



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

L'invention du théâtre moderne

Actes des journées d'étude
CESR, Tours (4-5 novembre 2016)

Textes réunis par
Bianca Concolino et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Enrica Zanin, « L'invention des règles : théâtre et politique culturelle en Europe (1550-1650) », dans *L'invention du théâtre moderne*, éd. par B. Concolino, J. C. Garrot Zambrana, 2018, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne mis en ligne le 01-02-2018,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/invention-du-theatre-moderne>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

L'invention des règles :

théâtre et politique culturelle en Europe (1550-1650)¹

Enrica Zanin
Université de Strasbourg

La référence aux « règles » du théâtre se généralise en France dans les années 1620-1630 et devient rapidement un *topos* de la critique de théâtre. Pour être bien faite, une pièce doit suivre des « règles », si elle n'est pas dans les « règles », elle est peut-être en mesure de susciter le plaisir du public, mais ne sera pas une bonne pièce². Il est question de « regole » du théâtre en Italie³ ; en Espagne, Feliciane Enríquez de Guzmán défend la qualité de ses pièces en soulignant son respect des « preceptos »⁴ ; alors que Sidney critique les dramaturges anglais qui ne respectent pas les « rules »⁵. L'essor du théâtre moderne semble donc lié à l'imposition d'une norme, et le discours critique laisse entendre que cette norme permet de décrire et même de définir les formes du théâtre.

Pourtant la concordance entre régulation et pratique dramatique paraît plus précaire, si l'on considère de près l'essor et l'usage des règles. D'abord, si tous les théoriciens parlent des « règles », rares sont ceux qui s'appliquent à les définir ou à en donner une liste exhaustive. À partir des écrits de Chapelain et de l'Abbé d'Aubignac, on a l'habitude de considérer que ces

1 Une partie de la réflexion menée dans cet article se trouve dans l'article « Règles » in Zanin, 2018.

2 Voir par exemple Corneille, dans l'épître de la *Suivante* : « Les règles des Anciens sont assez religieusement observées en celle-ci : il n'y a qu'une action principale à qui toutes les autres aboutissent son lieu n'a point plus d'étendue que celle du théâtre, et le temps n'en est point plus long que celui de la représentation », Pierre Corneille, 1637, éd. Marc Duguet.

3 Giovanni Andrea Moniglia, 1698.

4 « Declaramos la *Tragicomedia [de] los jardines y campos sabeos* haber ganado nuestra corona de laurel en la arte y preceptos de los cómicos antiguos » ; « nous déclarons que la *Tragicomedie de los jardines y campos sabeos* a gagné notre couronne de laurier dans l'art et les préceptes des comiques anciens » (nous traduisons), Enríquez de Guzmán, 1627, éd. Isabelle Rouane Soupault et Philippe Rabaté.

5 Sir Philip Sidney, 2002 : 110.

règles recouvrent essentiellement les trois unités, la vraisemblance et les bienséances, mais la référence aux « règles » est le plus souvent abstraite, sans détail normatif, parce que l'emploi du terme est moins poétique que polémique. De même, l'imposition des règles n'est pas nécessaire à l'essor du théâtre, car d'autres modèles dramatiques sont possibles. Les premiers dramaturges modernes ont imité des « modèles » anciens, les poéticiens italiens ont décrit la conception aristotélicienne du théâtre sans sentir le besoin d'extraire, de ces modèles et de ces descriptions, des normes. L'importance accrue des règles manifeste dès lors le souci politique de régulariser la pratique du théâtre et le besoin de fonder des critères pour valider une forme de théâtre (dit « régulier ») et discréditer d'autres modalités dramatiques comme « irrégulières ».

La régulation du théâtre est donc essentiellement le fait d'un discours, et d'un discours politique, qui impose un modèle de théâtre au détriment d'autres possibilités dramatiques. Les règles ont en effet un avantage certain sur les autres discours critiques : elles donnent des indications simples, qu'il semble possible d'appliquer sans connaître la *Poétique*, ses commentaires et les pièces antiques ; elles semblent suffire à garantir la qualité d'une pièce, et donnent à chaque auteur l'illusion de pouvoir composer une pièce parfaite. Si la référence aux « règles » s'impose ainsi rapidement en Europe, l'histoire de la formalisation et de l'application des règles révèle les divergences poétiques, mais aussi politiques, qui marquent les différentes traditions théâtrales.

Expliquer le théâtre

Avant d'être soumis à des « règles », le théâtre fait l'objet d'un large effort d'explication et d'interprétation. C'est du moins ainsi que l'on peut comprendre le vaste travail d'édition, de traduction et de commentaire de la *Poétique* d'Aristote et de l'*Art poétique* d'Horace qui se déploie, essentiellement en Italie, dans les années 1540-1590. Le projet des doctes italiens semble moins celui de réglementer le théâtre que de le comprendre. La pratique du commentaire, qui est la forme principale de théorisation, affecte la réflexion des doctes, qui n'entendent pas condenser en un nombre précis de normes les indications des traités anciens, mais bien plutôt déployer le sens des textes, pour pouvoir comprendre et reconstituer la pratique théâtrale antique. Le sens de cette démarche apparaît clairement dans leurs écrits. Bernardo Segni, dans l'avis au lecteur de sa *Poetica* (1549) affirme proposer au lecteur une « paraphrase », afin que la *Poétique* soit comprise (« intesa ») par tous dans sa totalité⁶. Piccolomini, dans ses *Annotationi* (1572), ne se pose pas en légis-

6 « Nell'esposizione di questa arte poetica [...] l'intento mio non è di farci commento, ma un po' di parafrasi : accioché da gli men' dotti non sia intesa qualche parte, se non il tutto » ; « dans l'exposition de cette art poétique [...] mon intention n'est pas d'en faire un commentaire, mais plutôt une paraphrase, pour que la poétique soit comprise, dans sa totalité ou du moins en partie, par ceux qui ne sont pas savants » (nous

lateur, mais en guide sûr (« guida ») capable de conduire le lecteur dans la complexité de la *Poétique*⁷.

