux même le rejeter ..."

Puis il se retournait vers ses années d'études au collège de Bourbon :

"Savant et pieux Ecrivain,
Qui jadis de ta propre main,
M'as élevé sur le Parnasse (...)
Je fus ton disciple, et peut-être
Que l'heureux éclat de mes vers
Eblouit assez l'Univers,
Pour faire peu de honte au Maître (...)
Et comme je te dois ma gloire sur la terre,
Puissé-je te devoir un jour celle des Cieux".

Magnifique éloge, que clôt ce vers latin : "Quod scribo, et placeo, si placeo, omne tuum est" : "J'écris et je plais, et si je plais, c'est entièrement à toi que je le dois"⁷. Ce vers est repris d'une ode qu'Horace adressait à sa Muse (*Odes*, IV, III), mais "scribo" ("j'écris") remplace "spiro" ("je respire"), et "omne" ("entièrement") est ajouté. Cette addition et l'éloquence de l'éloge ont fait rêver les historiens : ils se sont persuadé que Corneille et Delidél avaient eu des liens ininterrompus et que le poète voulait ici signifier que toute son oeuvre était fidèle aux leçons de son professeur, et donc à celles des Jésuites.

Reste à savoir ce que Claude Delidél a enseigné au jeune Corneille, et ce n'est pas si facile à deviner. Certains affirment que Claude Delidél fut "professeur de rhétorique pendant vingt ans" et eut "Pierre Corneille pour élève en 1620"⁸. D'autres pensent que Delidél eut Corneille pour élève en 1618-1619 dans la classe d'humanités, soit en seconde⁹.

Or, à consulter dans les Archives de la Société de Jésus de Vanves les *Catalogi* ou *Catalogi breves*, qui datent évidemment du dix-septième siècle, il apparaît que Claude Delidél fut professeur de seconde - soit

7. *Oeuvres complètes*, p. p. Georges Couton, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1987, t. III, p. 721-722.

8. Antoine Guillard, *Professeurs et directeurs principaux du Collège de Bourbon* (Arch. Vanves).

9. Marc Fumaroli, *Héros et Orateurs, Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990, p. 120 ("Rhétorique, dramaturgie et spiritualité : Pierre Corneille et Claude Delidél, S. J.").

d'humanités - en 1616-1617, quand Corneille était en quatrième, et en 1617-1618, quand Corneille était en troisième. L'année suivante, l'adolescent est évidemment en classe d'humanités, mais Delidél a disparu du catalogue, et c'est un certain Ramé qui enseigne dans cette classe. Le catalogue de 1619-1620 est fort incomplet et ne mentionne pas le nom du professeur de rhétorique. En 1618-1619, c'était Guy Falaiseau (et Delidél n'était plus cité parmi les professeurs), et en 1621-1622, c'est Nicolas Lombard.

Qu'en conclure ? Que Pierre Corneille n'eut jamais de cours de Delidél en humanités, qu'il est fort douteux qu'il en ait reçu en rhétorique et qu'on supposerait plus vraisemblablement que son ode de 1667 est proprement hyperbolique et qu'il n'eut peut-être jamais la chance d'avoir Delidél pour professeur.

Vaine querelle d'érudition ? Ce n'est pas certain. Corneille était plus retors, plus normand, qu'on ne croit. L'ode d'Horace dont il utilise un vers pour rendre hommage à Delidél, il en avait repris quatre vers pour rendre hommage vingt-cinq ans plus tôt à Richelieu :

"Totum muneri hoc tui est

Quod monstror digito praetereuntim

Scenae non levis artifex :

Quod spiro et placeo, si placeo tuum est"¹⁰

"C'est à ta seule faveur que je dois d'être montré du doigt par les passants, comme un poète dramatique non négligeable. Si j'ai l'inspiration et si je plais - si véritablement je plais, je te le dois". Dédiant *Horace* au cardinal-duc, il affirmait sans vergogne : "Nous n'avons plus besoin d'autre étude (...) que d'attacher nos yeux sur Votre Eminence ... lisant sur son visage ce qui lui plaît, et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon, et de ce qui est mauvais, et tirons des règles infailibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter"¹¹. Ce qui ne l'empêchait pas à la mort du principal ministre d'affirmer plus sobrement :

"Il ma fait trop de bien pour en dire du mal,

Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien",

et à la mort de Louis XIII :

"Vainqueur de toutes parts, esclave dans sa cour,

Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,

Que jusque dans la tombe il le force à le suivre ..."¹²

Richelieu est tantôt un juge presque divin, qui conseille les poètes, tantôt un tyran, qui asservit son roi. Fouquet sera chanté comme le "généreux appui de tout notre Parnasse" :

"... Tes regards divins ont su me rajeunir.

Je m'élève sans crainte avec de si bons guides :

Depuis que je t'ai vu, je ne vois plus mes rides ..."¹³,

10. *Oeuvres complètes*, p. p. Georges Couton, t. I, p. 835.

11. *Ibid.*, t. I, p. 834.

12. *Ibid.*, t. I, p. 1062.

13. *Théâtre complet*, p. p. Alain Niderst, Publications de l'Université de Rouen, 1986, t. III, p. 29.

et pourtant le poète - contrairement à Madeleine de Scudéry, à La Fontaine, à Pellisson - ne dira mot, quand son mécène sera disgracié.

Ces hyperboles et ces contradictions frôlent le cynisme et semblent presque humoristiques. Le gauche Corneille, avec son parler cauchois et ses manières peu raffinées, se savait le plus grand poète de l'Europe - mais un poète seulement, c'est-à-dire quelqu'un qui figure dans les cours parmi les jongleurs ou les nains - un amuseur qui doit se plier au goût de son maître et lui offrir ce qu'il attend. En 1667, Claude Delidél était un fort grand personnage, puisqu'il dirigeait la puissante Congrégation des Messieurs. Comme il est fréquent, Corneille montrait d'ordinaire d'autant plus d'excès dans la courtoisie, qu'il était intérieurement plus fier ou plus indifférent. Bien éloigné d'attraper ce ton de familiarité respectueuse, que Voiture et Sarasin savaient trouver, il demeurait jusque dans ses flagorneries mal-propre à faire sa fortune, comme le dit son neveu Fontenelle¹⁴.

Pourquoi donc manifeste-t-il tant d'affection pour les Jésuites dans les années 1664-1670 ? Sans doute parce que les jansénistes - Pierre Nicole et le prince de Conti - se déchaînent alors contre le théâtre, et en particulier contre ses tragédies. Il avait cru, maints critiques ou protecteurs, avaient proclamé, que ses pièces étaient fort morales. Les Messieurs de Port-Royal les jugeaient maintenant pernicieuses, peut-être malfaisantes. Il était naturel de se souvenir des Jésuites qui faisaient dans leurs collèges jouer des tragédies et des comédies, et qui seraient forcément enclins à le soutenir. Fontenelle, vingt ans plus tard, eut à peu près le même comportement : menacé de persécution par les dévots de Versailles, il traduisit des poèmes latins des professeurs du collège Louis-le-Grand. Il est vrai aussi que le molinisme convenait mieux à Corneille (et à son neveu) que la théologie augustinienne. Le panégyriste du P. Delidél loue le jésuite d'avoir bien expliqué à ses lecteurs ce qu'est la grâce. Dans *Oedipe*, huit ans plus tôt, il se faisait par la bouche de Thésée le défenseur du libre-arbitre :

"Quoi ! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices (...)
L'âme est donc tout esclave : une loi souveraine
vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne ;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir (...)
D'un tel aveuglement daignez me dispenser..."¹⁵

En conclura-t-on que son théâtre est un hymne à la liberté humaine, que Rodogune, Horace et Auguste, incarnent l'idéal néo-stoïcien qu'on inculquait aux adolescents des collèges ? Oui et non. La grâce qui agit dans *Polyeucte* n'est ni celle de Molina ni celle de Saint-Cyran, elle

14. Fontenelle, *Oeuvres complètes*, p. p. Alain Niderst, Paris, Fayard, t. III, p. 109 (*Vie de M. Corneille*).

15. *Théâtre complet*, t. III, p. 65-66.

rappellerait plutôt les vieilles définitions thomistes. D'ailleurs, le poète, dans ses dernières pièces, est devenu le peintre des faiblesses humaines, le chantre de la Mélancolie, et dans *Tite et Bérénice* il décrit à peu près comme La Rochefoucauld l'universel empire de l'amour-propre :

"L'amour-propre est la source en nous de tous les autres ;
C'en est le sentiment qui forme tous les nôtres ;
Lui seul allume, éteint, ou change nos desirs :
Les objets de nos vœux le sont de nos plaisirs"¹⁶.

Ce Normand qui se voulait réaliste jusqu'au prosaïsme, et prétendait attacher plus d'importance aux recettes de ses pièces qu'à la gloire qu'elles lui pouvaient apporter, s'est-il jamais interrogé sur la grâce efficace ou la grâce suffisante ? C'est peu probable. Fontenelle nous donne deux indications qui se complètent : "Il savait les belles-lettres, l'histoire, la politique ; mais il les prenoit principalement du côté qu'elles ont rapport au Théâtre. Il n'avoit pour toutes les autres connoissances ni loisir, ni curiosité, ni beaucoup d'estime" et "Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des Casuistes sur ses pièces de Théâtre ; et ils lui ont toujours fait grâce..."¹⁷. Il fallait concilier le christianisme et le théâtre. Ce principe admis, bien des nuances étaient possibles. Il n'était rien à espérer des jansénistes. Il était naturel de se tourner vers les bons pères et peut-être de se souvenir des pièces qu'ils faisaient représenter au collège de Bourbon.

En 1620, à la distribution des prix où Corneille obtint le livre de Panciroli, on joua deux tragédies en l'honneur du lieutenant-général de la province, Jean-Baptiste d'Ornano. En 1632, *Jézabel* de Pierre de Valogne. En 1634, un *Clodoaldus*. En 1639, *La piété polonoise ou Vanda reine de Pologne qui se consacre à ses Dieux*. En 1640, en l'honneur du Chancelier Séguier, qui devait réprimer la révolte des nu-pieds, un *Remus et Romulus* ; en 1642, *Les Lombards* ; en 1644, *l'Espée fatale ou le fléau d'Attila* ; en 1645, *Artavarde* ; en 1646, une tragi-comédie, *Les coupables innocents* ; en 1652, un *Drama panegyricum* pour l'archevêque François de Harlay ; en 1653, *Diocletanus furens Christo triumpante*, et une scène allégorique, *Le Triomphe des Vertus sur l'Ignorance et les plaisirs* ; en 1655, *La double victoire, ou Eustache victorieux des Daces et martyr* ; en 1663, *Titus* ; en 1671, *Lycurgus* ; en 1672, *Polyxenus* ; en 1674, *Edouard roi d'Angleterre, martyr*, et une comédie, *L'homme à la mode*.

Il ne faut pas s'exagérer la valeur de ces pièces. Comme l'écrit le P. Martin, "les auteurs de la plupart de ces pièces sont restés inconnus. Elles n'étoient souvent qu'un essai littéraire d'un jeune professeur dont on vouloit éprouver les forces. Souvent il travailloit pour ses propres élèves qu'il devoit former à la déclamation. Quand son oeuvre avoit mérité des applaudissements, elle était livrée à la publicité"¹⁸. Il est vrai que beaucoup des pièces que nous avons citées, sont restées anonymes, et que

16. *Ibid.*, t. III, p. 85.

