



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](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# L'invention des règles :

## théâtre et politique culturelle en Europe (1550-1650)<sup>1</sup>

**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 pièce<sup>2</sup>. Il est question de « regole » du théâtre en Italie<sup>3</sup> ; en Espagne, Feliciane Enríquez de Guzmán défend la qualité de ses pièces en soulignant son respect des « preceptos »<sup>4</sup> ; alors que Sidney critique les dramaturges anglais qui ne respectent pas les « rules »<sup>5</sup>. 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 totalité<sup>6</sup>. 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*<sup>7</sup>.

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 soleil<sup>8</sup>, ce que Segni interprète comme vingt-quatre heures<sup>9</sup>, alors que Castelvetro et Piccolomini affirment que cela revient à douze heures<sup>10</sup>. 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 »<sup>11</sup>, 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 pratique<sup>12</sup>.

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'interprétation<sup>13</sup>. Orsatto Giustiniani explique qu'il a choisi de traduire la tragédie de Sophocle parce qu'Aristote la considère comme le modèle du genre<sup>14</sup>. 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 forme<sup>15</sup>. 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<sup>e</sup> 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 jésuite<sup>16</sup> 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 Rhodius<sup>17</sup>, 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 réformés<sup>18</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle. Les commentaires italiens de la *Poétique* circulent largement en France<sup>19</sup>, 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 dramatique<sup>20</sup>.

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 critique<sup>21</sup>. 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<sup>e</sup> 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 »<sup>22</sup>. 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, dans 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 théâtral<sup>23</sup>.

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 »<sup>24</sup>, 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 »<sup>25</sup>. 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 »<sup>26</sup>, 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 débat<sup>27</sup>. 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 »<sup>28</sup> 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 »<sup>29</sup>. Or, s'il est vrai que la *Poétique* ne mentionne pas l'unité de lieu, elle est citée et expliquée par Castelvetro<sup>30</sup>.

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

**24** Corneille, dans l'examen de Méliete, 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 gloire<sup>31</sup>.

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 foi<sup>32</sup>, 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 »<sup>33</sup>.

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 morales<sup>34</sup>, et que le théâtre espagnol – et notamment les *comedias* de Lope de Vega – est accusé par les théoriciens<sup>35</sup> et les dramaturges<sup>36</sup> 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 suivie<sup>37</sup>.

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 ?<sup>38</sup>*

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 règles<sup>39</sup>. 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 règles<sup>40</sup>. 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 nécessaire<sup>41</sup>. 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'hui<sup>42</sup>.

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 française<sup>43</sup>, 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 anglaise<sup>44</sup> 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 commentaires<sup>45</sup>, mais affirme que les « préceptes » sont utiles au poète, à condition de ne pas s'en servir pour condamner son travail, mais pour le valoriser<sup>46</sup>. 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 pays<sup>47</sup>. 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 règles<sup>48</sup>, a su proposer des pièces de qualité, l'usage des règles ne pourra que le parfaire<sup>49</sup>. 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* »<sup>50</sup>). 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 Français<sup>51</sup>. Mais il montre par la suite que les auteurs anglais (et notamment Ben Jonson)<sup>52</sup> ont, de fait, suivi les règles<sup>53</sup>. 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 plaisante<sup>54</sup>.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Duguet, 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 Colognole*, 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<sup>e</sup> 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.



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], Sandrine Berrégard, « L'argument de théâtre comme un lieu de réflexions théoriques », 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](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# L'Argument de théâtre

## comme un lieu de réflexions théoriques

**Sandrine Berrégard**

EA Configurations Littéraires,  
Université de Strasbourg

Ajouté à l'origine par des éditeurs anciens, connus ou anonymes, à des pièces latines et grecques, l'Argument<sup>1</sup> consiste alors à relater l'histoire sur laquelle est fondée l'intrigue théâtrale ou à fournir des précisions sur les circonstances de leur création<sup>2</sup>. Le procédé est repris à l'époque humaniste, et de sa configuration originelle il ne retient guère que le versant narratif. Il devient aussi pour les nouveaux poètes le moyen de citer les sources, historiques, mythologiques ou bibliques, auxquelles ils ont puisé : une manière de conférer une légitimité aux œuvres qu'ils introduisent, mais aussi de faciliter leur compréhension pour des lecteurs désormais informés de la suite. C'est sous la forme de l'Argument initial, comme nous l'appellerons en raison de la position liminaire qu'il occupe dans le volume parmi d'autres paratextes, auctoriaux ou éditoriaux, que le procédé se développe jusqu'au dix-septième siècle, et même longtemps après. D'autres types d'Argument cependant apparaissent : ceux que nous nommons les Arguments successifs, chargés de résumer, acte par acte, les scènes constitutives de la pièce voire les principaux discours qu'elles contiennent ; et les Arguments scéniques, réservés aux genres spectaculaires que sont par exemple la tragédie à machines et la comédie-ballet, et pour lesquels ils indiquent la teneur des paroles prononcées, décrivent les changements de décors intervenus au cours de la représentation, et les actions accomplies par les personnages sous le regard du public. L'Argument initial est le seul des trois qui intéresse le sujet de notre colloque dans la mesure où, à la différence des deux autres, exclusivement consacrés à la fiction théâtrale et à sa mise en

- 
- 1 Nous affectons d'une majuscule l'initiale du mot afin de distinguer le procédé du sujet, par ailleurs ainsi désigné.
  - 2 Voir à ce sujet le chapitre notre étude, encore inédite, *Pratiques de l'Argument dans le théâtre français des seizième et dix-septième siècles*.

scène, il est pour l'auteur ou un tiers (l'éditeur, l'imprimeur) l'occasion, une fois l'histoire racontée, de s'exprimer sur la dramaturgie de la pièce ou d'exposer sa conception du théâtre en général. Présenter la fable dont la pièce est issue en se référant explicitement aux Anciens, comme le fait systématiquement Garnier<sup>3</sup> en amont de ses tragédies<sup>4</sup>, est déjà une façon de prendre position, de se déclarer en faveur d'une esthétique qui s'inscrit dans une lointaine tradition. Mais il est des propos, intégrés à l'Argument, qui reflètent plus finement encore les principes dont résulte la composition des œuvres dramatiques. Ce sont précisément ces réflexions auxquelles nous allons à présent nous attacher, pour montrer en quoi elles se font l'écho des débats contemporains qu'inspirent les règles du théâtre, dictées par les doctes ou énoncées par les poètes eux-mêmes. Ces réflexions émanent majoritairement d'auteurs du dix-septième siècle, sans doute parce que, à l'époque antérieure, le récit formé par l'Argument est surtout le signe d'une allégeance affirmée à l'égard des modèles de l'Antiquité, y compris dans ce domaine. Les questions théoriques sont, quant à elles, agitées au sein de paratextes qui leur sont spécifiquement dédiés, tels les préfaces et les avis au lecteur. À la période suivante, l'écart s'amenuise entre l'Argument et les autres paratextes théâtraux, à tel point que les fonctions qui d'ordinaire leur sont respectivement dévolues finissent par leur être communes. Prévaut donc en la matière une certaine indifférenciation, qui autorise le poète à prendre ouvertement la parole au sein de l'Argument ou ailleurs, toujours à proximité immédiate du texte dramatique. S'illustrent dans le corpus les genres les plus variés et, en dépit d'inévitables redondances, les idées qui traversent les Arguments correspondants se distinguent elles-mêmes par leur diversité. La question est dès lors de savoir si leur intégration à un Argument confère aux convictions ainsi affichées un aspect particulier, ou encore ce qu'implique le passage de la narration à la métathéâtralité. En quoi donc le contexte fictionnel de l'Argument infléchit-il la nature ou la physionomie des poétiques théâtrales qui se dessinent grâce à lui ? Il conviendra également de s'interroger sur l'évolution des genres dramatiques (la tragédie, la tragi-comédie et la comédie) telle que la révèlent les Arguments, la façon dont ils ont été conçus et la nature des propos éventuels qu'ils véhiculent.

Nous allons dans un premier temps examiner, en les classant, les réflexions théoriques que l'on rencontre au sein des Arguments de théâtre au seizième et plus encore au dix-septième siècle. Une telle démarche nous permettra d'évaluer leur degré d'originalité et les relations qu'elles entretiennent avec le récit lui-même. Le spectre chronologique que couvre notre étude est relativement large puisqu'il s'étend de 1589 à 1650, de

---

3 À supposer qu'il ait lui-même rédigé les Arguments de ses pièces, ce qui n'est pas du tout certain, car rien dans le texte ni en dehors de lui ne le prouve.

4 La procédure est en effet chez lui la même, quelle que soit l'origine du sujet, historique, mythologie, biblique ou romanesque.

la tragédie de Favre *Les Gordians et Maximins, ou l'Ambition* à la tragédie à machines de Corneille *Andromède*, avec toutefois une prédilection pour les années 1630, une période à laquelle, on le sait, s'intensifient les débats nés de la généralisation des règles issues de l'aristotélisme.