Le choix du commentaire et l'absence de synthèse normative n'empêchent pas une réflexion très précise sur les pratiques dramaturgiques. Le débat sur la durée fictive de l'intrigue en est un exemple. Aristote affirme, dans la *Poétique*, que l'intrigue tragique doit tenir en une révolution du soleil⁸, ce que Segni interprète comme vingt-quatre heures⁹, alors que Castelvetro et Piccolomini affirment que cela revient à douze heures¹⁰. L'interprétation est donc ici la source d'une réflexion technique sur les pratiques de la scène : pourtant, les commentateurs ne proposent pas de réglementation univoque, mais exposent des hypothèses concrètes que les dramaturges peuvent éventuellement adopter.

Si l'interprétation n'est pas normative, c'est que le texte d'Aristote n'est pas considéré comme une doctrine, mais comme un document complexe et fragmentaire, qu'il est impossible de réduire à des préceptes, mais qu'il convient d'interpréter pour mieux orienter la pratique dramatique. Castelvetro affirme sans ambages que la *Poétique* est « una forma rozza, imperfetta e non polita dell'arte poetica »¹¹, et que le rôle du théoricien est de l'éclairer et de l'expliquer. Piccolomini débat avec Maggi pour savoir si la *Poétique* est un texte d'enseignement, qui parle de poésie pour indiquer des « precetti », ou bien s'il s'agit d'un texte sur la poésie, qui en propose une description sans vouloir instituer une pratique¹².

Dès lors, les premières pièces de théâtre ne sont pas issues de l'application de règles, mais plutôt du désir de comprendre et de reproduire les pièces antiques. La mise en scène de l'*Edipo tiranno*, au théâtre Olimpico de Vicence en 1585 est un exemple de ce souci de restitution et d'interprétation¹³. Orsatto Giustiniani explique qu'il a choisi de traduire la tragédie de Sophocle parce qu'Aristote la considère comme le modèle du genre¹⁴. Et Angelo Ingegneri, pour mettre en scène la tragédie, en rédige un commentaire détaillé

traduisons), Bernardo Segni, *Rettorica e Poetica d'Aristotile*, Florence, Torrentino, 1549, fol. 164v-165r, « Avis au lecteur ».

- 7** « Più sicura cosa sia l'avere scrivendo chi ne faccia scorta innanzi ; non per altro solendosi prendere in caminar le guide, che per andar sicuro, e non errar la strada » ; « il est plus sûr d'avoir, en écrivant, un précurseur ou une escorte ; pour cette raison on a l'habitude de prendre des guides, pour avancer sûrement et ne pas se tromper de chemin » (nous traduisons), Alessandro Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, Venezia, Guarisco, 1572, « Ai lettori », non paginé.
- 8** Aristote, *Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 5, p. 49.
- 9** Bernardo Segni, *Rettorica e Poetica d'Aristotele tradotte di greco in lingua volgare*, Venise, 1551 (1549), p. 171.
- 10** Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. Walter Romani, Bari, Laterza, 1978, vol. 1, p. 149.
- 11** « Une forme rudimentaire, imparfaite et non limée d'art poétique », *ibid.*, p. 3.
- 12** Alessandro Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, *op. cit.*, « Proemio », non paginé.
- 13** Voir Schrade, 1969 : 83-156.
- 14** « ... Tradotto io in versi volgari lo *Edipo Tiranno* di Sofocle, tragedia, come sapete, che Aristotile stesso, in quella parte ond'egli ragiona della tragedia, si valse per esempio per formare la *Poetica* », « j'ai traduit en vers vernaculaire l'*Cedipe tyran* de Sophocle, c'est-à-dire la tragédie, comme vous le savez, qu'Aristote même, dans

(une « anatomie »), et explique que pour représenter une pièce il est d'abord nécessaire d'en « distiller » le sens et d'examiner attentivement sa construction et sa forme¹⁵. L'essor de la tragédie, en Italie, n'est donc pas le fait d'une poétique réglée, mais du souci de comprendre la pratique ancienne. Cela a des conséquences sur la pratique du théâtre : la tragédie du *Cinquecento* est un genre érudit, composé par des auteurs savants et destiné à un public qui partage le même savoir. Dès que le théâtre devient l'affaire de professionnels moins érudits et se destine à un public plus vaste, le savoir des commentaires paraît inutilisable et obsolète.