17. Fontenelle, *op. cit.*, t. III, p. 108-109.

18. P. Martin, *op. cit.* : "Annonces ou programmes de quelques séances dramatiques".

fort peu furent publiées. On joua aussi au collège de Bourbon, en 1616, le célèbre *Crispus* du P. Bernardo Stephanion - et le jeune Corneille dut assister à cette représentation : cette oeuvre, connue dans toute l'Europe, fut imprimée parmi les *Selectae Tragoediae* des Jésuites. Dans le même recueil figurait un *Sanctus Adrianus Martyr* et un *Sapor Admonitus* de Louis Cellot, qui fut recteur du collège de Bourbon de 1636 à 1640. Le Père Charles de La Rue y fit jouer en 1670 *Lysimachus*, en 1673 *Cyrus* ainsi qu'un ballet en l'honneur de Louis XIV, *L'Empire du Soleil*, et dans les mêmes années une tragédie en vers français, *Sylla*, qui parut si cornélienne, que Palmézeaux composa, en 1805, une longue dissertation pour l'attribuer - sans d'ailleurs aucune preuve - à l'auteur du *Cid*¹⁹. On a aussi gardé le souvenir d'un *Arsaces* joué en 1630, qui serait de Claude Delidél ou de Charles Paulin.

Corneille, durant ses années rouennaises, a été - n'en doutons pas - assidu à ses spectacles. Même si *Arsaces* peut évoquer son *Clitandre*²⁰, les habitudes de collège imposent tout autre chose que les théâtres de Paris : les acteurs sont fort nombreux - souvent plus de cinquante, voire quatre-vingt - car il faut donner un rôle au plus possible d'élèves ; entre chaque acte, des intermèdes mythologiques ou allégoriques, destinés à honorer le prince, ou, comme on dit, l'agnothète, de la cérémonie - archevêque, président du parlement, ou lieutenant-général de la province.

Peut-être l'*Attila* de Corneille doit-il quelque chose à l'*Espèce fatale* ou le *fléau d'Attila*, son *Pertharite* aux *Lombards*. Nous n'en pouvons juger, car le texte de ces pièces a disparu. D'autres drames ont été conservés, manuscrits, aux Archives de Vanves²¹. Dans *La piété polonoise* ou *Vanda* on voit un oracle ambigu exiger l'immolation de ce que la reine "a de plus cher en son royaume". Est-ce Sivare qu'elle aime et qui a sauvé l'État ? Mais elle est prête à s'immoler elle-même :

"Ces amants aveuglés dans les plus doux estats
Tombent en un moment dans de tristes débats (...)
Ainsi dans un combat dont la mort est le prix,
Rien ne peut accorder ces généreux esprits".

Situation pathétique, que Corneille reproduisit dans *Oedipe* entre Thésée et Dircé (et d'ailleurs Racine dans *La Thébaine* entre Hémon et Antigone). Le courage de Dircé devant la mort était celui que Vanda montrait en des vers assez cornéliens :

"Elle d'un front serein acceptant le trepas
Conjure son amant de ne s'affliger pas (...)
La tristesse d'un peuple arrachant ses cheveux,
Les tendres sentiments de ses petits neveux,
Et ce que la nature a pour elle de proche,
Ne peuvent esbranler ce courage de roche".

Dans *Tite et Bérénice* Corneille montre Domitian qui brigue la main de Bérénice et obéit docilement aux suggestions d'Albin, et il nous montre aussi Bérénice prendre conseil de Philon. Dans le *Titus* des Jésuites, "Domitianus reginam postulaverat in matrimonium (...) invidia in fratrem et spe turbandi Imperii ductus" - "Domitien avait demandé la main de la reine, poussé par un sentiment de jalousie envers son frère et l'espoir de bouleverser l'empire" - et le jeune prince se laissait influencer par "Arretinus familiaris", tandis que la reine écoutait les conseils d'Antipater, "stirpis regiae princeps" - "le premier de la souche royale".

Ne doutons pas que bien d'autres rapprochements soient possibles, mais ils ne sont pas exclusifs. Si Corneille s'est souvenu des pièces des Jésuites, il s'est souvenu aussi de Sophocle et de Sénèque, de Rotrou et de bien d'autres.

L'auteur du *Cid* était un "dévot", comme l'écrivit Tallemant des Réaux²². Il n'était certainement pas un théologien. Il était capable, en dépit de sa fierté, d'un modeste opportunisme, comme il convenait en son temps à un poète. Quand les jansénistes ont attaqué le théâtre, il s'est souvenu du collège de Bourbon et a affiché sa fidélité à ses maîtres. Il a pris certainement aux tragédies du collège des personnages et des situations, mais le public de la Ville et de la Cour exigeait une autre dramaturgie. Corneille doit beaucoup - plus que nous ne pouvons le dire aujourd'hui, et il faudrait d'infinies recherches pour le préciser - au collège qui l'a formé. C'est là qu'il a appris la disposition et l'élocution, et comment aurait-il oublié ces leçons ? Ne savons-nous pas nous-mêmes à quel point l'empreinte de nos premiers maîtres subsiste dans tout ce que nous disons et écrivons ? Mais personne ne pourrait prétendre que Corneille fût un casuiste, ni que son théâtre fût plus proche du théâtre de collège, que de Sénèque ou de Rotrou.

19. *Sylla*, tragédie en cinq actes et en vers précédés d'une "dissertation dans laquelle on cherche à prouver par la tradition, par l'histoire, par des anecdotes particulières et par un examen du style et des caractères, que cette pièce est du grand Corneille", p. p. C. Palmézeaux Paris, Charon, Cériaux, Madame Masson, Barba, 1805.

20. Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 127.

21. Archives de Vanves : *Théâtre*.

22. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, p. p. Antoine Adam, Paris, Gallimard (La Pléiade), t. II, p. 907.

"Corneille dans la querelle des jésuites et des jansénistes"

Jean Lacouture

Les jésuites peuvent-ils tuer les jansénistes ? interroge gravement Pascal dans la 7^e Provinciale, pour produire la grotesque réponse du R. P. L'Amy : « Non, d'autant que les Jansénistes n'obscurcissent non plus l'éclat de la Société qu'un hibou celui du soleil ; au contraire, ils l'ont relevée, quoique contre leur intention. *Occidi non possunt, quia non potuerunt.* »

Sottise qui appelle ce trait :

« Eh quoi ! mon Père, la vie des Jansénistes dépend donc seulement de savoir s'ils nuisent à votre réputation ? Je les tiens peu en sûreté, si cela est. Car s'il devient tant soit peu probable qu'ils vous fassent tort, les voilà tuables sans difficulté. Vous en ferez un argument en forme ; et il n'en faut pas davantage, avec une direction d'intention, pour expédier un homme en sûreté de conscience. O qu'heureux sont les gens qui ne veulent pas souffrir les injures, d'être instruits en cette doctrine ! Mais que malheureux sont ceux qui les offensent ! En vérité, mon père, il vaudrait autant avoir affaire à des gens qui n'ont point de religion, qu'à ceux qui en sont instruits jusqu'à cette direction [...] Et je ne sais même si on n'aurait pas moins de dépit de se voir tué brutalement par des gens emportés, que de se sentir poignardé consciencieusement par des gens dévots. »

Touché entre les deux yeux, par la « botte » de Pascal...

La Compagnie de Jésus n'avait pas été vouée par son fondateur, opiniâtre argumenteur, à se laisser souffleter sans répondre. Dès la fin de mars 1656, sa mise en accusation (dans la 4^e lettre, puis en avril dans la 5^e) était patente. Du collège de Clermont à Rome on affûta les couteaux. Mais n'est pas Pascal qui veut. L'illustre Compagnie constata avec dépit que, malgré ces « aigles » revendiqués dans l'*Imago*, elle n'avait pas de champion digne d'affronter, ou capable de réfuter celui qu'elle appelait « le secrétaire de Port-Royal ».

Ce n'était pas que les jésuites manquaient de fidèles ou de disciples. Les élèves formés dans leurs collèges, de Descartes à Corneille, étaient fameux ; et si le premier, très attaché à ses maîtres (et au libre arbitre...), était mort quelques années plus tôt, l'auteur du *Cid* eût fait un beau héraut.

Quoi de plus jésuite que cette éloquence du caractère, cet éloge de l'homme « tel qu'il devrait être », cet hymne permanent à la volonté exprimée par le discours, avec sa touche d'hispanisme empanaché et sa rhétorique romaine ? Il est vraiment l'élève modèle des bons pères de Rouen, ce dramaturge dont « la vertu parleuse » trouve, selon Guizot, son secret dans « la nécessité de bien tenir son rang dans la société [qui] mettait presque le soin de se faire valoir au nombre des devoirs, ou du moins des habitudes d'un homme de cœur », et dont Paul Bénichou¹⁴ a mis en lumière l'art de faire participer l'auditoire à « deux fêtes, l'une sociale, l'autre littéraire », objectif fondamental de la dramaturgie en honneur dans les collèges jésuites. Et qui a jamais écrit une phrase plus jésuite que celle-ci : « La foi qui n'agit pas, est-ce une foi sincère ? »

Au surplus, Corneille avait pris position très clairement pour ses anciens maîtres (avec moins de ferveur que Racine le fera pour les siens) dans plusieurs pièces de cette époque, notamment dans le très oublié *Ceïpe*. Mais les pères, moins avisés que les solitaires, ne semblent pas avoir songé à recruter ce formidable champion.

Curieusement, les jésuites pensèrent plutôt à quelque bretteur mercenaire. Bussy-Rabutin ? Le futur auteur de l'*Histoire amoureuse des Gaules* était-il bien désigné pour affronter les puritains de Port-Royal ? Desmarets de Saint-Sorlin, dramaturge parfois comparé à Corneille, avait de la vigueur et détestait les jansénistes. Mais pas au point d'affronter le « secrétaire » au stylet pointu*. Bref, il fallait faire avec les moyens du bord.

"Réactions humanistes et Réforme"

Jean-Pierre Torrell

Réactions humanistes et Réforme. — La décadence de la théologie scolastique provoqua plusieurs sortes de réactions. La plus connue est celle des humanistes, dont Erasme (1469-1536) est le principal représentant.

Antiscolastique, il dresse le procès de la méthode dialectique et veut lui substituer le recours au texte de l'Écriture et des auteurs anciens lus dans leur langue originale, mais il est aussi antispeculatif et n'a aucun goût pour une construction intellectuelle de la doctrine catholique. « Sans qu'on puisse dire qu'il ait été antidogmatique, il se serait volontiers contenté d'un certain fidéisme, avec une tendance à réduire la religion aux éléments moraux » (Congar).

Sans réduire la protestation de Luther (1483-1546) à sa réaction contre une scolastique échevelée, on le comprend mieux si l'on se souvient que sa formation théologique venait de la scolastique tardive. Il ne se contente pas de contester la prédominance d'Aristote; il refuse l'usage de l'analogie dans le domaine de la foi, récusant ainsi la conception de la théologie telle qu'elle était pratiquée depuis saint Augustin. Comme Erasme, il veut une théologie pieuse et salutaire et ne voit de salut que dans le recours aux textes. Sa postérité ne se trouvera pas seulement en milieu protestant : sa volonté de ne reconnaître que l'Écriture comme seule norme de la théologie provoquera les catholiques de la Contre-Réforme à développer une méthodologie critique des fondements de la foi et une apologétique de l'Église et de sa hiérarchie.