### Un paratexte critique

Malgré sa vocation essentiellement narrative, en accord avec le sens de sujet que possède le terme, mais aussi en raison du fait que toute intrigue théâtrale est réductible à un récit, il arrive que l'Argument initial se comporte comme une préface ou un avertissement au lecteur – et *vice versa*. Dans le premier cas, l'opportunité est offerte à l'auteur de définir son programme esthétique, le modèle théorique que sa pièce est censée incarner ou encore le public auquel elle est destinée. Le récit n'a alors plus lieu d'être, ou du moins n'est-il qu'un point de passage vers l'expression d'idées susceptibles de s'appliquer à un large ensemble. Il cède en effet la place à des considérations générales, qui intéressent la dramaturgie de la pièce et, au-delà d'elle, les fondements de la création théâtrale telle que la conçoit l'auteur, à l'instar ou non de ses contemporains. De fait, retracer la vie des personnages conduit assez logiquement le narrateur à revisiter le parcours du créateur, depuis le choix de la matière narrative jusqu'à l'élaboration des scènes. Pour justifier pleinement l'existence de son œuvre, l'auteur commence par en résumer l'intrigue, avant d'expliquer les principes qui l'ont guidé dans son travail d'écriture ou de réécriture, qu'il ait par exemple été contraint de supprimer ou d'ajouter des épisodes à l'histoire originale. La partie métatextuelle connaît même parfois une inflation telle que la partie narrative s'en trouve éclipsée, comme en témoigne l'Argument de la comédie de Desmarests de Saint-Sorlin *Les Visionnaires* (1637), dont plus de la moitié porte sur l'unité de la pièce, jugée insuffisante par des détracteurs que le dramaturge ne nomme pas, mais auxquels il répond vertement : « Quelques-uns ont voulu reprendre cette comédie de ce qu'elle n'était pas propre pour toutes sortes de gens, et que ceux qui n'ont aucun savoir n'en pouvaient entendre beaucoup de mots. Mais depuis quand les ignorants sont-ils devenus si considérables en France [...] que l'on soit obligé de leur plaire ? »<sup>5</sup>. Les nombreuses références littéraires qui innervent la comédie, et que favorise la prolixité verbale de personnages hantés par le roman, la poésie ou le théâtre lui-même, rendent de fait l'approche du texte difficile pour des spectateurs peu instruits. L'intrigue matrimoniale convenue, sur laquelle la pièce est fondée, n'apparaît donc que comme un prétexte au défilé ininterrompu de héros plus fantaisistes les uns que les autres. Le discours inaugural du poète revêt alors l'allure d'un plaidoyer *pro domo*, assorti d'une conception élitiste du

---

5 Desmarests de Saint-Sorlin, 1986 : 407.

public de théâtre. Ces déclarations s'inscrivent en réalité dans le contexte polémique de la Querelle du *Cid* : en anti-cornélien qu'il est, Desmarets défend le jugement des doctes contre l'ignorance du peuple, la pièce fut-elle une comédie, dont les effets burlesques font d'elle une œuvre propre à divertir des spectateurs ordinaires. Comme l'explique N. Charrié dans la notice de l'Argument des *Visionnaires* qu'elle a rédigée pour le site *Idées du Théâtre*<sup>6</sup>, les êtres extravagants qui peuplent la pièce sont à comprendre comme le reflet d'un public populaire dont l'opinion, changeante et déraisonnable, est selon Desmarets dépourvue de toute pertinence. Est-ce à dire que *Les Visionnaires* sont une pièce à thèse, dont le comique ne serait qu'une façade, derrière laquelle il conviendrait de déceler la position de l'auteur à l'égard des pratiques théâtrales d'alors ? Plus que la comédie elle-même c'est le glissement du descriptif, avec la « galerie de portraits »<sup>7</sup> que Desmarets déploie dans la première partie de l'Argument, lorsqu'il passe en revue tous ses personnages pour préciser les caractéristiques de chacun d'eux (« Le premier est un capitaine, qui veut qu'on le croie fort vaillant... »)<sup>8</sup>, vers l'exposé théorique qui autorise une telle lecture. La construction, l'évolution même de l'Argument a donc pour conséquence de mettre la fiction dramatique au service de la réflexion théâtrale. Par ses propos, l'auteur oriente l'interprétation du lecteur, laissant le spectateur au plaisir de la représentation et des jeux de scène auxquels se livrent les « visionnaires ». Il confère aussi ses lettres de noblesse à un genre qui, malgré le tournant décisif amorcé par les comédies de Corneille, est encore largement déprécié, au regard de la tragédie en particulier.

L'Argument et le caractère métatextuel qui le distingue volontiers révèlent précisément l'importance de l'héritage antique, que celui-ci soit accepté, contesté ou adapté aux exigences nouvelles de ceux qui s'en réclament. Les propos tenus rejoignent en cela les préoccupations qui se manifestent ailleurs, à une époque où les principes autrefois définis par le philosophe grec font désormais l'objet de discussions nourries au sein des milieux littéraires, comme l'attestent les nombreuses références à Aristote présentes chez les théoriciens du théâtre ou les auteurs dramatiques eux-mêmes, qui complètent ou infléchissent la doctrine originelle<sup>9</sup>. Après avoir relaté les faits qui composent l'intrigue, l'Argument de la tragi-comédie de Durval *Agarite* (1638) se prononce ainsi en faveur d'une conception souple de l'unité de lieu, ajoutée à l'unité de temps, qui, chez le philosophe

---

6 Charrié, 2013.

7 *Ibid.*

8 Desmarets de Saint-Sorlin, 1986 : 405.

9 Parmi ceux qui, à l'époque de Durval, se réclament d'Aristote figurent d'Aubignac et Corneille, le premier développant une théorie rigoureuse, issue de *La Poétique*, le second s'efforçant, à partir des préceptes du philosophe, de poser les bases d'une esthétique théâtrale souple, capable de satisfaire les exigences théoriques sans pour autant négliger les réalités du théâtre.

grec, se réduisait à une « révolution de soleil »<sup>10</sup> : « Une considération m'empêche de nommer le Royaume et la Province où j'ai feint cette Histoire. Je dirai seulement contre l'opinion de ceux qui veulent que la scène soit en un seul lieu, qu'une partie des aventures de ce Poème se passe aux champs, et l'autre à la ville, s'ils ne veulent prendre pour un seul lieu toute la contrée »<sup>11</sup>. L'action de la pièce se situe en effet dans le palais du roi, puis, à partir du troisième acte, au bord d'une rivière, là où les deux amants, Agarite et Policaste, se retrouvent pour embarquer et ainsi échapper au père de la jeune fille, qui a décidé de la marier à un rival. D'un cas particulier Durval tire donc une règle générale, en même temps qu'il esquisse une réflexion sur les deux manières possibles de concevoir l'unité de lieu, selon que l'on embrasse ou non en un ensemble unique des espaces sinon contigus du moins proches. De la désignation des différents lieux de l'histoire, attendue dans le cadre d'un récit comme l'est l'Argument<sup>12</sup>, l'auteur passe aisément à la justification théorique de cette pluralité relative. La narration conduit donc Durval à étayer son ralliement au parti des irréguliers en montrant, par un exemple concret, la pertinence des principes qu'ils défendent. Telle qu'elle est bâtie, et telle que l'Argument la présente en un condensé qui permet d'emblée au lecteur d'en avoir une vision globale, l'intrigue d'*Agarite* empêche en effet l'application stricte d'une règle dictée par des « Aristarques »<sup>13</sup>, comme les appelle ironiquement l'auteur, des doctes auxquels il reproche une connaissance insuffisante des réalités du théâtre. Il s'agit donc, pour Durval et d'autres, de concilier, autant que possible, les exigences des théoriciens avec le pragmatisme qui, par définition, guide le travail du dramaturge. Or l'Argument est particulièrement à même de réaliser ce projet puisque, en un texte aux dimensions restreintes, il soumet la matière narrative de l'intrigue à venir à l'épreuve redoutable des règles du théâtre. Au reste, la compréhension nuancée que l'auteur développe de l'unité de lieu (deux endroits seulement, et non « toute la contrée », comme il le souligne) coïncide avec l'évolution même du genre tragi-comique. Par nature irrégulier, celui-ci s'assujettit en effet de plus en plus, au cours de son histoire, aux règles auxquelles la tragédie seule est traditionnellement astreinte<sup>14</sup>. La stratégie défensive qu'adopte Durval témoigne donc d'une époque transitoire, où l'application, dorénavant attendue, de l'unité de lieu à la tragi-comédie autorise néanmoins une certaine souplesse.

---

10 Aristote, 2011 : 49 : « La tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter ».

11 Durval, 1636, « Argument », [s.p.].

12 L'Argument d'*Agarite* est en effet ponctué d'indications géographiques, qui correspondent pour une part aux différents lieux représentés sur la scène : « il [Médon, le père d'Agarite] la dépayse et l'envoie aux champs en une maison de plaisance » ; « un *Pêcheur* vient dire que sur le bord de la rivière il a trouvé des habits de femme à l'usage d'une Damoiselle » (*ibid.*).

13 *Ibid.*

14 Voir à ce sujet l'étude d'H. Baby, 2001 : 80.

Le Je affirme haut et fort ses convictions, comme le prouve, dans la citation, l'usage répété du pronom de première personne, sans que soient clairement identifiés ses adversaires ou, de manière plus indistincte, ceux, comme d'Aubignac<sup>15</sup>, qui se disent hostiles à une vision élargie du lieu théâtral. La thèse soutenue par Durval ne lui est évidemment pas propre<sup>16</sup>, ni même les arguments qui l'accompagnent, mais le fait qu'elle s'appuie sur un exemple précis lui confère un poids supplémentaire. Les phrases précédentes, dévolues au récit (« Agarite est ravie par son Amant, et conduite par eau dans une place forte »)<sup>17</sup>, ont ainsi fait apparaître l'opportunité sinon la nécessité d'ouvrir l'espace dramatique, figuré ou non sur la scène, au-delà des frontières du palais. C'est donc une démonstration *in situ* que construit un dramaturge devenu pour l'occasion un théoricien du théâtre.

### De la narration à l'expression d'une idéologie

L'Argument est un cadre privilégié pour accueillir de telles réflexions grâce aussi à la confrontation qu'il permet entre le dramatique et le narratif. L'abondance de la matière qu'il réunit montre en effet à quel point est difficile l'observation rigoureuse de la règle des trois unités, surtout dans le cas d'une tragi-comédie, dont l'*inventio* et la *dispositio* empruntent par définition au romanesque<sup>18</sup>. C'est en d'autres termes ce que souligne Corneille lorsque, dans son *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660), il compare le théâtre au roman et qu'il rêve de pouvoir étendre au premier la liberté du second pour ce qui est de l'espace et du temps<sup>19</sup> :

Pour conserver l'unité de lieu, nous faisons parler souvent des personnes dans une place publique, qui vraisemblablement s'entretiendraient dans une chambre, et je m'assure que si on racontait dans un roman ce que je fais arriver dans *Le Cid*, dans *Polyeucte*, dans *Pompée*, ou dans *Le menteur*, on lui donnerait un peu plus d'un jour pour l'étendue de sa durée. [...] Cette réduction de la tragédie au roman est la pierre de touche, pour démêler les actions nécessaires d'avec les vraisemblables<sup>20</sup>.

15 « Le lien ne peut pas changer dans la suite du Poème, puisqu'il ne change point dans la suite de la représentation » (D'Aubignac, 2011 : 156).

16 Tel est par exemple le cas de Mareschal dans la Préface de sa tragi-comédie *La généreuse Allemande ou le Triomphe d'amour* : « quelque plainte qu'elle [l'ancienne Poésie] fasse, je ne saurais me repentir d'un péché que je trouve raisonnable, et n'ai pas voulu me restreindre à ces étroites bornes ni du lieu, ni du temps, ni de l'action ; qui sont les trois points principaux que regardent les règles des Anciens [...]. Qu'ils soutiennent encore que la Scène ne connaît qu'un lieu, et que pour faire quelque rapport du spectacle aux spectateurs qui ne remue point, elle n'en peut sortir qu'en même temps elle ne sorte aussi de la raison Marschal, 1631 (« Préface ») : s.p. et 2010 : 206.