La démarche des théoriciens italiens est relativement proche de celle des humanistes des pays germaniques. Cette proximité étonne : on considère généralement que l'Italie est le berceau du théâtre régulier, alors que la tradition théâtrale allemande se développe plus tard, au XVII^e siècle, par le *Kunstdrama* de Gryphius, Opitz et Lohenstein. En réalité, dès 1534 Joachim Camerarius commente la *Poétique* dans son traité sur la tragédie (*De Tragico Carmine et illius præcipuis authoribus apud Græcos*), ainsi que Jacob Micyllus dans son *De Tragædia et eius Partibus* (1562). Ces travaux présentent le même souci d'explication et de reconstitution que l'on trouve dans les commentaires italiens, mais leur réception est différente. La diffusion des commentaires italiens et la vivacité du théâtre jésuite¹⁶ portent rapidement les auteurs allemands à considérer la théorie dramatique néo-aristotélicienne comme un usage étranger et « catholique ». Les auteurs érudits, comme Thomas Naogeorg et plus tard Theodor Rhodius¹⁷, tout en connaissant l'enseignement des poéticiens, s'en détournent, pour pratiquer un *Trauerspiel* en langue vernaculaire qui soit ouvertement conforme aux goûts et aux convictions réformés¹⁸. Les auteurs allemands rejettent ainsi le modèle dramatique que forgent les poéticiens italiens. Leur rejet prouve indirectement la diffusion et l'importance de la forme de théâtre qu'élaborent les doctes italiens au XVI^e siècle : leurs commentaires de la *Poétique* circulent largement en Europe, permettent un accès plus facile au texte d'Aristote, proposent une explication du théâtre qui trouve une réalisation dramatique sur les scènes des académies et des collèges.

la partie où il parle de ce genre, considère comme un exemple pour en fonder la poétique », Sophocle, 1585 (nous traduisons).

15 « ... e questa quasi anatomia, che s'è fatta dell' *Edipo Tiranno*, o più tosto distillazione a parte a parte di tutta la sostanza sua, si potrà fare e devrassi, d'ogni altra tragedia, commedia o pastorale che l'huomo si pigli a rappresentare, ne veruna se ne ritroverà la quale non si possa esaminare nell'intessa maniera », « et cette anatomie, pour ainsi dire, qu'on a faite de l'*Œdipe tyran*, ou plutôt cette distillation de part en part de sa substance, devrait être faite pour chaque tragédie, comédie ou pastorale que l'on décide de représenter, car il n'y a pas de pièce que l'on ne puisse ainsi examiner », Angelo Ingegneri, 1598 : 60.

16 Voir Jean-Marie Valentin, 1983 et 2001.

17 Voir Theodor Rhodius, 1625, et plus largement, Wolfgang F. Michael, 1984.

18 Naogeorg affirme, dans la préface de son *Hamanus* de 1543, que ses contemporains en ont assez de la *Poétique* d'Aristote (« *Aristotelem poetikes peri / Tragicosque, quos nostra legit ætas hactenus* », Naogeorg, 1975 : 296.

Ce théâtre, pourtant, n'est pas fondé sur les respects des « règles » mais sur l'étude des pièces et des traités anciens.

Réguler le théâtre

Le discours sur les règles ne s'élabore pas au moment de la traduction du théâtre antique et des traités anciens, mais apparaît en France au début du XVII^e siècle. Les commentaires italiens de la *Poétique* circulent largement en France¹⁹, mais les théoriciens français changent les modalités du discours théorique et lisent les commentaires pour en extraire des « règles » de composition. Les raisons de ce changement sont multiples. Une première raison est sans doute poétique. Le nombre important de commentaires et de traités sur la *Poétique* et sur l'*Art poétique* pousse les théoriciens à résumer et à rationaliser les différentes interprétations pour proposer un discours unique sur la pratique dramatique²⁰.

Une deuxième raison peut expliquer l'apparition des règles. Il s'agit d'une motivation politique : le Cardinal de Richelieu mène un vaste projet culturel qui vise à illustrer et à contrôler le théâtre français. Ce projet a été largement étudié par la critique²¹. L'établissement des règles sert l'illustration du théâtre national : en fixant des critères de sélection, elles fondent la suprématie d'une pratique et permettent de discréditer les autres. C'est ainsi que le théâtre des auteurs du début du XVII^e siècle est taxé *a posteriori* d'irrégulier et ainsi exclu du champ du poétique : Sarrasin, dans la préface de l'*Amour tyrannique*, précise que Mairet a d'abord « ouvert le chemin aux ouvrages réguliers », que Scudéry a composé l'*Amour tyrannique* « pour éclaircir sa doctrine, et pour faire voir par là combien il est régulier », car les anciens poètes « ne savaient pas encore traiter la fable régulièrement »²². La querelle du *Cid* est le moment de bascule où ce système d'évaluation et de discrimination s'affirme et cherche à s'imposer : les *Sentiments de l'Académie*

19 Jean Chapelain dresse une liste des traités et des commentaires italiens dans sa lettre au père Rapin du 20 mars 1673 : « ... Les habiles s'appliquèrent à commenter le petit ouvrage de la *Poétique* d'Aristote. Le premier, Petrus Victorius et ensuite le Maggi, le Robortellus, et mieux qu'eux tous, le Castelvetro et le Piccolomini », Chapelain, 1880-1883, vol. 2 : 814-817.

20 C'est du moins le projet avoué de La Mesnardière, sans sa *Poétique* : « Sans m'arrêter à des redites importunes, dont les Traités de Poésie Latins et Italiens ne sont déjà que trop chargés, je me contenterai de dire ce qu'Aristote, la raison et la lecture des anciens Poètes, et quelques usages du théâtre m'ont conjointement appris touchant les poèmes dramatiques », Jules de la Mesnardière, *La Poétique*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2015, p. 157 ; La Mesnardière critique la pratique du commentaire, et affirme au sujet de la *Poetica* de Castelvetro : « de là sont encore sortis tant de questions inutiles, tant de doutes injurieux, tant de vaines subtilités, bref tant de raffinements, la plus ordinaire matière de ce Livre contentieux, qui après avoir plus dit sur les règles de la poétique qu'il ne serait nécessaire pour déchiffrer Rémond Lulle, laisse l'auditeur étourdi et persuadé seulement de deux étranges vérités : que la poétique est un art qui ne peut être compris ; et qu'Aristote est un sophiste, qui se mêle de discourir des choses qu'il n'entend pas », La Mesnardière, *ibid.*, : 130.