Témoin majeur de la réaction catholique à la Réforme, le concile de Trente (25 sessions en 3 périodes, de 1545 à 1563) a laissé une œuvre considérable. Du point de vue de l'histoire de la théologie, son originalité réside dans le fait qu'elle est le produit de l'affrontement des tendances théologiques de l'époque : thomistes, scotistes, nominalistes, augustinien, dont l'accord final montre que la diversité reste possible dans l'unité d'une même foi. S'il témoigne déjà d'un renouveau théologique certain, il n'en fait pas la théorie.

Ce sera l'œuvre de Melchior Cano (1509-1560) qui,

dans une double réaction antiscolastique et antiprotestante, remettra au premier plan le donné révélé. Son traité *Des lieux théologiques* (qui s'inspire de ST Ia q. 1 a. 8 ad. 2) énonce avant tout une méthode d'invention, c'est-à-dire de recherche et d'appréciation des propositions qui servent de base au travail de la théologie rationnelle. Ces règles sont encore en gros celles de la fonction de la théologie qu'on appellera plus tard « positive », dont la tâche consiste essentiellement à prendre possession critique du donné que la théologie « spéculative » doit élaborer par la suite.

Sans en avoir le monopole, la théologie jésuite, qui s'illustre alors d'une pléiade de théologiens de talent, correspond assez bien à ce programme de Cano. Vulgarisée sans exclusive par saint Ignace, la référence à saint Thomas y est surtout honorée par F. Suarez (1548-1619), non sans éclectisme. Si A. Salmeron (1545-1597) et R. Bellarmin (1542-1621) suivent aussi saint Thomas, ils s'en écartent à l'occasion, et la doctrine sur la grâce de L. de Molina (1535-1600), qui s'oppose à l'interprétation stricte de Thomas par Bañez, devient commune dans la Compagnie. D'autres auteurs de cette première période, exégètes (Maldonat, 1534-1583) ou patrologues (Petau, 1583-1652), sont honorablement cités encore aujourd'hui, mais les périodes suivantes ne témoignent plus de la même floraison.

1. L'importance de Melchior Cano pour l'histoire de la théologie moderne ne saurait être exagérée, car il en a influencé la pratique pendant quelque quatre siècles. Voici donc la liste de ses « lieux théologiques » en ordre d'importance décroissante :

- I. Propres
 - a) Fondamentaux
 1. Écriture sainte
 2. Traditions apostoliques
 - b) Déclaratifs efficaces
 3. Église catholique
 4. Conciles
 5. Magistère du pape probables
 6. Pères de l'Église
 7. Théologiens scolastiques
- II. Annexes
 8. Raison naturelle
 9. Philosophes et juristes
 10. Histoire et traditions humaines.

"L'humanisme (chrétien)"

Robert (1982) :

"n.m. (1765, "philanthropie" ; de humaniste, d'après l'allemand *Humanismus*).

1° (1845). *Philo.* Toute théorie ou doctrine qui prend pour fin la personne humaine et son épanouissement. "*Le pur humanisme, c'est-à-dire le culte de tout ce qui est de l'homme.*" (Renan). *L'existentialisme est un humanisme*, oeuvre de Sartre.

2° (1877). *Hist.* Mouvement d'esprit représenté par les "humanistes" de la Renaissance et caractérisé par un effort pour relever la dignité de l'esprit humain et le mettre en valeur. *Humanisme italien, français.*

3° Formation de l'esprit humain par la culture littéraire ou scientifique (V **Humanités**)."

Encyclopédie catholique, Théo, Éditions Fayard (1992) :

"La naissance de l'humanisme

Fait significatif, le courant humaniste surgit hors de l'Université, et souvent contre les théologiens. Pétrarque (1304-1374) et Boccace (1313-1375) sont les pionniers de ce retour à l'antique qui va passionner tout ce que l'Italie compte d'esprits distingués. On redonne vie aux trésors de la littérature et de l'art grecs et romains, on s'émerveille devant la sagesse antique ; la dignité de l'homme se perçoit maintenant indépendamment de l'aspect spirituel qui en avait paru indissociable ; la culture a valeur pour elle-même et non plus comme support de la pensée religieuse. L'esprit médiéval a vécu.

Dans ce climat individualiste, on s'emploie à présenter les dogmes chrétiens dans un langage platonicien, conforme à la culture qui prévaut désormais, hors des catégories scolastiques dépassées ; on analyse l'Écriture ou les Pères de l'Église selon les méthodes appliquées aux textes profanes, chacun tirant pour lui-même ses propres conclusions, sans plus se référer ni à la théologie ni à l'Église.

L'humanisme gagne le nord de l'Europe, où son représentant le plus éminent, Erasme (v. 1469-1536), ouvre les voies à l'exégèse moderne ; mais le rôle qu'il attribue à l'Écriture dans la vie chrétienne ne laisse plus guère de place aux sacrements, ni même à l'Église.

Simultanément, se produit une autre révolution, dont les contemporains ne peuvent alors saisir l'importance : *l'imprimerie* va désormais permettre une diffusion illimitée des textes profanes et sacrés, qui échapperont ainsi à la maîtrise des clercs et des princes.

Pour que l'Église puisse trouver sa place et assumer sa mission dans la profonde mutation qui se fait jour, il lui faudra disposer d'authentiques pasteurs.

La désaffection pour la métaphysique, dont le témoignage est donné par le *nominalisme* dans sa forme la plus radicale avec Guillaume d'Occam, se trouve parmi les facteurs qui favorisèrent la naissance de l'humanisme.

Il est remarquable d'ailleurs de constater que l'humanisme est non seulement né hors des milieux universitaires, empêtrés dans les derniers débats de la scolastique, mais en opposition avec le monde des théologiens.

Il a vu le jour dans une Italie aristocratique et raffinée, chez de grands esprit, des laïcs le plus souvent, découvrant la grandeur de la culture gréco-romaine, en particulier avec l'arrivée des textes apportés par les théologiens grecs réfugiés de Constantinople. Se passionnant pour la sagesse antique et la beauté des formes littéraires et artistiques classiques, ils furent conduit à chercher l'épanouissement de leur personnalité dans une culture prise pour elle-même, indépendamment d'une pensée religieuse : témoignage de plus de la fin de l'ère de chrétienté.

Par ailleurs, le contact avec les textes redécouverts de Platon suscita des tentatives de présentation des dogmes chrétiens dans les termes de cette philosophie, hors des catégories scolastiques désormais considérées comme dépassées (Nicolas de Cuse, Marsile Ficin, Jean Pic de la Mirandole).

Le caractère très individualiste de cette fermentation intellectuelle multiplia les voies suivies. Les uns s'appliquèrent à l'étude des textes originaux des Pères de l'Église et de l'Écriture comme ils le faisaient pour les auteurs profanes ; ils en tiraient des conclusions délibérément personnelles, dans une indifférence croissante pour la théologie et la notion d'Église ; ils élaboraient des programmes de restauration du christianisme conformes à leurs idées propres. D'autres cherchèrent désormais chez les auteurs païens réponse aux questions que leur posait la vie ; certains adoptèrent même une doctrine de la double vérité, affirmant au nom de la foi ce qu'ils niaient au nom de la raison.

L'humanisme gagna l'Europe du Nord sous sa forme la plus érudite, l'étude critique et philologiques des textes aussi bien de l'antiquité que des Pères de l'Église et de l'Écriture. C'est ainsi que le plus éminent représentant de l'humanisme nordique, Erasme (1469-1536), se livrant à l'étude scientifique du Nouveau Testament, ouvrit les voies à l'exégèse moderne. A ses yeux, l'Écriture devint même l'unique appui de l'authentique foi chrétienne, les sacrements et l'Église elle-même n'étant plus destinés qu'aux croyants les moins instruits, qui ne pouvaient accéder au véritable christianisme.

Didier Erasme (v. 1469-1536)

Celui que l'on appelle *le prince de l'humanisme* est représentatif de l'humanisme chrétien qui annonce et prépare la Réforme. Né à Rotterdam, prêtre, il n'exercera guère son ministère, il se forme à Paris, où sévit la critique de la scolastique, et à Oxford, où John Colet l'initie à la science et l'exégèse bibliques ; l'Écriture tiendra une place essentielle dans sa conception chrétienne et son oeuvre. Son *Manuel du soldat chrétien (Enchiridion 1503)* trace le portrait idéal du chrétien : ses armes ne sont ni les sacrements, ni l'Église visible, mais l'Écriture sainte ; sacerdoce, liturgie, préceptes sont tout juste bons pour celui qui en reste à une piété populaire, bien éloignée de l'imitation du Christ. Après un voyage en Italie, il écrit son *Éloge de la Folie (1509)*, qui raille sans ménagements pape

et cardinaux (ce qui ne l'empêchera pas de conserver d'excellentes relations dans leur milieu).

La science biblique d'Erasme apparaît dans toute son ampleur avec son édition du Nouveau Testament grec.

Dans une Europe à la recherche d'un renouveau à la fois intellectuel et religieux, Erasme fait figure de leader. Mais, en Allemagne, Luther va bientôt lui ravir cette position, bien qu'ils soient tous deux favorables à un retour à l'esprit des origines chrétiennes, le malentendu est profond entre eux : Erasme regarde l'homme en humaniste, c'est-à-dire en optimiste, croyant dans la liberté, le *libre-arbitre* ; Luther au contraire ne voit en l'homme qu'une nature radicalement corrompue, paralysée par le péché. *Du serf-arbitre*, tel est le titre de la virulente critique qu'il décoche à Erasme (1525). Contrairement à Luther, celui-ci ne rompra pas avec Rome ; il restera cependant dans une situation ambiguë, bien conforme à sa nature d'homme toujours partagé."

"Le Pardon"

Dictionnaire étymologique de la langue française, P.U.F. (1968) :

"**PARDONNER** : d'abord "concéder, accorder (la vie, une grâce)", sens qu'avait le latin *perdonare* attesté une seule fois, vers 400. - Dérivés : **pardon**, vers 1135 ; **pardonnable**, vers 1120 ; **impardonnable**, XIV^{ème} siècle (Froissart), rare avant le XVII^{ème} siècle."

Encyclopédie catholique, Théo, Éditions Fayard (1992) :

"Avant le Christ

Dans le langage religieux, *pardon* (du latin *per* exprimant une idée de perfection et *donare*, donner : littéralement c'est un don parfait) et *rémission* ont un sens voisin ; or, *rémission* vient de remettre, dans le sens de remettre une dette ; le pardon, c'est l'attitude de celui qui, ayant été victime d'une offense, prend l'initiative d'annuler la dette morale contractée par celui qui l'a offensé. C'est bien alors faire un don parfait, car, sur un plan proprement juridique et même humain, le pardon ne se justifie pas ; l'équité impose plutôt d'exiger le règlement des dettes morales, ne serait-ce que pour faire respecter et soutenir un ordre de droit et de justice.

On comprend dès lors que cette notion de pardon n'ait pu trouver son origine que dans la foi en un Dieu bon et miséricordieux ; c'est le message de l'Ancien Testament. Celui-ci est tout entier rempli de la confiance en un Dieu qui pardonne (CF. les *Psaumes* en général et notamment 32,5 ; 51,9 ; 78,38 ; 103, 8 ; 13, ... ; Sg 11,23-26) ; car le coeur de Dieu n'est pas celui de l'homme (Os, 11,8-11) ; il ne veut pas la mort du pécheur mais sa conversion ; de l'homme pécheur (Ez 18,23) il veut faire une nouvelle créature.