17 Durval, *Agarite*, 1636 : s.p.

18 Voir à ce sujet H. Baby, 2001 : 19, 30, 36, etc.

19 Corneille, 1987.

20 *Ibid.* : 163.

La nécessité de réduire le cadre spatio-temporel de la représentation théâtrale conduit, ajoute-t-il, à enfreindre le principe de vraisemblance, qui constitue pourtant un des piliers de l'art dramatique et auquel le genre romanesque, au contraire, se conforme sans peine<sup>21</sup>. La dimension narrative de l'Argument, la possibilité qu'il offre de relater tous les événements relatifs à la vie des personnages, y compris ceux qui précèdent l'ouverture de la pièce et ceux qui succèdent au dénouement, révèlent donc par contraste le resserrement de l'histoire originelle qu'exige la construction d'une intrigue théâtrale. Symétriquement il laisse entrevoir l'existence possible d'une nouvelle dramaturgie, fondée sur de tout autres principes que ceux qui distinguent l'esthétique classique, notamment celle de la tragédie. L'Argument offre donc une dimension réflexive, que la narration aboutisse ou non à des remarques sur la conception du théâtre dont se réclame l'auteur. C'est ainsi que, dans l'Argument de la *Tragédie de Pasiphaé* de Théophile de Viau (1631), le narrateur parcourt à grandes enjambées l'histoire de Minos et du Minotaure, elle-même indissociable de celle d'Ariane et de Thésée – sans oublier la mort d'Icare, le fils de Dédale, l'architecte du labyrinthe dans lequel le monstre fut enfermé<sup>22</sup>. La pièce, quant à elle, fait état des meurtres commis par le Minotaure, avant que ses prisonniers ne soient libérés par Thésée. Avec l'avènement du théâtre régulier, les contraintes seront plus fortes encore et, par conséquent, plus grand sera l'écart entre l'histoire originelle, prise dans son intégralité, et l'intrigue elle-même. Le précepte, hérité des Anciens, qui veut que la tragédie commence au plus près de la catastrophe, oblige à son tour à ne retenir que les événements les plus décisifs<sup>23</sup>. Sans relever *stricto sensu* de la métatextualité, le récit que forme l'Argument signale donc en creux les restrictions auxquelles le théâtre est soumis et que justifient les présupposés théoriques, mais aussi les contraintes techniques de cet art.

La relation des faits que constitue l'Argument en référence à une source narrative – lorsqu'elle existe – conduit parfois les auteurs à expliquer comment, malgré l'abondance de la matière ou la complexité des péripéties, ils sont parvenus à respecter le principe de vraisemblance. Ce souci apparaît même dès la première pièce du corpus, la tragédie des *Gordians et Maximins*, dont l'auteur, après avoir résumé l'histoire, précise : « Je sais que les auteurs Grecs, Latins, et Italiens, qui ont écrit cette histoire, ne sont pas tous d'accord en toutes les particularités d'icelle. Mais j'ai suivi ce qu'ai estimé être ou plus vraisemblable, ou plus propre à un sujet Tragique »<sup>24</sup>. La nuance introduite à

21 Corneille donne pour cela l'exemple d'*Horace* (*ibid.* : 164-165).

22 Théophile de Viau, 1627 : s.p.

23 « Le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au négoce de la Scène, et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire » (D'Aubignac, 2011 : livre II, chap. 7, §, 190).

24 Favre, 1589, « Sommaire de l'histoire des Gordians, et Maximins », s.p. Voir à ce sujet l'étude de J. Balsamo, 2010.

la fin de la phrase atteste la volonté d'adapter aux règles de la tragédie, dont la vraisemblance fait partie, les événements rapportés par les historiens, afin de rendre plus sensibles encore les émotions que le genre est capable de faire naître chez le spectateur. Le propos de Favre témoigne néanmoins d'une époque où le principe de vraisemblance n'est pas encore aussi prégnant qu'il ne le sera à la période classique. Ainsi sera-t-il de plus en plus affirmé à partir des années 1630, comme le montre par exemple la remarque faite par Du Rocher dans l'Argument de sa tragi-comédie *L'Indienne amoureuse, ou l'heureux Naufrage* (1631) : « Ce sujet imité de l'Arioste et de l'histoire Indienne, ne contient aucun effet qui ne soit aussi vraisemblable que digne d'admiration »<sup>25</sup>. L'admiration suppose des actes ou des attitudes extraordinaires, ce qui semble difficilement compatible avec la crédibilité aussi attendue d'eux<sup>26</sup>. Il n'est en outre pas certain que les péripéties successives qui fondent l'intrigue – le travestissement de Rozemonde, qui, à la demande de Méandre, revêt les habits de sa rivale Axiane ; la trahison dont Cléraste pense être la victime, puis sa tentative de suicide et sa crise de fureur, auxquelles succèdent, de surcroît dans un laps de temps très réduit, son retour à la raison et sa rencontre fortuite avec Rozemonde – soient conformes au principe de vraisemblance. Qu'une tragi-comédie comme celle-ci prétende répondre elle-même à cette exigence illustre du moins le rapprochement vis-à-vis de la tragédie et des règles qui la constituent. La concision de l'Argument oblige toutefois à ne conserver de l'histoire originelle et de l'intrigue théâtrale que les épisodes majeurs, ce qui renforce l'affirmation précédente : il serait peu vraisemblable, *a contrario*, qu'un grand nombre d'événements se déroule en un temps aussi court que celui auquel est obligé l'art dramatique. Même si l'auteur se dit par la suite indifférent aux critiques de censeurs sévères<sup>27</sup>, il cherche à l'évidence à obtenir les faveurs de son lectorat, selon les mécanismes de la *captatio benevolentiae*, qui caractérise traditionnellement le paratexte liminaire.

C'est également pour flatter les lecteurs et les spectateurs que les dramaturges, à partir des années 1630, s'emploient à rendre l'action théâtrale conforme au principe des bienséances, ce qui exige parfois là encore qu'ils modifient certaines données de l'histoire originelle. « Valentinian fut tué par Maxime pour avoir forcé Isidore, et ce coupable Empereur étant mort, cette généreuse femme, meurt d'un saisissement qui lui prend à la vue de ce spectacle »<sup>28</sup>. Tels sont les mots par lesquels Gillet de la Tessonerie résume

25 Du Rocher, 1632 : (« Argument ») s.p.

26 Selon le principe même de la merveille, qu'illustre par exemple le dénouement sublime de la tragédie de Corneille *Cinna, ou la Clémence d'Auguste*.

27 « Et si quelques Aristarques se rencontrent qui trouvent ici quelque chose qui ne soit pas à leur goût, qu'ils se contentent de ce petit mot, Que je crains moins leur censure que leur faveur, et que j'approuverai toujours bien plus leur critique répréhension que leurs louanges » (Du Rocher, *ibid.*, s.p.).

28 Gillet de la Tessonerie, 1648, : (« L'Histoire ») : s.p.

« l'histoire »<sup>29</sup> de sa tragédie *La Mort de Valentinian et d'Isidore* (1648), dans un avertissement au lecteur assimilable à un Argument en raison même de la présence d'un récit liminaire, suivi de commentaires. À l'image de Corneille à propos d'*Andromède*<sup>30</sup>, Gillet de la Tessonerie explique pourquoi il lui a paru opportun de modifier certains des faits relatés par les historiens : « Je n'ai pas de beaucoup changé cette Histoire, puisque j'ai fait que Maxime tue Valentinian, et qu'ayant à rendre cet Empereur possesseur d'Isidore, pour empêcher de rougir le Théâtre, j'ai peint cette jouissance avec des couleurs honnêtes et modestes »<sup>31</sup>. Le viol d'Isidore est en effet rendu plus acceptable par le mariage imaginé avec Valentinian, conformément aux attentes de ce public d'« honnêtes gens »<sup>32</sup> qui fréquente désormais les salles de spectacle. L'objet du conflit qui oppose la jeune femme à l'empereur, et qui conduira à la mort de cette dernière, change ainsi de nature : Isidore se refuse à celui qui est devenu son époux parce qu'elle l'accuse d'avoir jadis causé la mort de son amant, auquel elle veut coûte que coûte rester fidèle. Mais, étant donné le statut de fiancé dont Maxime, en réalité vivant, continue de bénéficier, Gillet de la Tessonerie reconnaît au meurtre que commet le personnage une légitimité qui rend l'acte lui-même compatible avec les exigences de la vraisemblance et de la bienséance : « Pour Isidore en se voyant contrainte, de s'abandonner à Valentinian, étant circonvenue par un stratagème<sup>33</sup>, ne souffrait-elle pas une violence, dont Maxime avait le même droit de punir Valentinian » comme de rapt, et la parole d'Isidore et de Maxime, ayant fait leur mariage, n'est-ce pas toujours mettre ce Chevalier dans les mêmes ressentiments d'un mari ? »<sup>34</sup>. C'est de la même manière que sont justifiées les contradictions d'une héroïne désireuse de faire mourir celui qui a tué son (véritable) mari, mais qui n'est autre que son amant, mû par le désir de vengeance, comme en témoignent les circonstances nouvelles de sa mort : « Je ne fais point sortir Isidore de son caractère, puisque je la peins généreuse, et qu'avec la joie de se voir vengée, elle a le déplaisir de perdre celui qui la venge, et meurt par l'excès de ses passions »<sup>35</sup>. Encore une fois, l'exposition des faits tels qu'ils se déroulent dans la pièce assoit le raisonnement conduit par un dramaturge qui se fait tour à tour narrateur et théoricien. Les scrupules qu'il manifeste dans l'observation des règles de la tragédie

29 Le mot *histoire* est parfois utilisé en lieu et place de l'*Argument*, soulignant ainsi le caractère narratif du procédé.

30 Voir *infra*.

31 Gillet de la Tessonerie, 1648 : (« Au lecteur »), s.p.

32 Selon l'expression de Corneille à propos de sa comédie *Mélite ou les fausses Lettres*. Corneille, 1980 : p. 6.

33 Isidore avait en effet promis à Valentinian de l'épouser si Maxime se révélait vivant.

34 Gillet de la Tessonerie, 1648 : (« Au lecteur »), s.p.

35 *Ibid.*

l'obligent en effet à des manipulations de la matière historique elle-même, puis à des justifications propres à rassurer le lecteur sur la régularité de la pièce.