21 Voir notamment Déborah Blocker, 2009 et Jean-Marc Civardi, 2004.

22 Sarasin, Jean-François, 1639 et Hélène Baby.

fixent le partage entre régularité et irrégularité et l'Académie cherche à assumer le rôle d'arbitre dans le domaine théâtral²³.

L'établissement des règles permet aussi de contrôler le théâtre, en taxant d'irrégulières les pièces que l'on souhaite condamner, comme le théâtre antérieur et les œuvres qui pourraient troubler l'ordre moral et politique. C'est ainsi que le théâtre d'Alexandre Hardy est exclu du canon classique, car peu « régulier »²⁴, de même que, pour condamner le *Cid*, on l'accuse de pécher contre les bienséances, en introduisant des personnages et des actions « directement opposées aux principales règles dramatiques »²⁵. Si les règles se présentent comme des indications dramaturgiques, elles impliquent le respect de normes idéologiques qui limitent la liberté politique et morale de l'auteur.

Plus essentiellement encore, le discours des règles permet d'établir le modèle théâtral français à l'étranger, en discréditant les autres pratiques dramatiques. Cette stratégie de promotion a lieu en plusieurs étapes. Premièrement, il s'agit de soustraire le théâtre à l'autorité des Italiens (et même, d'Aristote), tout en préservant leurs acquis poétiques. L'oubli des Italiens se fait alors par la dénégation : Chapelain, en expliquant la règle des vingt-quatre heures dans sa célèbre lettre à Godeau, affirme qu'il « ne [se] souviennne point si Aristote l'a traitée, ou aucun de ses commentateurs »²⁶, alors que, nous l'avons vu, la durée de vingt-quatre heures était l'objet d'un débat entre Segni, Castelvetro et Piccolomini que Chapelain ne pouvait pas ignorer, parce que le simple fait de parler de « vingt-quatre heures » (et non de « révolution du soleil ») revient à citer la position de Segni dans le débat²⁷. De même, D'Aubignac affirme, en parlant de l'unité de lieu, que « jusqu'à présent je n'ai trouvé personne qui l'ait expliquée »²⁸ et qu'« Aristote dans ce qui nous reste de sa *Poétique* n'en a rien dit, et j'estime qu'il l'a négligée, à cause que cette règle était trop connue de son temps »²⁹. Or, s'il est vrai que la *Poétique* ne mentionne pas l'unité de lieu, elle est citée et expliquée par Castelvetro³⁰.

23 Voir Jean-Marc Civardi, 2004 : 153-164.

24 Corneille, dans l'examen de *Mélite*, montre bien que les règles ne sont pas universelles, mais surgissent dans les années 1630 et viennent exclure le théâtre antérieur : « Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a gardé d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût. Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu M. Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques Modernes, qui commençaient à se produire, et n'étaient pas plus réguliers que lui », Pierre Corneille, 1663, éd. Marc Douguet.

25 En ce sens, Chimène, qui aime le meurtrier de son père, est considérée comme un personnage « opposé aux règles » : « Un Roi caresse cette impudique ; son vice y paraît récompensé, la vertu semble bannie de la conclusion de ce poème ; il est une instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser ; et par ces fautes remarquables et dangereuses, directement opposé aux principales règles dramatiques », Georges de Scudéry, 2004 : 376-377.

26 Jean Chapelain, 2007 : 223.

27 « ...Intendo io del giorno naturale d'ora XXIII » ; « Quant moi, je comprends qu'il s'agit [dans le texte d'Aristote] du jour naturel de vingt-quatre heures », Bernardo Segni, 1551 : 171 (nous traduisons).

28 Abbé d'Aubignac, 2001 : 123.

29 *Ibid.* : 123-124.

30 Lodovico Castelvetro, 1978 : 240-241.

Deuxièmement, le magistère des Italiens et d'Aristote est contourné par l'introduction d'un principe d'autorité supérieur. « La raison » est présentée comme le fondement universel des normes du théâtre. D'Aubignac affirme en effet que :

Les Règles du théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison. Elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le Jugement naturel. Et quand nous les nommons l'Art ou les Règles des Anciens, c'est parce qu'ils les ont pratiquées avec beaucoup de gloire³¹.

Ni les Italiens, ni Aristote, ni les tragédies antiques ne sont au fondement de la poétique dramatique. Seul le jugement naturel et la raison permettent de définir quelles sont les règles du théâtre. Le recours à la raison paraît ici bien commode : la raison est à la fois un principe auto-évident et un fondement suffisamment flou pour autoriser les théoriciens à affirmer la vérité de leurs réglementations. De plus, le recours à la raison permet de contourner l'autorité des Italiens et des Anciens sans les nier : s'ils sont raisonnables, ils restent dignes de foi³², et il est légitime de manipuler leurs écrits pour les rendre plus conformes à la raison. C'est ainsi que La Mesnardière, dans sa *Poétique* (1640), n'hésite pas à « accommoder Aristote à notre usage »³³.