Ce pardon, la Loi de Yahvé ne l'exige pas encore des hommes entre eux ; elle se contente de maintenir la sanction des offenses dans les strictes limites de l'équité (talion, Ex 21,23), ce qui était déjà un progrès ; en outre, elle interdit la haine, l'esprit de vengeance, la rancune, et, déjà, demande d'aimer l'autre comme soi-même (Lv 19,17-18). Un nouveau pas en avant de première importance est accompli avec le *Siracide* (27,30 à 28,7) et le *Livre de la Sagesse* (12, 19-22) qui insistent sur le pardon des torts du prochain conformément au modèle de la miséricorde de Dieu ; on s'achemine vers l'esprit des Béatitudes évangéliques.

Le pardon en Christ

Car, c'est dans l'enseignement du Christ que le pardon de l'homme à l'homme, à l'image du pardon de Dieu à l'homme, va passer au premier plan, devenant l'un des commandements nouveaux, et l'une des pierres de touche du comportement chrétien. On en retrouve le rappel en de nombreux passages de l'Évangile et, bien sûr, dans le *Sermon sur la Montagne* qui ramasse en quelques *Béatitudes* l'essentiel de l'esprit évangélique. (Mt 5,7 ; Lc 6,27-37) ; Jésus va jusqu'à demander d'aimer ses ennemis, ce

qui était proprement inouï, et le demeure aujourd'hui (Mt 5,44 ; Lc 6,27). Dans la prière qu'il a enseigné à ses disciples, ce *Notre Père* qui est la grande prière commune à tous les chrétiens, il leur apprend à dire à Dieu le Père : "Pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés" (Lc 11,4 ; Mt 6,12). Lui-même, sur la croix, payera d'exemple en priant pour ceux qui l'y ont condamné ; "Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font" (Lc 23,34).

Toute cette insistance est en cohérence totale avec l'oeuvre que le Christ est lui-même venu accomplir sur terre, une oeuvre de pardon ; il a été envoyé par son Père non en juge mais en sauveur, révélant ainsi que Dieu est un Père dont la joie est de pardonner ; Jésus versera donc son sang pour ce pardon, cette "rémission" des péchés.

Un de ses derniers gestes avant de quitter les Apôtres sera de leur communiquer son pouvoir de remettre les péchés au nom de l'amour de Dieu (Jn 20,22).

Ce geste place le pardon dans le dynamisme de la Résurrection : si celle-ci est reçue comme l'expression de l'amour de Dieu pour l'homme, la mort de la mort, on comprend qu'elle permette aux chrétiens de faire vivre, par le pardon, des relations humainement mortes.

Le Christ et le pardon

La mission du Christ sur terre prend son sens dans le salut qu'il est venu proposer aux hommes : le pardon de leurs fautes envers Dieu et les autres hommes (ce que le langage théologique exprime sous la formule de "rémission des péchés"). La résurrection du Christ manifeste pleinement que le Père fait en lui totalement confiance à l'homme et lui propose de l'aimer d'un amour sans fin.

Ce pardon des offenses, le Christ l'assortit cependant d'une exigence : qu'ils pardonnent eux-mêmes. Il revient souvent sur cet aspect de la conversion, : "Alors Pierre, s'avançant, lui dit : Seigneur, combien de fois devrais-je pardonner les offenses que me fera mon frère ? Irai-je jusqu'à sept fois ? Jésus lui répond : je ne te dis pas jusqu'à sept fois, mais jusqu'à soixante dix fois sept fois" (Mt 18, 21-22).

L'importance attribuée à la nécessité du pardon se mesure aussi par le fait qu'elle figure parmi les quelques demandes essentielles au *Notre Père* : "Remets-nous nos dettes comme nous-mêmes nous avons remis à nos débiteurs" (Mt 6,12). Pour tenir compte des formules voisines se trouvant dans les autres évangiles (Mc 11,25, Lc 11,4), cette demande est exprimée de la manière suivante dans la prière récitée par les chrétiens : "Pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés".

Le Christ ne s'est pas contenté de promettre le pardon de Dieu à ceux qui pardonneraient, il a payé d'exemple à l'égard de ceux qui l'ont torturé et mis à mort : "Arrivés au lieu dit du Crâne (le calvaire), ils l'y crucifièrent ainsi que les malfaiteurs, l'un à droite et l'autre à gauche. Jésus, lui, disait : Mon Père, pardonne-leur : ils ne savent pas ce qu'ils font" (Lc 23, 33-34).

Pardonné, le chrétien devient à son tour capable de pardonner. La prière chrétienne par excellence, le *Notre Père*, le lui demande. Bien des paraboles vont dans ce sens. Le

pardon reçu incite donc à devenir instrument de pardon. Le sacrement de réconciliation rend frères là où le péché avait divisé."

"Je répandrai sur vous une eau pure et vous serez purifiés ; de toutes vos souillures et de toutes vos idoles je vous purifierai. Et je vous donnerai un coeur nouveau, je mettrai en vous un esprit nouveau, j'ôterai de votre chair le coeur de pierre et je vous donnerai un coeur de chair." (Ezechiel 36, 25-26)

"La Miséricorde"

Robert (1982) :

"n.f. (1120 ; latin *miser cordia*, de *miser cors* "qui a le coeur (*cor*) sensible au malheur (*miseria*)".

III 1° *Vieilli*. Sensibilité à la misère, au malheur d'autrui. V. **Bonté, charité, commisération, compassion, pitié**. *Soeurs de la Miséricorde*. - Mar. *Ancre de miséricorde* (ou de salut) : la plus forte du navire. // 2° Pitié par laquelle on pardonne au coupable. V. **Clémence, indulgence, pardon**. *Demander, obtenir miséricorde*. - Relig. *La miséricorde divine*. V. **Absolution**. - Loc. prov. *A tout péché miséricorde*, toute faute est pardonnable. // 3° *Interj*. Exclamation qui marque une grande surprise accompagnée de douleur, de peur de regret.

II. Saillie fixée sous l'abattant d'une stalle d'église, pour permettre aux chanoines, aux moines, de s'appuyer ou de s'asseoir pendant les offices tout en ayant l'air d'être debout. Ant. *Cruauté, dureté*.

Encyclopédie catholique, Théo, Éditions Fayard (1992) :

"La miséricorde (du latin *misereri*, avoir pitié et *cor, cordis*, coeur) n'est pas à confondre avec une pitié purement émotive qui se déclencherait comme un réflexe à la vue d'une misère et traiterait l'autre en assisté, ou bien donnerait n'importe quoi - de l'argent, par exemple - pour se débarrasser d'une vue gênante.

L'homme moderne refuse pour lui cette pitié - passagère ou permanente - qui le débilite. Vécue par le Dieu de Jésus-Christ, la miséricorde est une attitude de l'être profond qui remue comme aux entrailles. C'est une vulnérabilité à la souffrance de l'autre, à son besoin. C'est une attention non pas furtive mais prolongée, qui prend le temps et les moyens de secourir, comme fait le Bon Samaritain (Lc 10,29-37) ; qui n'hésite pas à payer de sa personne avec les risques que cela comporte. A la base, une bienveillance fondamentale qui veut du bien au prochain, en se mettant à sa place au nom de la réciprocité (Mt 7,12). Ce qui est vrai dans le cas d'une misère physique l'est aussi - et combien plus ! - dans le cas d'une misère morale. La miséricorde ne craint pas d'approcher l'être en proie au vice ou tombé dans la déchéance ; elle ne redoute ni la contamination ni le qu'en dira-t-on (Mt 9,9-13). Elle ne classe jamais le pêcheur dans l'irrécupérable ; elle ne le désespère pas en désespérant de lui ; elle lui redonne constamment sa chance, sans limitation (Mt 18,21-22).

L'*Évangile de Luc* (6,36) traduit en termes de miséricorde ce que celui de *Matthieu* (5,47) appelle perfection. La miséricorde n'est pas le contraire de la justice, ni même un supplément facultatif à cette justice, mais elle entre à part entière et de façon nécessaire dans l'humanisme social ; sans l'exercice de cette gratuité, le droit se grippe, il

devient 'la suprême injustice". En dehors de tout code, le malheureux a droit à la miséricorde, et la société ne peut s'en passer." ANDRÉ MANARANCHE

"Le Seigneur passa devant lui (Moïse) et proclama : "Le Seigneur, le Seigneur, Dieu miséricordieux et bienveillant, lent à la colère, plein de fidélité et de loyauté, qui reste fidèle à des milliers de générations, qui supporte la faute, la révolte et le péché, mais sans rien laisser passer." (Ex 34, 6-7)

"La Réconciliation"

Robert (1982) :

"n.f. (XIIIème ; latin *reconciliato*, de *reconciliare* "remettre en état, rétablir, réconcilier")

1° *Liturg.* Cérémonie catholique par laquelle une personne est réintégrée dans l'Église (*réconciliation d'un clerc suspens*) ; cérémonie par laquelle un lieu saint qui a été violé est béni de nouveau (*réconciliation d'une église profanée*).

2° (v. 1350). *Cour.* Action de rétablir l'amitié (entre deux personnes brouillées) ; fait de se réconcilier. **V. Raccodement.** *Aider à la réconciliation de deux personnes. Réconciliation sincère, solide ; fragile ; feinte. "La naissance d'un dernier fils avait scellé leur réconciliation." (Gide). Baiser de paix, en signe de réconciliation. Réconciliation des époux, en instance de séparation de corps ou de divorce. // Réconciliation nationale, des peuples : oubli des querelles entre partis, entre nations hostiles. "L'Église en son admirable tentative d'universelle réconciliation..." (Alain).*

Ant. Brouille, désunion, division, divorce.

Encyclopédie catholique, Théo, Éditions Fayard (1992) :

"Le sacrement de réconciliation est célébration du pardon. Demander pardon c'est se reconnaître faible devant l'autre. C'est reconnaître à l'autre un droit sur vous. Par contre, accorder son pardon est aussi reconnaître un droit à l'autre. Trahir son pardon est humainement aussi grave qu'offenser quelqu'un. Mais la confession de ses péchés n'est pas simplement la "consécration" d'une mise à égalité de l'offenseur et de l'offensé par le pardon mutuel, elle est "confession" (dans le sens "je reconnais", "je déclare") que Dieu aime malgré les torts, et qu'il veut sauver, donner le bonheur, même à celui qui peut s'en croire indigne. Le sacrement de Réconciliation est pardon de Dieu : il réactualise l'Alliance quand celle-ci a été mise en cause par l'attitude du partenaire humain. Sa célébration est célébration de la vie plus forte que l'échec.

Le sacrement de réconciliation est toujours un sacrement de l'Église

Même lorsque ce sacrement est célébré en tête-à-tête, il n'est jamais célébré seul à seul. C'est un sacrement où la communauté chrétienne est toujours partie prenante. Le lieu est généralement une église. Le prêtre est à la fois signe de Dieu et de la communauté. Le fidèle se reconnaît pécheur devant Dieu et devant ses frères. Il sait que sa démarche implique et signifie qu'il demandera pardon à ses frères et qu'il comptera sur eux pour se convertir. Le pardon est donné "par le ministère de l'Église". Le prêtre a reçu de Dieu, dans l'Église, le "pouvoir" de remettre les péchés, et c'est comme représentant de l'Église qu'il pardonne. Ainsi le sacrement n'est pas seulement une célébration destinée à une ou deux personnes, mais c'est un acte où l'Église se reconnaît à la fois pécheresse dans ses membres, et sainte parce que Dieu l'invite sans cesse à la conversion, et que, dans la foi, elle sait recevoir de lui la force pour y parvenir.