Lorsqu'il est pourvu d'une fonction métatextuelle, l'Argument vise aussi parfois à construire une esthétique personnelle, issue à des degrés variables des principes qui fondent la dramaturgie classique. C'est précisément ce à quoi s'emploie Corneille dans l'Argument d'*Andromède* (1651)<sup>36</sup>. Encore une fois, le rappel initial des faits (« Cassiope femme de Céphée roi d'Éthiopie... ») est une passerelle pour mieux expliquer ensuite les changements insufflés à la fable au nom des règles du théâtre. Le premier paragraphe est donc un résumé de l'histoire « tir[e] des livres IV et V des *Métamorphoses* d'Ovide », selon le titre complet de l'Argument, après quoi l'auteur précise les raisons pour lesquelles il s'est à plusieurs reprises écarté de la version des faits fournie par le poète latin. S'il a rendu Cassiope orgueilleuse de la beauté de sa fille plutôt que de la sienne, c'est, ajoute-t-il, parce qu'une femme d'âge mûr le fait *a priori* moins aisément qu'une future mariée : « il n'est pas vraisemblable que cet orgueil de Cassiope pour elle-même eût attendu si tard pour éclater, vu que c'est dans la jeunesse que la beauté étant plus parfaite et le jugement moins formé, donnent plus de lieu à des vanités de cette nature »<sup>37</sup>. De même, pour éviter de heurter la sensibilité du public français, le dramaturge a choisi de désigner Phinée comme étant le cousin et non plus l'oncle de l'héroïne<sup>38</sup>. Le mariage prévu entre eux est ainsi moralement plus acceptable et plus conforme aux usages de la société française du dix-septième siècle. La convenance des mœurs, attendue des personnages de théâtre, se trouve ainsi illustrée, en opposition à la fable originelle, témoignage d'une époque qui y est étrangère. À la vraisemblance est donc associée la règle des bienséances, en accord avec ce qu'enseigne la « doctrine classique »<sup>39</sup>. Corneille explique ensuite que les effets spectaculaires, produits par le surgissement du merveilleux<sup>40</sup>, sont tous justifiés par l'action dramatique : les « machines [...] ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés, elles en font le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice »<sup>41</sup>. Ces passages se distinguent en cela des parties chantées, dont aucune, précise Corneille dans la suite du texte, n'est indispensable à la progression de l'intrigue. La « liberté de l'art », que prône le poète, la recherche des « agréments », qui explique la dimension ornemen-

**36** Voir à ce sujet la notice que nous avons réalisée de l'Argument d'*Andromède* pour le site *Idées du Théâtre*, Berregard, 2016.

**37** Corneille, *Andromède*, « Argument », p. 445, in *Œuvres complètes*, t. 2, éd. cit., 1984.

**38** *Ibid.*, p. 446.

**39** Voir à ce sujet l'étude de R. Bray, 1983.

**40** Comme lorsque Persée, monté sur le cheval Pégase, tue le monstre marin qui retient Andromède attachée sur un rocher (*Andromède*, III, 3).

**41** Corneille, 1984 : 447.

tales de sa dramaturgie, n'en font donc pas moins apparaître la « nécessité »<sup>42</sup> comme une des pierres angulaires de la création théâtrale chez Corneille. L'esthétique cornélienne s'impose ainsi par sa singularité, cependant qu'elle se fait l'écho des principes partagés par l'ensemble des auteurs « classiques ».

Comme chez Desmarets, la partie proprement narrative est réduite à la portion congrue, au profit de la partie explicative, qui élargit les fonctions d'un Argument en théorie consacré au seul sujet et au récit qui résulte de son exposition. Aussi l'Examen d'*Andromède*, qui chronologiquement suit de près l'Argument<sup>43</sup>, se situe-t-il dans la continuité de ce dernier. Il exclut le récit inspiré d'Ovide, mais s'y réfère en quelque sorte dans la mesure où les explications qui suivent, relatives au traitement de la fable, ne sauraient comme précédemment être comprises que par un lecteur déjà informé de l'histoire primitive.

\* \*  
\*

Reste à savoir si les convictions exprimées dans les Arguments de théâtre sont fondamentalement différentes de celles que l'on rencontre ailleurs, dans des textes plus ouvertement théoriques. Une évolution se dessine-t-elle aussi au cours de la période considérée ? Pour résumer, nous dirons que les questions agitées par des poètes mus en théoriciens sont celles-là mêmes que nourrissent alors les débats portant sur les principes de composition des pièces. La vraisemblance, les bienséances et les trois unités : tels sont en effet, comme nous l'avons constaté, les principaux sujets qui occupent les auteurs d'Arguments lorsqu'ils renoncent, provisoirement ou définitivement, à la vocation narrative du procédé pour formuler des remarques qui relèvent de la métathéâtralité. Toutefois leur intégration à un récit ou leur introduction à sa suite infléchit quelque peu les réflexions qui s'y dessinent, au point que la narration elle-même oriente l'interprétation du texte dramatique en soulignant sa dette à l'égard des aînés ou, *a contrario*, la singularité du poète dans le traitement de la fable. L'Argument d'*Andromède* annonce ainsi l'Examen qui, une dizaine d'années plus tard, introduit à son tour la tragédie de Corneille et que complètent les trois *Discours*, eux-mêmes présents dans l'édition de 1660. L'observation de cas précis, que permet l'Argument, confère aussi une force supplémentaire à l'argumentation développée par le dramaturge. Si, au seizième siècle, les Arguments de théâtre se contentent le plus souvent de mentionner les sources une fois l'histoire racontée, ceux de l'époque suivante s'apparentent en revanche volontiers à des préfaces ou à des aver-

42 *Ibid.* : 445.

43 *Ibid.* : 448-457.

tissements au lecteur. Cet écart témoigne de l'opposition entre les deux postures majoritaires respectivement attachées aux époques humaniste et classique : l'une, qui consiste pour le poète à revendiquer son appartenance à une tradition issue de l'Antiquité ; l'autre, qui vise davantage à justifier les changements apportés à l'histoire originelle en vertu des règles, modernes ou modernisées, du théâtre. Enfin, quelle que soit la forme qu'il revêt, l'Argument en dit long sur la physionomie du genre tel que l'incarne la pièce. Si la tragédie se comprend en référence aux modèles, narratifs ou théâtraux, légués par les Anciens, comme en témoignent les résumés qui en sont faits, elle manifeste en outre, dès la fin de la Renaissance, une volonté de se conformer au principe de vraisemblance, d'où les nouveautés que l'auteur est contraint d'ajouter à l'épisode, historique ou mythologique, constitutive de la pièce et que reflète l'Argument lui-même. La tragi-comédie, quant à elle, offre une dimension romanesque, que traduisent la longueur et la complexité du récit liminaire. Enfin la liberté dont jouit la comédie à l'égard des modèles éventuels, mais aussi vis-à-vis des règles du théâtre, explique que les Arguments y soient peu nombreux et que celui des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, par exemple, soit le lieu de revendications qui intéressent indirectement la pièce. Que les dramaturges partagent des principes communs à certains des genres qu'ils pratiquent n'empêche cependant pas les spécificités de chacun d'apparaître, y compris au sein des Arguments qui leur sont attribuables. La poétique théâtrale de Corneille manifeste ainsi son originalité et l'effort, qu'il poursuit, d'adapter les réalisations elles-mêmes aux exigences théoriques.

## Bibliographie

### 1. Sources

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, « Poétique », 1980 [rééd. 2011].
- AUBIGNAC, François Hédelin abbé d', *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Champion, « Champion classiques. Littératures », 2001 [1<sup>re</sup> éd. 1657 ; rééd. 2011].
- CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984 [1<sup>re</sup> éd. 1651], p. 441-525.
- CORNEILLE, Pierre, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987 [1<sup>re</sup> éd. 1660], p. 142-173.
- , *Mélite ou les fausses Lettres*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. G. Couton, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 [1<sup>re</sup> éd. 1633], p. 1-89.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Les Visionnaires* [1<sup>re</sup> éd. 1637], dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. 2, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 405-492.
- DU ROCHER, *L'Indienne amoureuse, ou l'heureux Naufrage*, Paris, Jean Corrozet, 1632.
- DURVAL, Jean-Gilbert, *Agarite*, Paris, François Targa, 1636.
- FAVRE, Antoine, *Les Gordiens et les Maximins, ou l'Ambition*, Chambéry : Claude Pomar, 1589.
- [GILLET DE LA TESSONNERIE], *La Mort de Valentinian et d'Isidore*, Paris, Quinet, 1648.
- MARESCHAL, André, *La généreuse Allemande ou le Triomphe d'amour*, Paris, Pierre Rocolet, 1631 ; éd. H. Baby, dans *Tragi-comédies*, t. 1, Paris : Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2010.
- VIAU, Théophile de, *La Tragédie de Pasiphaé*, Paris, Claude et Charles Hulpeau et Jean Martin, 1627.

### 2. Études

- BABY, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque de l'âge classique », 2001.
- BALSAMO, Jean, « Rhétorique et politique dans *Les Gordiens et les Maximins* (1589) d'Antoine Fabre », *Seizième Siècle*, vol. 6, 2010, p. 39-49.
- BERRÉGARD, Sandrine, notice de l'Argument d'*Andromède* de Corneille, site *Idées du Théâtre* : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/CorneilleAndromedeArgument.html>>, mise à jour le 24 mars 2016.
- BERRÉGARD, Sandrine, *Pratiques de l'Argument dans le théâtre français des seizième et dix-septième siècles*, essai inédit pour l'Habilitation à Diriger les Recherches, à paraître.
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1983
- CHARRIÉ, Noémie, notice de l'Argument des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, site *IdT* cit. : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Desmarets-Visionnaires-Argmt.html>>, mise à jour le 6 février 2013.





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], Marzia Pieri, « Dialogue narration danse musique : le *backstage* de la comédie », 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](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# Dialogue narration

## danse musique : le *backstage* de la comédie

**Marzia Pieri**

Université de Sienne

Je voudrais proposer ici une analyse de la naissance de la comédie prétendument érudite du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Mon propos est de démontrer que l'influence du modèle latin de Plaute et Terence et les règles de la poétique classiciste ne sont pas déterminantes pour définir la dramaturgie comique du XVI<sup>e</sup> siècle, mais que celles-ci doivent être ramenées à leur juste mesure et mises en relation avec d'autres modèles d'écriture, de jeu et de pratiques musicales propres à la civilisation, que Ludovico Zorzi a réunies sous le terme de "romance"<sup>1</sup>.