Enfin, le discours des règles permet de discréditer les autres pratiques nationales. En effet, si les « règles » sont fondées en raison, toute insoumission à la norme n'entraîne pas seulement une critique particulière, limitée à la sphère poétique, mais aussi un discrédit universel, qui touche au savoir et à la morale. Dire qu'un ouvrage est peu « réglé » revient à dire qu'il est dépourvu de sens commun. C'est ainsi que La Mesnardière critique les pastorales de Tasso et de Guarini comme contraires aux bienséances morales³⁴, et que le théâtre espagnol – et notamment les *comedias* de Lope de Vega – est accusé par les théoriciens³⁵ et les dramaturges³⁶ français de chercher le plaisir contre la règle.

Le discours des règles, donc, n'est pas seulement le fait d'une doctrine poétique, mais aussi une puissante arme polémique, qui crée des lignes de partage entre « réguliers » et « irréguliers » assez radicales pour discréditer l'adversaire, mais assez floues pour pouvoir

31 Abbé d'Aubignac, 2001 : 66-67.

32 C'est ce que dit La Mesnardière, 2015 : 157, au sujet d'Aristote : « il semble que la Raison même emprunte la voix d'Aristote pour déclarer sa volonté sur les matières qu'il explique ».

33 Jules de La Mesnardière, 2015 : 163, voir aussi l'Abbé d'Aubignac, 2001 : 123 *et passim*.

34 La Mesnardière, 2015 : 305, 343.

35 « Lope de Vega Carpio, esprit fort intelligent, et seulement condamnable pour n'avoir pas employé les meilleures façons d'écrire dans ses ouvrages de théâtre [...] ne rend point d'autre raison de sa vicieuse pratique, et de ses fautes volontaires, sinon qu'il a voulu plaire à la multitude ignorante, presque en tous ses comédies, qu'elle n'aurait point estimées, si elles avaient été parfaites, et formées selon les règles », Jules de La Mesnardière, *Ibid.* : 119.

36 « Mais souvenez-vous que je marche sur les pas d'un Espagnol, et que comme l'unité de lieu, et l'observation des vingt-quatre heures sont des règles que le fameux Lope de Vega a toujours négligées », Thomas Corneille, « Épître » in *Don Bertrand de Cigarral*, Paris, Pierre Le Petit, 1652, éd. Catherine Dumas, site *IdT* cit.

déplacer, au besoin, les clivages. C'est ainsi que Scudéry affirme que, si les règles sont au cœur de toutes les polémiques, elles n'affectent pas en profondeur la pratique des dramaturges, car, ceux qui savent écrire une pièce – comme Corneille – savent aussi s'en écarter :

Mais lorsque pour condamner un ouvrage, par une lumière confuse ils feront un galimatias de belles paroles et voudront parler de règles, d'unité d'action et de lieu, de vingt-quatre heures, de liaison de scène et de péripéties, qu'ils ne trouvent pas étrange, si ceux qui savent l'art s'en moquent, et si leur opinion n'est point suivie³⁷.

S'il est donc difficile de trouver une pièce du théâtre français qui respecte à la lettre les règles, il est certain que le discours des règles fonde un modèle théâtral puissant, qui fédère les discours dramatiques non seulement en France, mais aussi, plus largement, en Europe.

Accepter ou refuser la régulation du théâtre

Le discours des règles permet donc puissamment d'établir un modèle théâtral et de discréditer les autres. Le recours à la « raison », en effet, rend le modèle dramatique français facile à « exporter » – car il s'agit d'un principe universel qui n'est pas, a priori, le seul apanage des concitoyens de Descartes – et garantit la promotion d'une forme de théâtre considérée comme « régulière » – c'est-à-dire, le théâtre français – au détriment des formes étrangères qui ne pratiquent pas les mêmes « règles » ou qui suivent d'autres modèles dramatiques. C'est ainsi que des traditions dramatiques aussi importantes et aussi riches que le théâtre espagnol et le théâtre anglais, une fois confrontées au discours des règles, se trouvent dans l'obligation de prendre position. Ils proposent alors deux réponses différentes à l'ingérence culturelle française.

Les dramaturges espagnols refusent de se plier au discours des règles. La très riche activité théâtrale espagnole n'est pas fondée sur un système de règles abstraites mais davantage sur le modèle de la *comedia nueva* promue par Lope de Vega. Or, le discours des règles est perçu par les auteurs espagnols comme une imposition étrangère, visant à discréditer le théâtre espagnol, comme « barbare » et « ignorant ». Pour se soustraire à cette ingérence poétique, Lope de Vega affirme ouvertement refuser la dictature des règles :

*Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde
me llamen ignorante Italia y Francia ;
pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas,*

37 Georges de Scudéry, 1639 : 94.

*con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias ?³⁸*

Lope choisit de rejeter les « préceptes » et de se fier à un autre principe d'autorité : le goût du public. Pour écrire une comédie qui plaise au public, dit-il, il faut « enfermer sous clés » les règles³⁹. Lope l'a fait, et le succès de ses comédies (il dit ici en avoir écrit 480) est la preuve de la justesse et de la validité de son art.

Non seulement les auteurs, mais aussi les théoriciens espagnols rejettent le discours des règles pour marquer l'indépendance et la valeur du théâtre national. Barreda dénonce le mépris que les étrangers ont pour le théâtre espagnol, et critique en retour l'adhésion aveugle aux règles⁴⁰. Ricardo de Turia rappelle que les auteurs espagnols connaissent les règles, mais qu'ils choisissent délibérément de s'en écarter pour plaire au public, ce qu'Aristote aussi considère comme bon et nécessaire⁴¹. González de Salas, qui compose pourtant un art poétique comparable aux traités écrits en Italie et en France, affirme que les règles ne viennent pas de la raison, mais de la nature, et qu'il est donc nécessaire de les adapter en fonction du passage du temps, de la diversité des lieux et du changement du goût. Si les pièces de l'Antiquité ne sont pas en mesure de nous plaire, les préceptes qu'on en tire ne peuvent pas servir l'art du dramaturge d'aujourd'hui⁴².