"Lettre à Dorpius"

Erasme

XXXI. — Ah ! plût au ciel, mon cher Dorpius, que les Pontifes Romains eussent assez de loisir pour publier sur ce point des arrêts salutaires, grâce auxquels on saurait ce qu'il faut faire pour rétablir les œuvres monumentales des bons auteurs, pour en préparer et en redonner des éditions corrigées ! Mais je ne voudrais pas voir siéger dans ce conseil ces gens qu'on nomme, bien à tort, théologiens, qui ne visent qu'à mettre en relief ce qu'ils ont appris. Or qu'ont-ils donc appris qui ne soit aussi inepte que confus ? Avec ces tyrans-là il arrivera qu'en dépit des meilleurs auteurs de l'antiquité le monde sera forcé de tenir leurs nénies pour des oracles ; or elles sont si dépourvues de bonne érudition que j'aimerais beaucoup mieux être un artisan même médiocre que le premier de leur bande, en n'ayant pas une science de meilleur aloi. Voilà des gens qui ne veulent pas qu'on rétablisse un texte, crainte de sembler avoir ignoré quelque chose. Ils nous opposent l'autorité fictive des synodes ; ils exagèrent la grande crise de la foi chrétienne ; ils accèdent les dangers de l'Église (qu'ils portent apparemment sur leurs épaules, mieux faites pour porter la charue) et d'autres fumées de cette sorte auprès de la foule ignorante et superstitieuse, qui les prend pour des théologiens et dont ils ne voudraient pas anéantir l'opinion qu'elle a d'eux. Ils craignent que, quand ils citent de travers les saintes Écritures, comme ils le font souvent, on ne leur jette à la figure l'autorité de la vérité grecque ou hébraïque, et qu'il n'apparaisse bientôt que leurs soi-disant oracles ne sont que des rêveries. Saint Augustin, ce grand homme, qui est en outre un évêque, ne craint pas d'être instruit par un enfant d'un an. Mais ces gens-là aiment mieux mettre tout sens dessus dessous que de sembler ignorer quoi que ce soit au point de vue de l'érudition absolue.

XXXII. — D'ailleurs je ne vois rien là qui touche beaucoup à la sincérité de la foi chrétienne ; et si cela y touchait, ce serait une raison de plus de bien travailler. Il n'y a pas de danger qu'on s'écarte tout d'un coup du Christ en apprenant par hasard qu'on a trouvé dans les Livres saints un passage qu'un copiste ignorant ou somnolent a altéré ou que je ne sais quel traducteur a rendu peu exactement. Ce danger tient à d'autres causes, que je tais prudemment ici. Combien il serait plus chrétien, écartant ces querelles, de contribuer volontairement, chacun dans la mesure de ses forces, au bien commun, de s'y donner de bonne foi, d'apprendre à la fois sans arrogance ce qu'on ignore et d'enseigner sans jalousie ce que l'on sait ! S'il en est qui sont trop illettrés pour enseigner comme il faut ou trop orgueilleux pour apprendre quelque chose, laissons-les tranquilles, puisqu'ils sont peu nombreux, et occupons-nous des bons esprits ou du moins de ceux qui donnent bon espoir. J'ai montré jadis mes notes encore informes, encore chaudes de la forge comme on dit, à des personnes fort intègres, à de très grands théologiens, à de très savants évêques : ils reconnaissaient que ces ébauches telles quelles les avaient éclairés de beaucoup de lumière pour la connaissance des saintes Écritures.

"De la dignité de l'homme" Giovanni Pico Della Mirandola

Très vénérables Pères, j'ai lu dans les écrits des Arabes que le Sarrasin Abdallah, comme on lui demandait quel spectacle lui paraissait le plus digne d'admiration sur cette sorte de scène qu'est le monde, répondit qu'il n'y avait à ses yeux rien de plus admirable que l'homme. Pareille opinion est en plein accord avec l'exclamation de Mercure : « O Asclepius, c'est une grande merveille que l'être humain ».

Réfléchissant au bien-fondé de ces assertions, je n'ai pas trouvé suffisante la foule de raisons qu'avancent, en faveur d'une supériorité de la nature humaine, une foule de penseurs : l'homme, disent-ils, est un intermédiaire entre les créatures, familier des êtres supérieurs, souverain des inférieurs, interprète de la nature – grâce à l'acuité de ses sens, à la perspicacité de sa raison, à la lumière de son intelligence –, situé entre l'éternel immobile et le flux du temps, copule ou plutôt hymen du monde selon les Perses, à peine inférieur aux anges selon le témoignage de David. De tels arguments sont certes de taille, mais ce ne sont pas les arguments fondamentaux, je veux dire ceux qui réclament à bon droit le privilège de la plus haute admiration. Car pourquoi ne pas admirer davantage les anges eux-mêmes et les bienheureux chœurs du ciel ?

Enfin, j'ai cru comprendre pourquoi l'homme est le mieux loti des êtres animés, digne par conséquent de toute admiration, et quelle est en fin de compte cette noble condition qui lui est échue dans l'ordre de l'univers, où non seulement les bêtes pourraient l'envier, mais les astres, ainsi que les esprits de l'au-delà. Chose incroyable et merveilleuse ! Comment ne le serait-elle pas, puisque de ce fait l'homme est à juste titre proclamé et réputé une grande grande merveille, un être décidément admirable ? Mais ce qu'est cette condition, Pères, veuillez l'entendre de ma bouche ; prêtez-moi une oreille bienveillante et ayez la bonté de me pardonner ce discours.

Déjà Dieu, Père et architecte suprême, avait construit avec les lois d'une sagesse secrète cette demeure du monde que nous voyons, auguste temple de sa divinité : il avait orné d'esprits la région supra-céleste, il avait vivifié d'âmes éternelles les globes éthérés, il avait emplis d'une foule d'êtres de tout genre les parties excrémentielles et bourbeuses du monde inférieur. Mais, son œuvre achevée, l'architecte désirait qu'il y eût quelqu'un pour peser la raison d'une telle œuvre, pour en aimer la beauté,

pour en admirer la grandeur. Aussi, quand tout fut terminé (comme l'attestent Moïse et Timée), pensa-t-il en dernier lieu à créer l'homme. Or il n'y avait pas dans les archétypes de quoi façonner une nouvelle lignée, ni dans les trésors de quoi offrir au nouveau fils un héritage, ni sur les bancs du monde entier la moindre place où le contemplateur de l'univers pût s'asseoir. Tout était déjà rempli : tout avait été distribué aux ordres supérieurs, intermédiaires et inférieurs. Mais il n'eût pas été digne de la Puissance du Père de faire défaut, comme épuisée dans la dernière phase de l'enfantement ; il n'eût pas été digne de la Sagesse de tergiverser, faute de résolution, dans une affaire nécessaire ; il n'eût pas été digne de l'Amour bienfaisant que l'être appelé à louer la libéralité divine dans les autres créatures fût contraint de la condamner en ce qui le concernait lui-même. En fin de compte, le parfait ouvrier décida qu'à celui qui ne pouvait rien recevoir en propre serait commun tout ce qui avait été donné de particulier à chaque être isolément. Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : « Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si je t'ai mis dans le monde en position intermédiaire, c'est pour que de là tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales ; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines. »

O suprême bonté de Dieu le Père, suprême et admirable félicité de l'homme ! Il lui est donné d'avoir ce qu'il souhaite, d'être ce qu'il veut. Les bêtes, au moment de leur naissance, apportent avec elles « du ventre de leur mère » (comme dit Lucilius) ce qu'elles posséderont. Les esprits supérieurs furent d'emblée, ou peu après, ce qu'ils sont destinés à être éternellement. Mais à l'homme naissant, le Père a donné des semences de toute sorte et les germes de toute espèce

de vie. Ceux que chacun aura cultivés se développeront et fructifieront en lui: végétatifs, il le feront devenir plante; sensibles, ils feront de lui une bête; rationnels, ils le hisseront au rang d'être céleste; intellectifs, ils feront de lui un ange et un fils de Dieu. Et si, sans se contenter du sort d'aucune créature, il se recueille au centre de son unité, formant avec Dieu un seul esprit, dans la solitaire opacité du Père dressé au-dessus de toutes choses, il aura sur toutes la préséance.

Qui n'admirerait notre caméléon? Ou, d'une manière plus générale, qui aurait pour quoi que ce soit d'autre davantage d'admiration? Asclépios d'Athènes n'a pas eu tort de dire que dans les mystères, en raison de sa nature changeante et susceptible de se transformer elle-même, on désigne cet être par Protée. De là les métamorphoses célébrées chez les Hébreux et les pythagoriciens.

D'une part, en effet, la plus secrète théologie des Hébreux transforme tantôt Hénoc'h en un saint messager de la divinité, appelé *malakh ha-Shekhinah*, tantôt d'autres personnages en d'autres divinités. Les pythagoriciens, d'autre part, font des hommes criminels des bêtes et, si l'on en croit Empédocle, des plantes; à leur imitation, Mahomet aimait à répéter qu'à s'éloigner de la loi divine, on tombe dans la bestialité. Et il avait raison. Car ce n'est pas l'écorce qui fait la plante, mais sa nature stupide et insensible; ce n'est pas le cuir qui fait les bêtes de somme, mais leur âme bestiale et sensible; ce n'est pas son corps arrondi qui fait le ciel, mais la rectitude d'un plan; et ce n'est pas la séparation du corps, mais l'intelligence spirituelle qui fait l'ange. Si donc vous voyez ramper sur le sol un homme livré à son ventre, ce n'est pas un homme que vous avez sous les yeux, mais une bûche; si vous voyez un homme qui, la vue troublée par les vaines fantasmagories de son imagination, comme par Calypso, et séduit par un charme

sournois, est l'esclave de ses sens, c'est une bête que vous avez sous les yeux et non un homme. Si vous voyez un philosophe discerner toutes choses selon la droite raison, vénérez-le: c'est un être céleste et non terrestre; si vous voyez un pur contemplateur se retirer, sans souci de son corps, dans le sanctuaire de son esprit, il ne s'agit plus d'un être terrestre ni d'un être céleste, mais d'une divinité plus auguste enveloppée de chair humaine.

Qui donc s'abstiendra d'admirer l'homme? L'homme qui se trouve à juste titre désigné, dans les textes sacrés de Moïse et des chrétiens, tantôt par l'expression « toute chair », tantôt par l'expression « toute créature », puisque lui-même se figure, se façonne, se transforme en prenant l'aspect de n'importe quelle chair, les qualités de n'importe quelle créature. Aussi le Persan Evantes peut-il écrire, lorsqu'il expose la théologie chaldaïque, que l'homme n'a en propre aucune image innée, mais qu'il en a beaucoup d'étrangères et d'adventices. D'où la formule des Chaldéens: *Enosh hou shinnoujim vekammah tebaoth baal haj*, « l'homme est un être de nature variable, multiforme et voltigeante ».