La découverte du théâtre ancien est longue et complexe et, entre XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, elle concerne surtout l'expérience du théâtre (c'est-à-dire la naissance du spectateur théâtral qui reconnaît et partage cette nouvelle expérience), plutôt que les livres et les écritures théâtrales dans une époque dominée encore par l'oralité : l'anthropologie de la conversation, du jeu, de la musique et de la danse ont un rôle central pour les hommes de cette époque et le cadre de la fête dans lequel se situe la comédie structure en profondeur sa fonction et sa signification pour ses premiers destinataires<sup>2</sup>. Mon discours sera forcément schématique et discontinu : une hypothèse de travail un peu tendancieuse qui voudrait contribuer à une nouvelle mise à jour historiographique. Je renvoie à la bibliographie pour les détails documentaires et je remercie beaucoup Bianca Concolino pour son aide précieuse dans la traduction en français.

Dans les années 1524-1525, l'Accademia Romana d'Angelo Colocci est probablement à l'origine d'une petite collection de livres imprimés par Minizio Calvo, un modeste typographe ambulant. Il s'agit de sept livres de petit format (12°) sans aucun paratexte et à bon marché,

---

**1** Zorzi, 1977 : 171-174.

**2** Pieri, 2012a.

qui recueillent une série de comédies présumées régulières toutes jouées à Rome ou dans l'entourage de Léon X. Il s'agit en réalité d'un répertoire, d'une attestation mémorielle, parce que toutes ont été jouées à la cour du Pape ou dans les cours proches d'Urbino et de Mantoue, à une époque révolue et déjà mythique. Cette transformation en mythe toutefois n'a pas d'implications littéraires, parce qu'une règle littéraire n'existe pas encore et sans doute n'existera jamais pour la comédie.

Minizio Calvo (ou les académiciens commanditaires) choisit donc les deux chefs-d'œuvre reconnus que sont la *Mandragola* et la *Calandra*, ainsi que la *Cassaria* (la première des comédies modernes) et les *Suppositi* de l'Arioste (jouée devant la cour pontificale), mais aussi l'*Eutychia* de Nicola Grasso (jouée à Urbino en 1513 et peut-être à Rome en 1518) ; l'anonyme *Aristippia* de 1521 et le *Formicone* de Filippo Mantovano, qui serait la plus ancienne comédie en langue vulgaire, jouée à Mantoue en 1503 et tirée d'Apulée (d'un roman et non d'une comédie). Il s'agit donc d'un catalogue de circonstance, qui constitue un exploit vraiment insolite pour la ville de Rome, où les textes dramaturgiques sont presque ignorés par la haute culture littéraire. Sous le pontificat de Clément VII il y a bien d'autres problèmes ; l'ère de Leone X, qui avait cultivé le théâtre et la musique, est terminée.

Après le choc de 1527 Paolo Giovio, réfugié à Ischia chez les Colonna, déplore, dans son *De viris litteris illustribus*, la décadence des temps nouveaux : maintenant les jeunes aristocrates ne jouent plus Plaute et Terence en langue latine et vient de s'affirmer un théâtre en langue vulgaire pour le peuple ignorant :

*Sed cur hodie doctorum ora aut conticescant aut satis inepte veterum vocem, gestum, ac totam huius subtilioris artificii rationem aemulentur, ut diligenter explices postulamus. Ad haec, ego inquam, ut coniectura facile adsequimur, id duabus de causis arbitror evenisse. Primo quoniam incundissima illa studia theatralium recitationum, veterumque praesertim comoediarum, quae per ingenuos, et patritios adolescentes nuper agebantur apud romanam iuventutem penitus fuerint intermissa, irrumpentibus in scenam vernaculis histrionibus in gratiam, ut putamus, foeminarum, ac indoctae multitudinis, quae quum latina obeis aureis non attingat, hetrusca demum scurrarum et samniorum scommata. Terentianis et Plautinis salibus anteponunt, a quibus priscae puritatis authoribus adolescentes, tamquam ab incunabulis tenerioris eloquentiae expedita, et salutari quadam disciplina ad pleniorum, et grandiorum latini oratoris habitum celeriter evadebant.*

La comédie moderne n'a pas à ses yeux de dignité ni de prestige culturel. Séparée des fastes de la fête princière, dont elle était partie prenante, elle cesse d'exister et n'a pas encore commencé à se déplacer dans les livres. Dans les livres, d'ailleurs, elle conquerra un

droit de cité, de courte durée et fragile, sauf pour y trouver son tombeau littéraire. En 1554 Girolamo Ruscelli imprime à Venise la seule anthologie théâtrale officielle du XVI<sup>e</sup> siècle, une sélection *Delle commedie elette*, qui a l'ambition d'établir des modèles surtout linguistiques et donc toscans : les deux pièces florentines la *Calandria* et la *Mandragore* et trois comédies siennoises, *Gl'Ingannati*, *l'Amor costante* et *l'Alessandro*<sup>4</sup>.

Il y a un seul traité théorique sur la comédie de la Renaissance italienne (et au contraire une grande quantité de traités sur la tragédie) : la *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, de 1572, où le chanoine Bernardino Pino da Cagli, dans sa préface à l'édition d'une comédie de Sforza Oddi, tragicomique et édifiante (*Erofilomachia*), s'efforce de neutraliser son amour pour la scène, mal perçu dans le nouveau contexte après le concile de Trente. Il théorise une idée de comédie « logocentrica » en forme de « ragionamento » jouée par des « dicitori » et non par des « istrioni », selon le modèle de la déclamation et non de la représentation.

En effet, la vie authentique de la comédie italienne et sa fortune européenne se produiront dans les canevas des acteurs de métier, c'est-à-dire en forme *d'écriture-fantôme*.

Mais revenons au début de cette histoire. Dans les trente premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, tumultueux et joyeusement d'avant-garde, la pratique du nouveau théâtre en langue vulgaire est très riche et variée. Les cours et les écoles avaient encouragé (parfois, comme à Ferrare et à Mantoue, avec une ambitieuse frénésie) des vulgarisations à forte dose de Plaute et de Térence, sans trop se préoccuper de choisir entre les vers et la prose. La plupart de ces textes ont été perdus, et si un petit nombre a été sauvé, c'est seulement grâce aux imprimeurs qui ont pris d'assaut le nouveau marché du livre *vulgaire*, comme Giovanni di Alessandro Landi (à Sienne), dit "Giovanni de le comedia" et Niccolò Zoppino à Venise, qui s'empare de tout ce qu'il peut trouver pour son imprimerie.

Si on choisit le point de vue de la Rome de Leone X et Agostino Chigi on est frappé par l'extrême variété des comédies jouées dans les palais des princes, des cardinaux, des ambassadeurs, qui aiment beaucoup assister à des représentations multiformes, qu'on définit un peu rapidement comme des "comédies". Elles sont de différente longueur, en langue vulgaire, mais aussi en latin, en vers mais aussi en prose. Elles sont jouées dans une salle, avec de riches apparats, en costumes de théâtre ou non, "à l'ancienne" ou non<sup>5</sup>.

La tragédie a un modèle littéraire très rigide qui en structure la reprise moderne, alors que la comédie, au contraire, n'a pas d'arrière-pays théorique et naît dans la représentation, se structure seulement à l'occasion de la fête par des expérimentations multiformes très libres. Au début de cette histoire le format latin d'une fable unitaire en cinq actes

4 Riccò, 2008, 173-184.

5 Pieri, 2016.

avec un prologue est presque une enveloppe formelle, tout de suite perçue comme prestigieuse, mais qui cohabite avec d'autres formats dramaturgiques très pratiqués : *lamenti*, *contrasti*, *egloghe*, *allegorie drammatizzate*, *farse*, etc.

La fête peut avoir plusieurs âmes et fonctions. Il y a des fêtes officielles de cour (comme en 1513 à Urbino pour le carnaval à la cour, ou à Rome pour le *Paliliae* au Capitole), mais il y a aussi des fêtes de cour privées (comme celle de la *Calandra* en 1514, à Rome, sous la direction de Bibbiena et avec la scénographie de Peruzzi, que Vasari juge « maravigliosa ») ; il y a des fêtes universitaires (comme à Padoue, quand on joue la *Pastoral* de Ruzante en 1516) ; il y a des fêtes d'école (beaucoup de mystérieux *fanciulli* y jouent comme une attraction appréciée) ; il y a des fêtes organisées par des confréries *borghesi* (comme les Rozzi di Siena), par des compagnies comme celle *della Calza* (à Venise), par des « compagnies *di piacere* » de peintres et d'artisans (décrites par Vasari à Florence).

Chaque modèle de fête a ses destinataires auxquels s'adresse un type particulier de spectacle, dont ils sont beaucoup plus que des destinataires, mais plutôt des co-auteurs : la célébration politique, l'éloge nuptial, le rite de printemps, l'aperçu scolaire, l'essai érudit, le dîner même d'une bande joyeuse produisent du théâtre en forme de commentaire et de miroir d'une réalité particulière partagée entre public et acteurs. Les allusions, le métathéâtre, la citation de faits divers et de textes littéraires sont largement pratiqués sur ces nouvelles scènes. Le spectacle est encore un *unicum* solidement enraciné dans un milieu bien défini. C'est plus tard qu'il va devenir un spectacle destiné à une réception autonome et seulement à ce moment les textes des comédies seront prêts pour toute utilisation, par le biais de l'édition.

À cette époque, au début du siècle, le théâtre est surtout une affaire de partage, une nouvelle manière de vivre ensemble un exercice de *gossip* dans la plupart des cas (on peut penser aux exemples célèbres de la *Clizia* ou de la *Veniexiana*), une réflexion au second degré dans d'autres cas (la *Mandragore* à propos de Florence après le rétablissement des Médicis ; la *Cortegiana* sur la grande crise romaine qui précède le sac ; les *Ingannati* sur la difficile situation de Sienne après ce même sac...). Il ne s'agit pas d'un banal mécanisme allégorique, même s'il y a aussi des comédies banalement "journalistiques" comme l'*Eutichia*, déjà mentionnée, qui se réfère au retour des Montefeltro à Urbino, ou d'autres pièces tirées de la chronique comme la *Commedia del duca Valentino e di papa Alessandro VI, quando ebbero pensiero di occupare lo stato al duca d'Urbino*, jouée à Urbino en 1504. Il est très probable que beaucoup de représentations du même genre aient simplement été perdues.