Par ce choix résolu de refuser les « règles » édictées par des doctes étrangers, les auteurs espagnols entendent défendre l'autonomie de leur art et illustrer un autre modèle

38 Lope de Vega, 2006, v. 362-369 : « Mais, au vrai, je ne puis nul autre qualifier / Plus barbare que moi, puisque, contre l'art même, / J'ose énoncer des lois et me laisse entraîner / Par le flot du vulgaire, au risque que me traitent / De parfait ignorant l'Italie et la France. / Comment y remédier ? N'ai-je pas à ce jour / Écrit quatre cent quatre-vingt-trois comédies / Outre celle que j'ai finie cette semaine ? », Lope de Vega, 1998 : 1423.

39 « Cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; [...] porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto », *ibid.* : v. 40. « Et, s'il me faut une comédie composer, / Sur les règles de l'art je fais six tours de clé, / [...] / Il est juste, après tout, puisque que c'est lui, / De lui parler en sot afin de lui complaire », *ibid.* : 1416.

40 « Las naciones estrangeras vibran los mesmos rayos, condenando por faltas de arte todas las comedias que no se arriman a la antigüedad, que ellos llaman imitación [...] En su tiempo confiesa el mismo que no avian llegado a colmo estos poemas. Pues si no avían llegado a colmo, quien le hizo el arte dellas a Aristoteles ? De qué exemplos observó cuál era decente, cuál impropio ? Si de los imperfetos, y mal limados, imperfeto y mal limado es su arte » ; « les nations étrangères lancent les mêmes dards, et condamnent comme contraires à l'art toutes les comédies qui ne se fondent pas sur l'Antiquité, ce qu'elles appellent imitation [...] En son temps, Aristote même confesse que les poèmes dramatiques n'avaient pas atteint la perfection. S'ils n'étaient pas parfaits, à partir de quoi Aristote composa son art ? À partir de quels exemples jugea-t-il ce qui était décent ou improprie ? Si c'est à partir d'exemples imparfaits et mal limés, imparfait et mal limé sera son art » (nous traduisons), Francisco Barreda, 1622 : fol. 124r-124v.

41 « ¿Por qué ha de dejar el poeta de conseguir su fin, que es el aplauso (primer precepto de Aristoteles en su *Poética*), por seguir las leyes de los pasados ? » ; « Pourquoi le poète doit-il renoncer à poursuivre son but, qui est l'applaudissement du public (premier précepte d'Aristote dans sa *Poétique*) pour suivre les lois des Anciens ? » (nous traduisons), Ricardo de Turia, 1616, s.p. et éd. Alejandro García-Reidy.

42 « ¿Qué servirán pues aquellos preceptos para la estructura de nuestras fabulas ? Mucho sin duda, pero no lo que enteramente es necesario » ; « À quoi serviront donc ces préceptes pour la structures de nos fables ? Sans doute à beaucoup de choses, mais non à ce qui est vraiment nécessaire », González de Salas, 1633 : 6.

dramatique. Les conséquences de ce choix sont importantes. Bien que le théâtre espagnol circule en Europe et influence la pratique italienne et française⁴³, la *comedia nueva* est méprisée par les doctes et ne parvient pas à s'imposer en Europe.

Refuser les discours des règles est donc périlleux, car cela implique un aveu d'« irrégularité » qui risque de discréditer le théâtre. C'est peut-être en raison de ce danger que les théoriciens anglais se gardent de rejeter les règles, tout en cherchant à promouvoir le théâtre national. En effet, si Sidney dans sa *Defence of poesy* (vers 1579) critique les irrégularités de la scène anglaise⁴⁴ et entend promouvoir sa réforme, les auteurs plus tardifs cherchent en revanche à reprendre à leur compte le discours des règles, et de s'en servir pour valoriser le théâtre anglais. Ben Jonson (vers 1635) fait montre de connaître la *Poétique* et ses commentaires⁴⁵, mais affirme que les « préceptes » sont utiles au poète, à condition de ne pas s'en servir pour condamner son travail, mais pour le valoriser⁴⁶. Il ajoute que l'expérience concrète est bien plus efficace que l'établissement de règles abstraites, et que donc la maîtrise du poète consiste moins à apprendre des règles qu'à tester leur validité par la composition et l'écriture. En revanche, Thomas Rymer (1678) semble adopter pleinement le discours des règles et cite explicitement *Les Réflexions sur la Poétique* du père Rapin, qu'il a traduites en anglais. Pourtant, s'il affirme qu'il est nécessaire de régler le théâtre, il ajoute que les pièces italiennes et françaises, en dépit du savoir poétique de ses auteurs, ne sont guère parfaites, et ce, aux dires même des théoriciens de ces pays⁴⁷. Dès lors, l'absence de régularité ne détermine pas l'infériorité du théâtre anglais par rapport

43 Voir Couderc (dir.), 2012 ; Profeti, 2009.

44 « Our tragedies and comedies (not without cause cried out against) observing rules neither of honest civility nor of skilful poetry, excepting *Gorboduc*,—again I say of those that I have seen » ; « nos tragédies et comédies (qui sont critiquées non sans raison) ne suivent ni les règles de la civilité honnête ni de l'art poétique, à l'exception de *Gorboduc* – je ne parle ici que de celles que j'ai vues » (nous traduisons), Sidney, 2002 : 110.