Mais à quoi tend tout cela? A nous faire comprendre qu'il nous appartient, puisque notre condition native nous permet d'être ce que nous voulons, de veiller par-dessus tout à ce qu'on ne nous accuse pas d'avoir ignoré notre haute charge, pour devenir semblables aux bêtes de somme et aux animaux privés de raison. Que l'on dise plutôt, avec le prophète Asaph: « Vous êtes tous des dieux et des enfants du Très-Haut »; gardons-nous d'abuser de l'extrême bienveillance du Père, en faisant un funeste usage du libre choix qu'il nous a donné pour notre salut. Qu'une sorte d'ambition sacrée envahisse notre esprit et fasse qu'insatisfaits de la médiocrité, nous aspirions aux sommets et travaillions de toutes nos forces à les atteindre (puisque nous le pouvons, si nous le voulons). Dédaignons les choses de la terre, ne nous soucions pas de celles du ciel et, pour finir, reléguant au second rang tout ce qui est du monde, volons à la cour qui se tient au-delà du monde, près de la suréminente Divinité. C'est là, comme le rapportent les mystères sacrés, que les Séraphins, les Chérubins et les Trônes tiennent le premier rang; quant à nous, désormais incapables de battre en retraite et de supporter la seconde place, efforçons-nous d'égaliser leur dignité et leur gloire. Pour peu que nous le veuillons, nous ne leur serons en rien inférieurs.

"Du monde clos à l'univers infini"

Alexandre Koyré

Maintes et maintes fois, en étudiant l'histoire de la pensée philosophique et scientifique du xvi^e et du xvii^e siècle — elles sont en effet si étroitement entremêlées et liées ensemble que, séparées, elles deviennent incompréhensibles — j'ai été forcé de constater, comme beaucoup d'autres l'ont fait avant moi, que, pendant cette période, l'esprit humain ou, tout au moins, l'esprit européen, a subi — ou accompli — une révolution spirituelle très profonde, révolution qui modifia les fondements et les cadres mêmes de notre pensée, et dont la science moderne est à la fois la racine et le fruit ¹.

Cette révolution ou, ainsi qu'on l'a appelée, cette « crise de la conscience européenne » a été décrite, et expliquée, de plusieurs manières différentes. Ainsi, bien qu'il soit généralement admis que le développement de la cosmologie nouvelle, qui remplaça le monde géocentrique des Grecs et le monde anthropocentrique du

1. Cf. A. N. Whitehead, *Science and the modern world*, New York, 1925 ; E. A. Burtt, *The metaphysical foundations of modern physical science*, New York, 1926 ; J. H. Randall, *The making of the modern mind*, Boston, 1926 ; l'ouvrage classique d'Arthur O. Lovejoy, *The great chain of being*, Cambridge, Mass., 1936, et mes *Études galiléennes*, Paris, 1939.

Moyen Âge par l'Univers décentré de l'astronomie moderne, a joué un rôle de toute première importance dans ce processus, certains historiens, s'intéressant principalement aux implications sociales des processus spirituels, ont insisté sur la prétendue conversion de l'esprit humain de la *θεωρία* à la *πράξις*, de la *scientia contemplativa* à la *scientia activa* qui transforma l'homme de spectateur de la nature en son possesseur et maître ; d'autres ont vu son trait le plus caractéristique dans la sécularisation de la conscience, sa conversion des fins transcendantes aux buts immanents, c'est-à-dire dans la substitution au souci de l'« autre monde » de l'intérêt porté à celui-ci ; d'autres encore ont fait valoir le remplacement du schéma téléologique et organismique de la pensée et de l'explication par le schéma causal et mécaniste, conduisant finalement à la « mécanisation de la conception du monde » si apparente dans les temps modernes, surtout au xviii^e siècle ; des historiens de la philosophie ont mis l'accent sur la découverte par l'homme moderne de sa subjectivité essentielle et sur la substitution — qui en résultait — du subjectivisme des Modernes à l'objectivisme des Anciens ; des historiens de la littérature nous ont décrit le désespoir et la confusion que « la philosophie nouvelle » apportait dans un monde d'où toute cohérence avait disparu et dans lequel les Cieux ne clamaient plus la gloire de l'Éternel.

Tout n'est pas faux, bien loin de là, dans ces tentatives de caractériser la révolution — ou la crise — du xvii^e siècle ; il est certain qu'elles nous font voir quelques-uns de ses aspects bien importants, aspects que nous expliquent — chacun à sa manière — Bacon et Montaigne, Pascal et Descartes, et que nous révèle la diffusion générale du scepticisme et de la « libre pensée ».

Je crois, toutefois, qu'il s'agit là d'expressions et de concomitants d'un processus plus profond et plus grave,

en vertu duquel l'homme, ainsi qu'on le dit parfois, a perdu sa place dans le monde ou, plus exactement peut-être, a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir, et a dû transformer et remplacer non seulement ses conceptions fondamentales mais jusqu'aux structures mêmes de sa pensée.

Pour ma part, j'ai essayé, dans mes *Études galiléennes*, de définir les schémas structurels de l'ancienne et de la nouvelle conception du monde et de décrire les changements produits par la révolution du XVII^e siècle. Ceux-ci me semblent pouvoir être ramenés à deux éléments principaux, d'ailleurs étroitement liés entre eux, à savoir la destruction du Cosmos ¹, et la géométrisation de l'espace, c'est-à-dire a) la destruction du monde conçu comme un tout fini et bien ordonné, dans lequel la structure spatiale incarnait une hiérarchie de valeur et de perfection, monde dans lequel « au-dessus » de la Terre lourde et opaque, centre de la région sublunaire du changement et de la corruption, s'« élevaient » les sphères célestes des astres impondérables, incorruptibles et lumineux, et la substitution à celui-ci d'un Univers indéfini, et même infini, ne comportant plus aucune hiérarchie naturelle et uni seulement par l'identité des lois qui le régissent dans toutes ses parties, ainsi que par celle de ses composants ultimes placés, tous, au même niveau ontologique ; et b) le remplacement de la conception aristotélicienne de l'espace, ensemble différencié de lieux intramondains, par celle de l'espace de la géométrie euclidienne — extension homogène et nécessairement infinie — désormais considéré comme identique, en sa structure, avec l'espace réel de l'Univers. Ce qui, à son tour, impliqua le rejet par la pensée scientifique de toutes considérations basées sur les notions de valeur, de perfection, d'harmonie, de sens ou de fin, et finalement, la dévalorisation complète de l'Être, le divorce total entre le monde des valeurs et le monde des faits.

1. La notion du Cosmos n'est liée qu'en fait, c'est-à-dire historiquement, à la conception géocentrique du monde. Elle peut en être entièrement séparée comme, par exemple, chez Kepler.

...

La transformation spirituelle que j'ai en vue n'a pas été — cela va de soi — une mutation brusque. Les révolutions, elles aussi, ont besoin de temps pour s'accomplir ; les révolutions, elles aussi, ont une histoire. Aussi les sphères célestes qui entouraient le monde et lui donnaient son unité n'ont pas disparu d'un coup dans une grande explosion : la bulle du monde a commencé par enfler et s'élargir avant d'éclater et se perdre dans l'espace dans lequel elle était plongée. Il faut reconnaître, cependant, que la route qui, du monde clos des Anciens mène au monde ouvert des Modernes, a été parcourue avec une vitesse surprenante : cent ans à peine séparent le *De Revolutionibus Orbium Coelestium* de Copernic (1543) des *Principia Philosophiae* de Descartes (1644) ; à peine quarante ans ces *Principia* des *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* de Newton (1687). Vitesse d'autant plus surprenante que cette route est bien difficile, pleine d'obstacles et de passages dangereux ou, pour le dire plus simplement, que les problèmes posés par l'infinetisation de l'Univers sont trop profonds, les implications des solutions s'étendent trop loin pour permettre un progrès continu et constant. La science, la philosophie et même la théologie ont toutes un intérêt légitime dans les questions concernant la nature de l'espace, de la matière, la structure de l'action, le rôle de la causalité, autant que dans celles qui concernent la nature, la structure et la valeur de la pensée et de la science humaines. Aussi est-ce de science, de philosophie et de théologie que traitent bien souvent les hommes qui prennent part au grand débat qui commence avec Bruno et Kepler et se termine — provisoirement, bien entendu — avec Leibniz et Newton.

Scénographie...

Le point de vue esthétique à l'époque de *L'illusion comique* Claude Chestier, scénographe.

Illusion.

Le mot « illusion » a pris de nos jours un sens essentiellement visuel et s'est chargé, entre autres, au fil des siècles, des effets catoptriques des lanternes magiques de Kircher (fin XVII^{ème}), de ceux, spectraux, des fantasmagories de Robertson (fin XVIII^{ème}, début XIX^{ème}), des envoûtements panoramiques des dioramas de Daguerre (XIX), des mouvements anachroniques des photogrammes de Méliès (XX), anachronismes renchérissés, de nos jours par les utopies que créent nos images électroniques.

Le théâtre pour le théâtre.

Pour y voir clair, il nous faut effacer tout cela du fond de caverne qu'est notre mémoire et revenir au sens du mot « illusion » : moquerie, fausse apparence, de « illusio » : ironie, de « ludere » : se moquer, de « ludus » : le jeu.

Soit le jeu du théâtre qui ici se moque, non pas du vieux Pridamant, ce père éploré, mais d'une autre paternité, pour Corneille : le théâtre qui le précède, dont le théâtre de rue encore mêlé aux bonimenteurs et aux magiciens.

Facétie, Alcandre, le "magicien" de la pièce prend le contre-pied de la figure qu'il est censé représenter :

*Je veux vous faire voir sa fortune éclatante,
Les novices de l'art, avec tous leurs encens,
Et leurs mots inconnus, qu'ils feignent tout-puissants,
Leurs herbes, leurs parfums et leurs cérémonies,
Apportent au métier des longueurs infinies,
Qui ne sont, après tout, qu'un mystère pipeur
Pour se faire valoir et pour vous faire peur.*

Alcandre, toujours, évoquant le passé de Clindor à Pridamant, le dit associé *aux diseurs de bonne aventure, aux vendeurs de brevets à chasser la fièvre et la migraine, aux montreurs de singes, aux chanteurs de la Samaritaine.*

Cette description évoque la population qui fréquentait le Pont-Neuf, inauguré en 1604, construction dûe à l'architecte Androuet du Cerceau.

Premier lieu parisien "ouvert", ce pont innove car il ne comporte pas, comme cela était la coutume, d'habitations sur ses flancs.

En l'empruntant, on voit donc la Seine et ceci d'autant mieux que la structure propose pour la première fois à Paris un trottoir, soit une circulation piétonne dissociée de celle des véhicules.

Ce nouvel agencement permet que s'installent : marchands, bateleurs et théâtre à tréteaux. Tabarin s'y installera dès 1620.

C'est à cette famille de théâtre, représentant des figures grotesques, que se superpose celle de Matamore.

Corneille a croisé ce personnage dans un recueil bilingue de *Rodomontades espagnoles* publié à Rouen, mais celui-ci répond aussi aux outrances des personnages de la comedia dell'arte et on se moque de lui dans *L'Illusion*.

Revendiquant le théâtre pour le théâtre Corneille n'a de cesse de le démêler de la magie et donc de l'imagerie.

Ainsi, son autre souci semble être de se débarrasser du théâtre à machines et à perspectives, dit "italien" : dès la première scène, Dorante, évoquant les pouvoirs d'Alcandre, prévient Pridamant de ce qu'il ne verra :

*Je ne vous dirai point qu'il commande au tonnerre,
Qu'il fait enfler les mers, qu'il fait trembler la terre ;
Que de l'air, qu'il mutine en mille tourbillons,
Contre ses ennemis il fait des bataillons ;
Que de ses mots savants les forces inconnues
Transportent les rochers, font descendre les nues,
Et briller dans la nuit l'éclat de deux soleils ;
Vous n'avez pas besoin de miracles pareils.*

Effectivement, ce dont Pridamant a besoin c'est de voir la réalité de son fils dont il est séparé depuis dix ans, c'est qu'on lui présente la vie.