Ces liens étroits entre la salle et la scène sont attestés par les rapports des agents théâtraux d'Isabelle d'Este, par beaucoup de lettres privées, ou, par exemple, par un extraordinaire roman espagnol sur la Rome de Léon X, la *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, reportage cancanier et obscène sur la vie de la capitale entre bas-fonds et palais. La protagoniste est une prostituée juive andalouse qui raconte à la première personne ses

aventures érotiques et ses trafics louches ; il y a dans ces pages beaucoup d'indications théâtrales et on comprend bien le puissant rôle mondain de la scène, qui reflète la réalité et peut devenir un espace d'honneur ou de honte [Delicado, 1998].

Dans un passage célèbre Lozana feint d'être en colère contre le page siennois, un ami auquel elle avait prêté sa robe pour jouer une comédie, pour découvrir ensuite que le personnage joué sur scène est une parfaite imitation d'elle-même.

Mais le page galant lui dit :

*Non avete visto a quanta gente hanno fatto il verso? Ma nessuna imitazione è riuscita meglio di quella di voi dietro alla persiana che insultavate un vecchio ernioso. Se l'avesse fatta un altro al mio posto, forse non vi avrebbe trattata con tanto rispetto come ho fatto io<sup>6</sup>.*

À ce propos on doit rappeler la première *Cortegiana* de Pietro Aretino, de 1525, qui contient des informations concernant plus de soixante personnages historiques bien reconnaissables : c'est une *istoria* que Parabolano, à la fin de l'acte V, confie à Bartolomeo Pattolo, courtisan florentin « dotto e arguto », afin qu'il en fasse une comédie (« ne componga una commedia »)<sup>7</sup>. L'insoupçonnable *Calandra* aussi est pleine d'allusions à un *background* romano, que le public de 1514 pouvait tout de suite reconnaître (à Bramante, à Giulio II, à des jumeaux aristocrates bien connus...) et qui seront effacées ou transformées dans les éditions vénitienes ultérieures, où Antonio et Valerio Porcari deviendront les « nobilissimi fratelli Vinitiani Mathio e Marcho Barbarichi » pour un autre public, qui désormais n'est plus celui des privilégiés invités du prince, mais qui paie son billet et apprécie tout de même l'illusion d'une complicité avec la scène<sup>8</sup>.

À propos de ce caractère flexible et instrumental du texte on peut rappeler qu'en décembre 1514, 22 mois après sa première représentation au carnaval d'Urbino, la *Calandra* est devenue *marchandise pour tous*, et l'auteur n'en conserve pas le texte :

*fu talmente rappresentata che volendosi poi per l'autor proprio farla recitare in Roma, né per molte prove fattene riuscitogli, richiese Francesco Maria dil rolo e dillo ordine secondo l'era stata data fuori in Urbino, et così auto il tutto lui poi la fece recitare in Roma [e dettela fuora al popolo]<sup>9</sup>.*

6 Delicado, 1998 : 99. « Mais vous n'avez pas vu de combien de monde se sont-ils moqués ? Mais aucune imitation a été plus réussie que celle de vous en train d'insulter un vieux bilieux derrière le store de la fenêtre. Si un autre l'avait fait à ma place, peut-être il n'aurait eu autant de respect comme celui que j'ai eu pour vous ».

7 Aretino, 2014 : 250.

8 Dovizi, 1985, 42.

9 Dovizi, 1985 : 208. « [la *Calandra*] fut jouée beaucoup de fois et, quand l'auteur eut l'intention de la monter à Rome, ne réussit pas retrouver le texte et il en demanda le « rolo » et le plan scénique à Francesco Maria ; puis la fit jouer à Rome [et l'imprima pour le peuple] ».

Bibbiena n'a plus chez lui sa *Calandra* et en recherche le *rolo*, c'est-à-dire la trace de l'action scénique, ou le manuscrit qu'on avait joué sous la direction de Castiglione. Et surtout il revoit le texte à sa manière pour la nouvelle occasion. La philologie des textes théâtraux connaît bien ces problèmes<sup>10</sup>... En effet, le caractère circonstanciel de la fête est la raison principale pour laquelle les auteurs se désintéressent de leurs créations après les spectacles. Le texte n'existe que dans son intime relation avec ses destinataires d'origine.

Dans le cadre *multimédial* de la fête le mot « jouer » se mêle avec la musique, la danse, l'appareil scénographique, il trouve son sens dans le cadre du prologue (qui souvent est réécrit pour un nouveau spectacle) et des intermèdes. Une large intertextualité traverse ce théâtre naissant : la relation traditionnelle entre Boccace et Plaute (selon laquelle le *Decameron* offrirait aux auteurs une collection d'histoires comiques prêtes à être transférées dans la structure dramaturgique plautine) doit peut-être être renversée. C'est plutôt la dramatisation habituelle des contes qui s'articule sous la forme de comédie. En effet, on peut aussi transférer, par exemple, à l'intérieur d'un poème chevaleresque comme l'*Orlando Innamorato* les *Captivi* et les *Menaechmi* rhabillés sous forme bourguignonne<sup>11</sup>.

Après toutes ces considérations on doit toutefois souligner la force attractive du dispositif latin qui monopolise bientôt la dramaturgie dans un processus de retour à l'ordre classiciste qui se produit sous les formes d'assemblage et d'amplification et qui concerne le cœur de ce sujet. L'ancien *Formicone*, pour donner un exemple, raconte en cinq actes précédés d'un prologue une mince intrigue érotique entre serviteurs et maîtres. La définition de comédie est dans ce cas vraiment extérieure, mais parfaitement légitime.

Dans ces années on assiste à l'augmentation systématique du nombre des pièces à jouer sur le modèle de la comédie latine. Loin des cours beaucoup d'obscurs acteurs, chanteurs et bouffons développent leurs monologues et leurs *contrasti*, chantés ou joués, sous forme de « comédies » divisées en actes (en journées pour les espagnols comme Torres Naharro). Les éditions (qui souvent nous restituent différentes rédactions du même texte, à l'origine sous forme lyrique, puis dramatique...) attestent souvent de ce processus.

Dans la deuxième moitié du siècle le chanoine florentin Vincenzo Borghini décrit avec précision l'histoire de ce processus d'assemblage duquel il fait descendre la comédie :

*Nel principio la nostra [commedia] cominciò molto semplicemente et senza arte, et senza le sue parti, anzi era come un semplice ragionare et contare un caso, una novella o storia, non solo di più di, ma di più tempi, et questo facevano in canto, che per un pezzo parve una bella cosa, ma questa, da l'haver interlocutori in fuora, non haveva parte alcuna di commedia. [...] Cominciossi di poi a svegliare gli ingegni, e cercare l'invenzione e qualche*

<sup>10</sup> Pieri, 2014 : 45.

<sup>11</sup> Pieri, 2012b : 100.

*forma, o di un bel successo, o di qualche invenzione ingegnosa ; ma dettono nel principio nella vecchia commedia che loro chiamarono farsa : e di questa se ne vede qualcuna ingegnosa del Bientina, dell'Araldo, e di certi altri<sup>12</sup>.*

Benedetto Varchi évoque dans sa *Suocera* (III, 7) la même idée d'un théâtre qui naît spontanément des mauvais tours joués aux gens du peuple dans les rues de Florence :

*Quelle filastrocche che facevano già venti o venticinque anni sono, Nanni Cieco o messer Batista dell'Ottonajo, che duravano un'ora ogni volta che si riscontravano per la via, a dire spropositi, senza conchiuder mai cosa nessuna, e le brigate stavano d'attorno a udirgli a bocca aperta; e molte volte v'entrava qualche buona persona di mezzo per mettergli d'accordo, innanzi che la cosa andasse agli Otto, pensando che dicessero daddovero<sup>13</sup>.*

Ce libre montage des actions, le réalisme, le plurilinguisme, le rapport direct avec le public seront forcément transformés et réduits à un nouvel ordre après le virage culturel et politique des années 40 et avec le triomphe de Bembo. La comédie italienne prétendument érudite connaît une extraordinaire fortune dans l'édition pendant tout le siècle, quand tout le monde écrit des comédies en se reportant (comme les poètes pétrarchiens) à des modèles très codifiés et donc facilement reproductibles. La méthode du montage ne se réfère plus aux hasards de la vie, mais plutôt aux « teatrogrammi » littéraires, que les acteurs de la *Commedia dell'Arte* aussi utilisent dans des combinaisons quasiment infinies. Les résultats, toutefois, ne sont pas inoubliables.

---

**12** Ventrone, 1993 : 103-108. « Au début notre (comédie) a débuté très simplement, sans théories et sans répartitions, elle était même un simple récit d'un cas, d'une nouvelle ou d'une histoire, et cela en chantant ce qui semblait être une belle chose, mais, à part le fait d'avoir de spectateurs, cela n'avait rien d'une comédie. On trouva par la suite des inventions et des formes qui ont eu beaucoup de succès ; mais au début ils voulaient proposer la comédie ancienne, qu'ils appelaient farsa : et de celles-là on en voit certains exemples très ingénieux chez Bientina, Araldo et d'autres ».

**13** B. Varchi, *La suocera* [D'Ambra 1858 : 25]. « Ces comptines que Nanni Cieco ou sier Batista dell'Ottonajo faisaient déjà il y a vingt ou vingt-cinq années, qui duraient une heure chaque fois qu'on les voyait dans la rue, en train de dire n'importe quoi, sans jamais conclure, et les groupes de gens qui étaient autour les écoutaient bouche-bée ; et plusieurs fois quelqu'un intervenait pour mettre de l'ordre, avant que la chose arrive aux Autorités, lorsque on pensait qu'ils disaient vrai ».