45 Ben Jonson, (vers 1635), 1953 : 87.

46 « I take this labour in teaching others, that they should not be always to be taught, and I would bring my precepts into practice, for rules are ever of less force and value than experiments; yet with this purpose, rather to show the right way to those that come after, than to detect any that have slipped before by error, and I hope it will be more profitable » ; « j'assume la tâche d'enseigner les autres, pour qu'ils ne soient pas toujours dans la nécessité d'être instruits, et je voudrais mettre en pratique ces préceptes, parce que les règles sont toujours de moindre force et valeur que les expériences. C'est donc dans l'idée de montrer le droit chemin à ceux qui viendront, plutôt que de dénoncer ce qui ont fauté avant par erreur, et j'espère que cela sera plus profitable » (nous traduisons), *ibid.* : 60.

47 « Rapin tells us, for his own *Country-men*, that none of them had writ a good *Tragedy*, nor was ever like to write one. And an eminent *Italian* confesses, that the best of theirs exceeded not a mediocrity » ; « Rapin nous dit, au sujet de ses concitoyens, qu'aucun d'entre eux n'a écrit une bonne tragédie, et qu'il est improbable qu'il en écrive jamais une. De même, un éminent Italien confesse que leur meilleures tragédies n'étaient que médiocres » (nous traduisons), Thomas Rymer, 1678 : 10-11.

à la scène continentale : au contraire, si le théâtre anglais, tout en ignorant les règles⁴⁸, a su proposer des pièces de qualité, l'usage des règles ne pourra que le parfaire⁴⁹. Dryden (1668) pousse plus loin encore la promotion du théâtre national en affirmant que son traité entend défendre l'honneur des auteurs anglais de la censure de ceux qui, injustement, leur préfèrent les auteurs français (« *to vindicate the honour of our English Writers, from the censure of those who unjustly prefer the French before them* »⁵⁰). Dans le dialogue qu'il met en scène, il reporte les propos de la *Poétique*, les avis des Italiens, et décrit soigneusement les « règles » des Français⁵¹. Mais il montre par la suite que les auteurs anglais (et notamment Ben Jonson)⁵² ont, de fait, suivi les règles⁵³. On aurait donc tort de les condamner comme irréguliers. Mais si leurs pièces ont été si réussies, c'est qu'au lieu de se limiter à appliquer servilement les règles, ils ont su s'en écarter pour rendre la scène plus vivante, plus riche et plus plaisante⁵⁴.

Les stratégies déployées par les auteurs anglais et espagnols pour contourner le discours des règles révèlent l'importance non seulement poétique, mais aussi politique qu'il acquiert. C'est qu'il rend possible la promotion et l'établissement d'un modèle théâtral,

48 « I have thought our Poetry of the last Age as rude as our Architecture, one cause thereof might be, that Aristotle's treatise on *Poetry* has been so little studied amongst us, it was perhaps Commented upon by all the great men in *Italy*, before we well know (on this side of the *Alps*) that there was such a Book in being » ; « j'ai décrit notre Poésie récente aussi grossière que notre architecture : une cause de cela peut être que la *Poétique* d'Aristote a été très peu étudiée parmi nous. Elle a été commentée par tous les grands hommes d'Italie, bien avant que nous (de l'autre côté des Alpes) puissions ne serait-ce que savoir qu'un tel livre existait », *ibid.*, p. 142.

49 « But I have elsewhere declar'd my opinion, that the *English* want neither *genius* nor *language* for so great a work » ; « mais j'ai ailleurs déclaré mon opinion, c'est-à-dire que les Anglais ne manquent ni de génie ni de langage pour accomplir de si grandes œuvres », *ibid.* : 11.

50 John Dryden, 1971 : 7.

51 « Out of these two [Aristotle, Horace] has been extracted the Famous Rules which the French call, *Des Trois Unitez*, or, The Three Unities, which ought to be observ'd in every Regular Play; namely, of Time, Place, and Action » ; « à partir des œuvres d'Aristote et d'Horace ont été extraites les très célèbres règles que les Français appellent 'des trois unités', qui doivent être observées dans chaque pièce régulière, c'est-à-dire : l'unité de temps, de lieu et d'action », *ibid.* : 17.

52 « To conclude of him [Ben Jonson], as he has given us the most correct Playes, so in the precepts which he has laid down in his *Discoveries*, we have as many and profitable Rules for perfecting the Stage as any wherewith the French can furnish us » ; « pour terminer au sujet de Ben Jonson, il a composé les pièces les plus correctes : par les préceptes qu'il a rédigés dans ses *Discoveries*, il énonce autant de règles profitables pour perfectionner la pratique de la scène qu'aucun Français ne saurait nous fournir », *ibid.* : 58.

53 « I must remember you that all the Rules by which we practise the Drama at this day [...] were delivered to us from the Observations that Aristotle made » ; « Je dois vous rappeler que toutes les règles suivant lesquelles nous pratiquons la scène aujourd'hui [...] nous ont été léguées à partir des observations que fit Aristote », *ibid.* : 16-17.