L'innovation du théâtre de Corneille, c'est, même si pour cela on emprunte une fiction, de parler des choses qui nous touchent dans notre réalité, de nos rapports humains, ici : des rapports d'un fils et d'un père.

Dans le cinquième acte, Marc Fumaroli, discerne une "copie" du théâtre "mélo-dramatique à fin heureuse" d'Alexandre Hardy. Celui-ci est l'écrivain proluxe de la troupe Valleran-Lecomte qui a beaucoup joué en province.

Corneille se servirait ici d'une ultime forme théâtrale, connue même dans les régions les plus reculées, pour convaincre Pridamant. En effet, il a pu voir un semblable théâtre dans son Rennes natal, tout comme Corneille a rencontré le théâtre à Rouen en voyant la troupe itinérante de Montdory.

Se jouant des formes de théâtre le précédant : Corneille invente un nouveau théâtre. Le faux-semblant de *L'Illusion* ne réside qu'en cela.

Baroque ?

On a voulu regarder comme "baroque" la complexité de la structure de *L'Illusion*, que Corneille qualifiait lui-même, en 1660, "d'étrange monstre".

La pièce, bien que proposant une unité de lieu : la grotte d'Alcandre, sise en Touraine, évoque des situations, en présence d'Alcandre et de Pridamant, qui leur supposent une ubiquité "temporelle", pour les second, troisième et quatrième actes - le passé de Clindor à Bordeaux -, "spatiale" pour le cinquième acte - Clindor comédien en représentation avec sa troupe à Paris -.

Temps et espace sont ici assujettis au caprice du poète, comme convulsés.

Relier cette convulsion et ce caprice à l'art baroque, fait ici contresens.

Ce terme générique est d'invention moderne, et si l'on admet son concept et sa pertinence, l'essor qu'il a pu connaître en France est nettement postérieur à l'époque où Corneille écrit (1636) et tempéré par l'avènement de ce que l'on nommera plus tard "l'art classique".

A l'opposé du style dit baroque qui privilégie certains points de vue sur un monde "ramassé" par des échappées et des raccourcis ; la structure de *L'Illusion*, nous permet de saisir la situation des protagonistes dans une globalité si vaste que le passé peut même y venir éclairer le présent et que de Touraine on peut voir ce qui se passe à Paris : dans un ensemble, donc d'un point de vue "classique".

Là réside l'innovation du théâtre de Corneille : la capacité du lieu théâtral à se revendiquer pour lui-même, à échapper à la lourdeur de la vraisemblance, à pouvoir, dans sa neutralité accueillir les dimensions nécessaires à son discours : un espace-temps abstrait libéré, paradoxalement, de par sa soumission à la convention des trois unités.

Trois unités.

Les philologues peuvent, dans l'avènement de la rationalité classique et corollairement dans l'avènement pour le théâtre de la "règle des trois unités", entendre un écho à la rupture épistémologique qui s'effectue à cette époque : le passage du monde clos à l'univers infini, pour reprendre l'expression pertinente d'Alexandre Koyré.

Le deuil du géocentrisme, initiée par Copernic, l'infini visionnaire inventé par Giordano Bruno, la géométrisation de l'espace promue par Galilée, les principes d'une cosmologie mathématique formulés par Descartes, font certes basculer le monde de ce début du XVII^{ème} siècle, de la cosmogonie à la cosmologie, de la sagesse à la science.

Mais nous ne saurions, ici, débattre de la diffusion possible de ces idées ou de leur intuition dans l'esprit artistique de l'époque.

D'un point de vue "plastique" : que peut-on comprendre de cette invention de "boîte claire" que représente l'espace du théâtre "dit" classique ?

Lieux.

*N'avancez pas : son art au pied d'un rocher
A mis de quoi punir qui s'en ose approcher ;
En cette large bouche est un mur invisible,
Où l'air en sa faveur devient inaccessible,
Et lui fait un rempart, dont les funestes bords
Sur un peu de poussière étalent mille morts.*

Un lecteur d'aujourd'hui croit comprendre immédiatement dans cette description faite au tout début de *L'Illusion* par Dorante, que le rocher est un théâtre construit en pierre de taille ; la large bouche aux funestes bords : le cadre de scène définissant le fameux quatrième mur, donc invisible : soit un vrai théâtre comme il nous est plus ou moins commun d'en fréquenter.

Cette évidence architectonique est loin d'être si commune au début du XVIIème siècle.

L'entrée du théâtre en architecture, en France, est tout juste contemporaine des premières pièces de Corneille.

Les troupes, traditionnellement itinérantes affluent vers Paris au début du siècle.

Elles ne trouvent d'autres lieux pour les accueillir, outre l'espace du Pont-Neuf, déjà abordé, que les salles "polyvalentes" de jeu de paume de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais.

Cette dernière ne sera définitivement aménagée en théâtre que lorsque Montdory et sa troupe - qui jouent Corneille depuis 1629 (*Mélite*, *La Galerie du Palais*) - s'y installeront en 1634, l'inaugurant avec *La Place Royale* du même Corneille.

La salle de l'Hôtel de Bourgogne, que l'élite ne fréquente pas, n'est aménagée en théâtre qu'en 1647.

A cette époque rois et princes organisaient des spectacles dans la salle du Petit Bourbon, une des premières oeuvres qui s'y jouèrent, marqua les esprits, puisqu'elle préfigurait l'opéra : *Le Ballet Comique de la Reine*. Joué en 1581, ce spectacle conçu par un metteur en scène italien, Balthazar de Beaujoyeux, mêlait déclamation, chant et danse dans un décor à plusieurs lieux. S'initie ici, la mode pour la scénographie à l'italienne.

Le goût des puissants pour le théâtre va favoriser son avènement mais aussi son immobilier.

De la scène à l'italienne à la scène classique.

La première construction, érigée à seul but d'y faire du théâtre est dûe à Richelieu, c'est le Palais Cardinal qui deviendra, dès 1643, le Palais Royal, dont la petite salle est inaugurée en 1635. La grande salle, scénographiquement conçue pour les machineries à l'italienne, ne le sera qu'en 1641 pour *Mirame*, spectacle à mille effets, "dicté", dit-on, à Desmaret par Richelieu lui-même.

Corneille sera associé vers 1650, au sieur Torelli, italien grand organisateur de fête et de théâtre à machines, pour un *Andromède* resté célèbre et qui reprenait la plupart des machineries d'un *Orphée* : opéra italien commandé par Mazarin et qui avaient coûté fort cher.

Le poète avouera que dans cette entreprise, son principal but "avait été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement ou le coeur par la délicatesse des passions... Cette pièce n'est que pour les yeux".

De la place donc !

Le théâtre devient un phénomène urbain et la bourgeoisie qui fait cette urbanité y trouve le lieu de son expression.

L'affinité entre une nouvelle architecture et une nouvelle façon de voir le théâtre se repère en un autre phénomène.

Les critiques de l'époque ont beaucoup moqué Corneille pour le titre de ces deux précédentes pièces : *La Galerie du Palais* et *La Place Royale*. On pensait qu'il perpétuerait ce genre de titre en exploitant tous les nouveaux lieux de Paris.

Bourgeois, Corneille ne peut qu'être sensible à l'architecture qui fait les villes, et qui affirme et organise cette bourgeoisie. Sa sensibilité à un ordre classique en architecture a pu être affinée par sept ans d'études au collège jésuite de Maulevrier dont l'architecture "moderne" tranche dans un Rouen gothique. Ceci explique-t-il qu'il vole ce titre à succès de *La Place Royale* à un confrère ?

Aboutissement de la Renaissance architecturale en Europe, la Place Royale, actuelle Place de Vosges à Paris, est inaugurée en 1604.

Son impact va permettre, en France, un passage plus direct de l'architecture, de l'art renaissant à l'art classique, en ignorant ou presque, comme nous l'avons vu plus haut, l'art baroque.

Cette place est due à l'architecte Androuet du Cerceau qui a déjà innové, nous l'avons vu, avec la création du Pont-Neuf, et est une véritable révolution pour la vie urbaine.

C'est en effet la première véritable "place" dans une ville au réseau inextricable, de ruelles, d'habitations et de jardins privés. Premier lieu public, "boîte claire initiale" conquise sur ce "Marais-cage" qu'est à l'époque la rive droite de la Seine.

La place carrée, sablée et vide à l'origine, entourée sur ses quatre côtés de bâtiments identiques, comme des miroirs, comprenant à leur seuil une galerie déambulatoire permettant d'en faire le tour dans l'ombre et à l'abri des regards, est comme une page blanche où vont pouvoir s'écrire les passions de la jeunesse dorée qui la fréquente : le sujet de l'oeuvre de Corneille.

La configuration la Place Royale est homologue à celle du plateau du théâtre construit.

La scénographie dite de "palais à volonté" qu'y impose le théâtre classique s'exprime ainsi : le centre, public et libre, où l'on se montre et où l'on parle ; la galerie, telle les "coulisses", lieu de l'intimité où l'on entre ou dont on sort comme de chez soi.

Une autre vision du monde.

Cette confusion du public et de l'intime en un même lieu, que l'on a pu reprocher à Corneille, comme spatialement irréaliste, renvoie à une nouveauté graphique en Occident : la perspective cavalière.

On la qualifie aussi de "perspective parallèle" ou de "vue à vol d'oiseau", elle est appelée de nos jours : axonométrie.

Initié par l'architecte Androuet du Cerceau pour la construction de la Place Royale, ce mode d'écriture mêle l'iconographie (le plan), l'orthographie (l'élévation) et la scénographie (dessin des ombres et des lumières).

Elle est le véritable outil qui singularise les paysagistes et les architectes dits "classiques".

La perspective centrale avec son point de vue unique et ses deux seules dimensions "bloque" le regard du sujet en deçà du cadre de la "veduta" et le dissocie des objets à observer.

La troisième dimension de la perspective cavalière, qui positionne l'œil du spectateur "au-dessus" des objets peuplant l'espace, invente simultanément ce même espace tel une étendue où le sujet peut se déplacer et raisonner dans l'exacte proportion des objets et la finesse de leurs détails.

Géométrisant le monde, l'époque innove, en deux lieux, simultanément : la science invente l'espace cosmologique et l'architecture l'espace mondain. L'infini et le fini.

Pour l'architecture cette capacité à tout voir, répond à un souci économique : outre l'esthétique du bâtiment ou du jardin que l'on peut évaluer, on peut dans cette écriture en dénombrer les éléments et donc le coût.

Bourgeoise, rationnelle et donc classique, cette image révélant l'organisation du monde permet d'y établir des stratégies. Elle sert à la même époque d'outil de guerre sous le nom de : "perspective militaire".

L'œil débarrassé de ce qui lui faisait face, cette incroyable duperie que "représente" la perspective albertienne, voit le monde dans sa globalité, le montré et le caché : le publique et l'intime. Riche de cette capacité il peut révéler l'organisation de ce monde et y projeter des mises en scène.

Ce même abandon du point de vue unique apparaît dans l'œuvre de Corneille et est à son paroxysme dans *L'Illusion*.