## Bibliographie

- ARETINO, Pietro, *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, éd. L. D'Onghia, introd. de M. C. Cabani, Milano, Guanda, 2014.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Rome, Bulzoni, 1993.
- DELICADO, Francisco, *Ritratto della Lozana Andalusia*, éd. T. Cirillo Sirri, Rome, Roma nel Rinascimento, 1998.
- DOVIZI IL BIBBIENA, Bernardo, *Calandra*, éd. G. Padoan, Padoue, Antenore, 1985.
- PIERI, Marzia « Narrare, cantare, recitare. Appunti sullo spettatore cinquecentesco », in « *Por tal variedad tiene belleza* ». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, éd. A. Gallo K. Vaiopoulos, Florence, Alinea, 2012a, p. 115-126.
- , « Raccontare e rappresentare : Boiardo e il palcoscenico di Ercole », in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni del Centro Studi*, éd. A. Canova T. Matarrese, Scandiano, Interlinea, 2012, p. 57-78.
- , « La Calandra : combinando Plauto con fra' Mariano », in *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, éd. P. Torriti, Bibbiena, Mazzafirra Editrice, 2014, p. 31-51.
- , « Il montaggio della commedia nel laboratorio romano », in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, éd. E. Cantatore, C. Casetti Brach, A. Esposito, F. Frova, D. Gallavotti Cavallero, P. Piacentini, F. Piperno, C. Ranieri, vol. I, Rome, Roma nel Rinascimento, 2016, p. 145-166.
- RICCÒ, Laura, « *Su le carte e fra le scene* ». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Rome, Bulzoni, 2008.
- VENTRONE, Paolo *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pise, Pacini, 1993.
- ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin, Einaudi, 1977.



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], Christophe Couderc, « À propos de l'approche pragmatique de la *tragedia* espagnole du Siècle d'or (Viriés, Lope de Vega, Calderón) », 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](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# À propos de l'approche

pragmatique de la *tragedia* espagnole du Siècle d'or  
(Virués, Lope de Vega, Calderón)

**Christophe Couderc**

E. A. Études Romanes, UPL, Université Paris Nanterre

Désormais plus réductible à une essence ou substance, le genre, en littérature, ou au sein de l'ensemble défini par la littérature seulement dramatique, se voit communément appréhendé comme résultant d'un pacte ou d'un échange. Que l'on réfère cette conception pragmatique du genre à l'horizon d'attente de la théorie de la réception ou à la théorie des jeux à laquelle on peut faire remonter les conceptions collaboratives ou coopératives des genres en littérature<sup>1</sup>, l'instabilité du genre et sa constante reconfiguration supposent ainsi une interaction entre producteur et récepteur. Rappelant que pour Alastair Fowler, dans son essai *Kinds of Literature*, la « théorie générique » a une fonction de lecture et d'interprétation, Enrica Zanin écrit ainsi que « pour analyser le réseau de ressemblances qui définit le 'kind' – c'est-à-dire le 'genre historique' – il est nécessaire de prendre en compte le processus d'acquisition de compétences

---

1 Selon la thèse souvent reprise de Jauss : « On ne saurait imaginer une œuvre qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative » [Jauss, 1970 : 81-82]. La suspension volontaire d'incrédulité de Coleridge fait partie de cette famille de concepts, que l'on peut rapprocher de la théorie des jeux, qui légitiment une vision coopérative du fonctionnement des genres. Sur toutes ces questions théoriques, on pourra se reporter à l'excellente synthèse de M. Macé, et, plus spécifiquement pour le théâtre espagnol du Siècle d'or à l'ouvrage récemment paru de Florence d'Artois [D'Artois, 2017, notamment p. 5-46].

génériques qui établit les ressemblances textuelles. En d'autres termes, toute étude des genres pose le problème de la 'réception' des textes qui les constituent »<sup>2</sup>.

### Réception, émotion(s)

Comme souvent, on peut relever, au passage, que la théorie littéraire érige en universaux des catégories d'abord ou surtout pertinentes pour le genre romanesque. Dans le cas du genre (ou mode) théâtral, la généricité a partie liée avec les émotions induites par le spectacle dans le moment de sa représentation, notamment en vertu des fondements aristotéliens de la théorie du théâtre en Occident, qui différencie les sous-genres sur un critère émotionnel : seule la tragédie engendrera la catharsis moyennant l'expérience par le spectateur de la terreur et de la pitié, tandis qu'on réservera négativement aux comédies un autre type d'expérience affective. Autant dire que la dimension pragmatique est fondamentale dans les procédés qui au théâtre peuvent assurer la reconnaissance et l'identification, par le récepteur, du genre (ou sous-genre, ou sous-catégorie) auquel l'œuvre représentée appartient – et cela malgré le fait que dans la théorie aristotélienne la tragédie ne repose pas sur le spectacle, l'*opsis*, mais dépend des qualités intrinsèques du texte, et étant entendu par ailleurs que l'on ne peut jamais garantir de l'examen du seul texte quel effet émotionnel celui-ci produira dans le *hic et nunc* de sa représentation.

Comme nous allons essayer de le voir, cette question de l'émotion du spectateur est cruciale pour le théâtre espagnol du Siècle d'or, dont il faut cependant rappeler avant de poursuivre qu'il présente, sur ce point, une difficulté particulière (pour l'analyste). Celle-ci tient à la polyvalence ou l'hypergénéricité du terme *comedia*, qui a rapidement supplanté dans l'histoire des désignations un certain nombre de termes alternatifs pour adopter le sens général de 'pièce de théâtre'. Dès lors, le titre de la pièce, et/ou son sous-titre classificatoire (disons : à la française, comme dans « *Le Cid*, tragi-comédie ») n'institue pas d'horizon d'attente générique ; il ne participe pas de la reconnaissance d'un genre sur le plan pragmatique<sup>3</sup>. Dans le même ordre d'idées, ce que l'on sait des affiches que l'on placardait en ville avant les représentations dans les *corrales* laisse penser que le terme *comedia* était au mieux adjectivé avec les termes *nueva* (pour une pièce jamais

<sup>2</sup> Zanin, 2014 : 26.

<sup>3</sup> On pourrait nuancer ce point, dans le sens où certains titres indiquent suffisamment la matière de la pièce pour donner des indications sur son genre. Par exemple, *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega renvoie à une *seguidilla* connue de tous les spectateurs au début du XVII<sup>e</sup> siècle qui savaient par là même que le héros éponyme était promis à la mort. Ou encore penser à un titre comme *La pastoral de Jacinto*, comme le remarque Sáez Raposo : « con su primera intervención [...] Jacinto proporciona todas las claves necesarias, incluso genéricas (aunque estas ya quedan patentes desde el mismo título de la obra) » [Sáez Raposo, 2016 : 415]. Ce type de discours programmatique prononcé au début de la pièce par un personnage, auquel fait allusion ce critique, et qui permet de construire un horizon d'attente, en particulier sur le plan générique, correspond à une technique ou stratégie d'écriture dont la fréquence suggère qu'il faudrait l'étudier spécifiquement.

représentée) et *famosa* (pour une pièce qui avait déjà plu au public), mais que par ailleurs il s'agissait avant tout d'une communication commerciale qui insistait sur l'identité des acteurs beaucoup plus que sur quoi que ce soit en rapport avec la matière de la pièce, son sujet, ou toute autre indication laissant augurer une dominante tragique ou comique<sup>4</sup>.

Le cas espagnol présente donc avec une acuité particulière un problème de désignation qui se pose en réalité aussi pour des traditions dramatiques d'autres pays. On sait qu'il existe des tragédies sans tragique ; et qu'il existe du tragique sans tragédies, inversement : on pourrait sans doute trouver sans peine dans tous les théâtres des cas de tragédies désignées comme telles mais peu tragiques, ou inversement des 'comédies' ou 'tragi-comédies' (étiquetées comme telles, pour le cas français, spécifiquement) plus tragiques que certaines 'tragédies'. Pour le théâtre espagnol du Siècle d'or, les lettrés pouvaient bien prendre conscience de l'insuffisance taxinomique de l'hyperonyme *comedia*, comme Caramuel qui, dans son *Primus Calamus* semble suggérer que *comedia* pourrait être un latinisme<sup>5</sup>, ou comme Pellicer pour qui *comedia* est un terme « générique »<sup>6</sup> ; il n'empêche que pour les praticiens, la communication qui s'établissait avec le public partait d'une situation où l'appellation de la pièce n'induisait pas sa généralité. De façon plus générale, Schaeffer, reprenant à sa façon la question du cercle herméneutique dans la définition du genre, a de même remarqué la puissance de suggestion de l'appellation générique :

La manière dont les théories essentialistes se servent de la notion de genre littéraire est plus proche de la pensée magique que de l'investigation rationnelle. Pour la pensée magique, le mot crée la chose. C'est exactement ce qui se passe avec la notion de genre littéraire : le fait même d'utiliser le terme amène les théoriciens à penser qu'on doit trouver dans la réalité littéraire une entité correspondante, qui se surajouterait aux textes et serait la cause de leurs parentés<sup>7</sup>.

Si, pour les lettrés, d'hier et d'aujourd'hui, l'existence de tragédies, ou *tragedias*, ne fait pas de doute, même si elles ne sont pas appelées ainsi, qu'en est-il de l'expérience du spectateur ? Est-il bien certain qu'une tragédie puisse exister hors de tout processus de désignation ? Là est donc la question que pose a priori le théâtre espagnol du fait de l'usage

4 Voir De los Reyes, 2015.

5 Dans son texte en latin, Caramuel différencie la *comœdia tragica* ou la *tragi-comœdia*, ou encore la *tragedia*, à partir du constat que *comœdia* a un sens plus étendu que *tragedia* et que si toute *tragedia* est une *comœdia*, l'inverse n'est pas vrai. Voir Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, 1972 : 289-318.

6 « Aunque todas las comedias que se representan (ya sean historias, ya novelas, ya fábulas) están por el uso comprendidas con el nombre –al parecer, genérico– de comedias, no todas lo son, porque, según queda dicho, [...] aquella donde se introduce rey es tragedia, etc. » [Pellicer, *Idea de la comedia* (1635), dans Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, 1972 : 269].

7 Schaeffer, 1989 : 35.

non discriminant du terme *comedia*. Si, dans la pratique, la quasi-totalité des pièces étaient appelées des *comedias*, les moments où d'autres appellations interviennent, insérées dans le dialogue des personnages, doivent attirer notre attention. Peut-être conviendrait-il sur ce point de prendre au sérieux la « pensée magique » du genre, non pas dans le geste herméneutique, rigoureux et rationnel de la 'pensée du genre', mais dans le rapport fugace du spectateur au texte joué dans l'ici et le maintenant de la représentation. Le nominalisme n'est-il pas une croyance suffisamment forte pour avoir été partagé par les auteurs de *comedias* du Siècle d'or ? Au théâtre, dire, c'est faire, et donc la désignation de l'action comme tragique a effectivement une force qui tient du magique (pour peu que les bonnes conditions de représentation, incluant au premier chef le talent des comédiens, soient par ailleurs réunies).