54 « I must acknowledge him [Jonson] the more correct Poet, but Shakespeare the greater wit. Shakespeare was the Homer, or Father of our Dramatick Poets; Johnson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare » ; « je dois reconnaître que Ben Jonson est le plus correct des poètes, mais Shakespeare a plus d'esprit. Shakespeare était Homère, ou le père des poètes dramatiques, Jonson était Virgile, le modèle d'écriture et de style : je l'admire, mais j'aime Shakespeare », *ibid.* : 58.

en proposant un clivage – entre régulier et irrégulier – et en prouvant sa légitimité par un principe absolu – la raison. Il permet ainsi de discréditer tout théâtre fondé sur la variété (le théâtre anglais), ou sur l'imitation d'un modèle particulier (Lope de Vega, Sénèque) ; il propose un discours difficile à critiquer, car établi sur un principe général, et sur une série d'arguments dont la mise en œuvre concrète et l'efficacité dramatique sont difficiles à vérifier. Dès lors, le discours des « règles » devient critiquable seulement quand ce qu'il combattait – le modèle local, le choix du particulier, le culte d'un auteur génial – est remis en l'honneur par des auteurs comme Bodmer, Breitinger et Lessing qui défendent, à la fin du XVIII^e siècle, Shakespeare et le théâtre anglais, contre le théâtre français et les règles de la raison.

Bibliographie

- ABBÉ D'AUBIGNAC, *Pratique du Théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.
- BARREDA, Francisco, *El mejor principe, Traiano augusto, Discurso IX*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622.
- BLOCKER, Déborah, *Instituer un « art ». Politique du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. Walter Romani, Rome-Bari, Laterza, 1978 [1570], 2 vol.
- CHAPELAIN, Jean, *Lettres*, éd. Philippe Tamizey, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, vol. 2.
- , *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- CIVARDI, Jean-Marc (éd.), *La Querelle du Cid (1637-1638)*, Paris, Champion, 2004.
- CORNEILLE, Pierre, *La Suivante*, Paris, Courbé, 1637, Marc Duguet, site *Idées du Théâtre* : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=131>>.
- , « Examen », in *Mélite*, Paris, Guillaume de Luyne, 1663, et éd. Marc Douguet, site *IdT* cit. : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=126>>.
- CORNEILLE, Thomas « Épître » in *Don Bertrand de Cigarral*. Paris, Pierre Le Petit, 1652, éd. Catherine Dumas, site *IdT* cit. : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=406>>.
- COUDERC, Christophe (dir.), *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.
- DRYDEN, John, « to the reader », *An Essay of dramattick poesie* (1668), in *The Works of John Dryden*, vol. 16, Berkeley-Los Angeles, London-University of California Press, 1971.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, « Carta Ejecutoria », in *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, Lisbonne, 1627, éd. Isabelle Rouane Soupault et Philippe Rabaté, site *IdT* cit. : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=205>>.
- INGEGNERI, Angelo, *Della poesia rappresentativa*, Ferrara, Baldini, 1598.
- JONSON, Ben, *Timber or Discoveries* (vers 1635), éd. Ralph Spence Walker, New York, Syracuse University press, 1953.
- MESNARDIÈRE, Jules de la, *La Poétique*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2015.
- MICHAEL, Wolfgang F., *Das deutsche Drama der Reformationzeit*, Berne, Peter Lang, 1984.
- MONIGLIA, Giovanni Andrea, « Prefazione », in *Il potestà di Cognole*, Florence, Vangelisti, 1698, éd. Françoise Decroisette site *Idt* cit. : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=321>>.
- NAOGEORG, Thomas, *Sämtliche Werke*, éd. Hans-Gert Roloff, tome 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1975.
- PROFETI, Maria Grazia, *Commedie, riscritture, libretti, la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009.
- RHODIUS, Theodor, *Dramata sacra, in quibus tragedie VIII et comedie II*, Strasbourg, Paul Ledertz, 1625.
- RYMER, Thomas, *The Tragedies of the Last Age*, Londres, Richard Tonson, 1678.
- SARASIN, Jean-François, « Discours de la tragédie ou Remarques sur *L'Amour tyrannique* de Monsieur de Scudéry », in Georges de Scudéry, *L'Amour tyrannique*, Paris, Courbé, 1639, éd. Hélène Baby, site *IdT* cit. : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=393>>.
- SCHRADE, Léo (éd.), *La Représentation d'« Edipo tiranno » au Teatro olimpico*, Vicence, 1585, Paris, CNRS, 1969.
- SCUDÉRY, Georges de, *Apologie du Théâtre*, Paris, Courbé, 1639.
- , *Observations sur le Cid*, éd. Jean-Marc Civardi, 2004, p. 367-431.
- SEgni, Bernardo, *Rettorica e Poetica d'Aristotele*, Florence, Torrentino, 1551 (1549).
- SIDNEY, Philip, *An Apology for Poetry or the Defence of Poesy*, ed. R. W. Malsen, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- SOPHOCLE, *Edippo Tiranno*, trad. Orsatto Giustiniani, Venise, Ziletti, 1585.

- TURIA, Ricardo de, « Apologético de las comedias españolas », in *Norte de la poesía española*, éd. Aurelio Mey, Valencia, Felipe Mey, 1616, éd. Alejandro García-Reidy, site *IdT* cit.: <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=424>>.
- VALENTIN, Jean-Marie, *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande, répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983, 2 vol.
- , *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680), contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, éditions Desjonquères, 2001.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Catedra, 2006.
- , *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, in *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, dir. Robert Marrast, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- ZANIN, Enrica « Règles », in *Le Théâtre au miroir des langues*, dir. Véronique Lochert, Marc Vuillermoz, Enrica Zanin, Genève, Droz, 2018.