Le dramaturge et le scénographe peuvent envisager le plateau de théâtre comme une surface sur laquelle on peut juxtaposer des signes pour écrire le monde, le convoquer dans sa proximité ou son étendue, son passé ou sa contemporanéité, le fragmenter à l'infini : on s'y est libéré de la représentation et l'on peut y affirmer sa présence.

Le poète Corneille a renouvelé le théâtre en imaginant des caractères humains vrais et puissants devant qui le "décor" s'efface.

Bibliographie...

L'Illusion Comique de Pierre Corneille Bibliographie

Oeuvres de Pierre Corneille

- Oeuvres Complètes*,
Commentaires de Georges Couton,
Collection la Pleiade (3 tomes),
Éditions Gallimard (1980, 1984, 1987).
- Oeuvres Complètes*,
Préface de Raymond Lebègue,
Notes de André Stegmann,
Éditions du Seuil (1963).
- Trois Discours sur le poème dramatique*,
Présenté par Louis Forestier,
S.D.E.S. (1982).
- L'Illusion Comique (édition de 1639)*,
Édition commentée par Robert Garapon,
Société des textes français modernes (1957).
- L'Illusion Comique (édition de 1639)*,
Préface de Giorgio Strehler,
Édition commentée par Georges Forestier,
Éditions Le Livre de Poche (1987).
- L'Illusion Comique (édition de 1639)*,
Édition commentée par Catherine Magnien-Simonin,
Éditions Classique Larousse (1992).
- L'Illusion Comique*,
Éditions Bordas (1992).
- L'Illusion Comique (édition de 1644)*,
Édition commentée par Marc Fumaroli,
Éditions Classique Larousse (épuisé).

Autour de Pierre Corneille

- Conesa Gabriel,
Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636),
S.E.D.E.S (1989).
- Couton Georges,
Corneille,
Hatier (Paris, 1958).
- Couton Georges,
Corneille et la tragédie politique,
Que sais-je ? (2174), PUF (1984).
- Dort Bernard,
Pierre Corneille dramaturge,
L'Arche (Paris, 1957).
- Doubrovsky Serge,
Corneille et la dialectique du héros,
Gallimard (Paris, 1963), réédition collection TEL (1982).

- Fumaroli Marc,
Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes,
Droz (Genève 1990).
- Garapon Robert,
Le premier Corneille,
S.E.D.E.S (1982).
- Herland Louis,
Corneille par lui-même,
Seuil (1956).
- Lanson Gustave,
Corneille,
Hachette (Paris, 1898)
- Litman Théodore A.,
Les Comédies de Corneille,
Nizet (1981).
- Lyonnet Henry,
Les premières de Corneille,
Librairie Delagrave (1923).
- Marthan Joseph,
Le Vieillard amoureux dans l'oeuvre cornélienne,
Nizet (1979).
- Muller Charles,
Le vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille,
Larousse (Paris, 1967).
- Nadal Octave,
Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille,
Gallimard (Paris, 1948).
- Rivaille Louis,
Les Débuts de Pierre Corneille,
Boivin (Paris, 1936)
- Rizza Cecilia,
*Les conditions de la femme et de la jeune fille dans les premières
comédies de Corneille*,
G. Narr, Tübingen (1978).
- Scherer Jacques,
Le Théâtre de Corneille,
Nizet (1984).
- Stegmann André,
L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification,
Armand Colin, (Paris, 1968), 2 volumes.
- Sweetser Marie-Odile,
La Dramaturgie de Corneille,
Droz (Genève, 1977).
- Verhoeff Hans,
Les comédies de Corneille, une psycholecture,
Klincksieck (1979).
- Vignes Maria,
Corneille, Biographie Étude de l'oeuvre,
Albin Michel (1994).

Autour de l'Illusion Comique

- Alcover Madeleine,
Les lieux et les temps dans l'Illusion Comique,
French Studies n°4 (Paris, 1976), pages 393 à 404.
- Blanc André,
A propos de l'Illusion Comique ou sur quelques hauts secrets de Pierre Corneille,
Revue d'Histoire du Théâtre n°2 (1984), pages 207 à 217.
- Cuche François-Xavier,
Les trois illusions de l'Illusion comique,
Travaux de linguistique et de littérature IX, n°2 (1971), p. 65 à 84.
- Forestier Georges,
Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle,
Droz (Genève 1981).
- Fumaroli Marc,
Rhétorique et dramaturgie dans l'Illusion Comique de Corneille,
XVIIème Siècle n°80-1 (1968), pages 107 à 132.
- Fumaroli Marc,
Microcosme comique et macrosme solaire,
Revue des Sciences Humaines, tome XXXVII, n°145 (1972).
- Héland-Cosnier Colette,
Un étrange monstre : l'Illusion Comique,
Europe (avril-mai 1974), pages 103 à 113.
- Jacquot Jean,
Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderon,
Revue de Littérature comparée, tome XXXVI, n°3 (1957), p.341/372
- Kerr C.B.,
Rencontre autour d'une Illusion,
Travaux de littérature (1988), tome I, pages 61 à 79.
- Lebègue Raymond,
Cet étrange monstre que Corneille a donné au théâtre,
Étude sur le théâtre français, Nizet, tome II, pages 7 à 24.
- Marks J.,
L'illusion Comique,
French Classics (Manchester University Press, 1944).
- Nadal Octave,
L'Illusion Comique,
B.R.E.F. (février 1966), tome 93, pages 2 à 9.
- Nelson Robert J.,
Play within a play.
The Dramatist's Conception of his Art : Shakespeare to Anouilh,
Yale University Press, New Haven, P.U.F. (Paris, 1958).
- Rubin David L.,
The hierarchy of illusions and the structure of L'Illusion comique,
in "La cohérence intérieure...", Mélanges J. D. Hubert, J. Place.
(Paris, 1977).
- Sellstrom Donald A.,
L'illusion Comique of Corneille : the tragic scenes of Act V,
Publication of Modern Languages Association LXXXI (1956).

- Whitaker Marie-Joséphine,
L'Illusion Comique ou l'école des pères,
Revue d'histoire littéraire de la France, n°5 (page 1985), p.785/798.

Le XVIIème siècle

- Adam Antoine,
Histoire de la littérature française au XVIIème siècle,
Domat (1948-1965), 5 vol., réédition Del Duca (1962),
- Biet Christian,
Les miroirs du Soleil,
Découvertes Gallimard (Paris, 1995).
- Deierkauf-Holsboer Sophie Wilma,
Le Théâtre du Marais,
Nizet (Paris, 1954-58), 2 volumes.
- Descartes René,
Le discours de la méthode,
Garnier-Flammarion (Paris, 1966).
- Dubois Jean, Lagane René, Lerond Alain,
Dictionnaire du français classique,
Larousse (1971).
- Fragonard Marie-Madeleine,
La Plume et l'épée,
Découvertes Gallimard (Paris, 1989).
- Furetière Antoine,
Dictionnaire universel,
Éditions Le Robert (Paris, 1978).
- Garapon Robert,
*La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français
du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*,
Armand Colin (Paris, 1957).
- Goubert Pierre,
Louis XIV et vingt millions de Français,
Fayard, collection Pluriel 8306 (1982).
- Goubert Pierre,
Mazarin,
Fayard (1990):
- Haasz, A. et Obert, M.,
Syntaxe française du XVIIème siècle,
Delagrave (Paris, 1975).
- Horville Robert,
Histoire de la littérature française - XVIIème,
Hatier (Paris, 1991).
- Koyré Alexandre,
Du monde clos à l'univers infini,
Gallimard (Paris, 1962).
- Lancaster Henry Carrington,
A History of French Dramatic Literature in the XVIIth Century,
The Johns Hopkins Press; P.U.F. (Paris, 1929-1942), 9 volumes.

- Lanson Gustave,
Histoire de la Littérature Française,
Hachette (Paris, 1964).
- Mandrou Robert,
Des humanistes aux hommes de science, XVIème et XVIIème siècles,
Seuil (Paris, 1973).
- Morel Jacques,
De Montaigne à Corneille,
Collection Littérature française n°3, poche Arthaud (Paris, 1986).
- Picard Roger,
Les salons littéraires et la société française, 1610-1789,
Brentano's (1943).
- Rousset Jean
La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon,
Corti (Paris, 1954).
- Scherer Jacques,
La Dramaturgie classique en France,
Nizet (1950).
- Tapié Victor,
Baroque et Classicisme,
Librairie Générale Française (1980).
- Théâtre du XVIIème siècle (tome I et II),*
Textes choisis et présentés par Jacques Scherer,
La Pléiade, Gallimard (Paris, 1975).
- Voltz Pierre,
La Comédie,
Armand Colin (Paris, 1964).

Généralités sur le théâtre

- Borie M., de Rougemont M., Scherer J.,
Esthétique Théâtrale,
SEDES (1982).
- Corvin Michel,
Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre,
Bordas (Paris, 1991)
- Couty Daniel et Rey Alain,
Le théâtre,
Bordas (Paris, 1989).
- Histoire des Spectacles,*
Sous la direction de Guy Dumur,
La Pléiade, Gallimard (Paris, 1965).
- Pavis Patrice,
Dictionnaire du Théâtre,
Éditions Sociales (Paris, 1987).

Divers

- Aristote,
La Poétique,
Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot,
Seuil (Paris, 1980).
- Beuys Joseph et Harlan Volker,
Qu'est-ce que l'art ?,
L'Arche (Paris, 1992).
- Cognet Louis,
Le Jansénisme,
PUF (Paris, 1961).
- Comar Philippe,
La perspective en jeu,
Découvertes Gallimard (Paris, 1992).
- De Van Gilles,
Verdi, un théâtre en musique,
Éditions Fayard (Paris, 1992).
- Duault Alain,
Verdi, la musique et le drame,
Découvertes Gallimard (Paris, 1986).
- Erasme,
Éloge de la Folie et Lettre d'Erasme à Dorpius,
Éditions GF-Flammarion (Paris, 1964).
- Godefroid Philippe,
Richard Wagner, l'opéra de la fin du monde,
Découvertes Gallimard (Paris, 1988).
- Guillermou Alain,
Les Jésuites,
PUF (Paris, 1961).
- Hegel,
Esthétique,
PUF (Paris, 1953).
- Horace,
Oeuvres,
Garnier-Flammarion (Paris, 1967).
- Jestaz Bertrand,
La Renaissance de l'architecture,
Découvertes Gallimard (Paris, 1995).
- Lacouture Jean,
Les Jésuites,
Éditions du Seuil (Paris, 1991).
- Lamarche-Vadel Bernard,
Joseph Beuys, is it about a bicycle ?
Marval (Paris, 1985).
- Maritain J.,
Humanisme intégral,
Éditions Montaigne (Paris, 1968).
- Pico Della Mirandola Giovanni,
De la dignité de l'homme,
Éditions de l'Éclat (Combas, 1993).

- Poupard Paul,
La Foi Catholique,
PUF (Paris, 1982).
- Théo, *L'encyclopédie catholique pour tous,*
Droguet-Ardant/Fayard (1992).
- Torrell Jean-Pierre,
La théologie catholique,
PUF (Paris, 1994).
- Verdi Giuseppe, textes réunis par A. Oberdorfer,
Verdi - Autobiographie à travers la correspondance,
Éditions Jean-Claude Lattès (Paris, 1984).
- Wagner Richard,
Opéra et Drame,
Delagrave (Paris, 1928).