Il se trouve qu'il est assez courant de trouver dans le répertoire du Siècle d'or des *comedias* dans lesquelles le spectateur est comme invité à comprendre, interpréter et recevoir le spectacle qui lui est présenté comme une tragédie. Dans ces moments de la représentation où un spectacle intérieur se trouve désigné, plus encore que caractérisé, comme une tragédie, est mise en scène la réception du spectacle par le spectateur, dont il s'agit de savoir s'il n'est pas contraint par là à recevoir suivant une certaine perspective générique la fiction qui lui est proposée. L'ampleur du corpus du théâtre espagnol du siècle d'or est immédiatement un écueil dans ce genre d'entreprise. C'est pourquoi nous nous limiterons à une sélection de quelques exemples nécessairement très peu nombreux, mais, espérons-le, significatifs ou éclairants pour ce propos.

### Ceci est une tragédie

Cristóbal de Virués, parmi les tragiques dits philippins (car ils écrivirent à l'époque du règne de Philippe II), pratique cette désignation intérieure de la tragédie (et du tragique). Sans doute écrite dès 1580, mais publiée seulement en 1609, *La gran Semíramis* est une pièce qu'on peut dire expérimentale, ne serait-ce que pour suivre ce qu'en dit son auteur dans le paratexte dont il l'a fait précéder. Virués y expose en effet comment, mariant l'ancien et le nouveau, sa tragédie, explicitement désignée comme telle, est supposée avoir une utilité morale pour le spectateur et comprend trois actes qui sont chacun une tragédie<sup>8</sup> où l'on peut observer qu'un thème commun se trouve décliné, qui fait passer un personnage du statut de dominant et de bourreau à celui de victime (et donc de cadavre) : à l'acte I, le roi Alejandro perd la ville de Bactres au profit du général Menón, qui perd

8 Le prologue en vers de *La gran Semíramis*, après avoir rappelé la volonté moralisante qui inspire l'auteur, insiste en effet sur des aspects stylistiques mais surtout structuraux, clairement revendiqués comme des innovations : « [...] advierto/que esta tragedia, con estilo nuevo/que ella introduce, viene en tres jornadas/que suceden en tiempos diferentes: [...]/formando en cada cual una tragedia,/con que podrá toda la de hoy tenerse/por tres tragedias, no sin arte escrita » [Virués, 2003 : 101-102].

son épouse au profit du roi Nino, qui à l'acte II perd sa couronne au profit de Semíramis qui à l'acte III perd sa couronne, à son tour, au profit de Ninias, son fils. Dans chacun de ces trois actes, par conséquent, pour ce qui nous occupe, quelques moments de forte intensité émotionnelle se trouvent désignés, à l'attention du public, comme particulièrement tragiques parce que devant susciter les réactions affectives associées au tragique aristotélicien (*eleos* et *phobos*).

De façon répétée, on trouve ainsi dans *La gran Semíramis* un personnage dans une position où il commente l'action. Et, dans ces commentaires, se trouvent associés, de façon très caractéristique, le spectacle de l'horreur et l'interprétation morale, qui constituent des clés génériques permettant d'identifier ces pièces comme des tragédies suivant la conception qu'en avaient les lettrés auteurs de ce que l'on appelle parfois la *tragedia morata*. Ainsi, pour nous limiter au premier acte, après que Menón a fait la description du suicide d'Alejandro qualifié de « *horrendo espectáculo espantoso* » (v. 474)<sup>9</sup>, dont il a été le témoin, Nino justifie cette mort par une considération morale, où l'on relèvera le terme « *furor* », emprunt caractéristique à Sénèque<sup>10</sup> :

*También quiso mostrarnos Alejandro  
su furor diabólico en la muerte,  
como en la vida. Justa paga tiene  
de sus soberbios y arrogantes hechos* (v. 494-497).

« *Horrendos espectáculos* » (v. 692) : c'est de la même façon que Zopiro et Celabo commencent le bref dialogue de conclusion de l'acte I, au cours duquel ces deux personnages – dont on peut considérer qu'ils reprennent les fonctionnalités du chœur antique – insistent sur le caractère pathétique du spectacle des violences de la guerre. Là encore, le choix des termes est significatif et fonctionne comme une indication de généricité :

*¡Qué compasión el grito de los niños,  
qué terneza los llantos de los viejos,  
qué horror la muerte de los fuertes mozos,  
qué temor la braveza y furia airada  
de las crueles armas vencedoras  
de las gentes indómitas feroces !* (v. 703-708)

Comme le signale Florence d'Artois après Nadine Ly : « Selon un principe récurrent dans la tragédie philippine, chaque exclamation désigne explicitement une émotion spé-

<sup>9</sup> Les citations de *La gran Semíramis* renvoient à Virués, 2003.

<sup>10</sup> On trouvera sans peine chez Virués la triade *dolor-furor-nefas* que Florence Dupont met au jour dans les tragédies de Sénèque [Dupont, 1995].

cifique ('compasión', 'terneza', 'horror', 'temor') qui est celle-là même qu'elle vise à produire ». Ces « marques à la fois performatives et autoréférentielles » [D'Artois, 2013, p. 85], car elles réalisent ce qu'elles énoncent, sont en effet supposées produire de l'émotion tragique chez le spectateur ou, plus précisément ici, chez l'auditeur, puisque les deux personnages qui dialoguent rapportent une expérience passée par le biais d'une sorte de récit : le spectateur d'un spectacle qualifié de tragique en est ainsi devenu le narrateur et tente, par le verbe, de faire revivre son expérience au public.

Dans ces exemples, la présence du récit, capable d'émouvoir le spectateur, peut relever d'une volonté de respecter les bienséances en médiatisant et en édulcorant la violence, et, plus généralement, d'une prégnance du fonctionnement seulement rhétorique du théâtre écrit par les tragiques espagnols de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Cependant, et comme le suggère l'analyse du théâtre latin par Florence Dupont [1995 : 91-98], le tragique rhétorique vise à émouvoir avec les mots comme avec les images, les premiers étant susceptibles d'autant d'efficacité que les secondes. L'hypotypose ou l'*evidentia*, qui rendent vivante une scène par l'évocation verbale, comme dans les vers précédemment cités, peuvent alors se trouver complétées par l'*ekphrasis* (description de tableau ou d'œuvre d'art), y compris moyennant une forme de redondance puisqu'au théâtre on peut éveiller les passions par le verbe *et* par l'image, en montrant *et* en décrivant.

C'est ce qui se produit, pour nous en tenir au premier acte de *La gran Semíramis* – d'autres exemples pourraient faire l'affaire, comme quand Diarco, dans le rôle caractéristique du nonce de la tragédie antique, rapporte la mort de la reine, dont il a été le témoin<sup>12</sup> – quand Celabo et Zopiro découvrent le corps de Menón, qui s'est pendu à la grille du palais. L'efficacité pathique du verbe est alors renforcée par la monstration directe du cadavre, et les répliques prononcées suggèrent le même effet émotionnel : à ce « ¡Menón el sin ventura ! », qui est dit victime d'une « *tan fiera muerte* », le roi devrait, pensent les deux amis, rendre justice : « *que según lo que el rey le debe y amará pesquisa y ejemplar castigo/de maldad tan enorme y tan horrenda* » (v. 737-740). Plus encore, l'image du cadavre pendu de Menón, que Celabo et Zopiro doivent détacher de la grille (« *Desátale. – Sostenle. – Tenle tú de los pies* », v. 741-742) rappelle le récit de la mort d'Alejandro, « *el desdichado de Alejandro* » (v. 487), comme le qualifiait Menón, qui pour mettre fin à ses jours utilise la même corde (*soga*) que lui. Menón, victime tragique, est devenu personnage, de spectateur qu'il était ; un spectateur qui se chargeait d'explicitier l'expérience qu'il vivait alors en la qualifiant de tragique : « [...] *sin*

<sup>11</sup> Sur ce point, voir par exemple les remarques de D'Artois, 2013, notamment p. 86-87.

<sup>12</sup> « *escucha, atiende [...] acerqué los ojos/al agujero de la cerradura [...] /Y vi [...] una visión horrible, /un terrible espectáculo espantoso:/a Semíramis vi, bañada en sangre/asirse de las manos de su hijo/y echarle al cuello los hermosos brazos,/diciéndole, con rostro que moviera/a compasión leones y serpientes* » (v. 1939-1956).

*alma cayó ante mí, poniendo/ terrible horror y lástima y espanto/a los que vimos el doliente caso* » (v. 488-490). Les mêmes causes, dites avec les mêmes mots, produisant les mêmes effets, l'analogie entre les deux moments permet de qualifier la mort de Menón comme un spectacle aussi tragique que celui de la mort d'Alejandro. La différence tient à ce que, pour la première fois depuis le début de la représentation, le public réel partage – ou est invité à partager – la vision des personnages placés en position de spectateurs d'une scène intérieure.

On pourrait expliquer la présence de ces formes de métathéâtralité un peu statiques parce que ce théâtre est encore trop dépendant des modèles classiques, qui pouvaient confier au chœur le soin de guider la réception du spectacle par le public, ou que les acteurs y sont principalement des orateurs – la présence excessive de la rhétorique constitue une faiblesse souvent signalée par la critique à propos de la *tragedia filipina* –. Dans un ouvrage récemment paru consacré à la reconnaissance dans la tragédie espagnole de la Renaissance, Pascual Barciela donne ainsi de multiples exemples, comparables en termes de métathéâtralité et de performativité, chez Bermúdez ou Argensola notamment, de scènes où il s'agit pareillement de « *potenciar, mediante la focalización visual, el efecto de admiración y suspense* »<sup>13</sup>. Cependant, il est facile de constater que ce genre de motifs perdure dans la *Comedia* postérieure.

### Métatragédie et variations génériques

*El niño inocente de la Guardia, comedia de santos* de Lope de Vega, probablement écrite en 1603 fournit un bon exemple de la permanence de formes comparables de métathéâtralité.

Lope s'inspire notamment pour sa pièce d'une chronique de 1544, faisant état d'une légende anti-judaïque, ainsi que d'autres récits qui ont pour point de départ un procès de l'Inquisition datant de 1491. À cette époque un juif, appelé Jusé Franco, fut brûlé après avoir été reconnu coupable du martyre d'un enfant enterré, après sa crucifixion, dans la vallée de La Guardia. Le crime rituel, réalisé par un groupe de juifs dans la pièce de Lope, fait partie d'un projet de profanation du corps et du sang du Christ puisque le sacrifice christique qu'il prétend reconduire est censé causer la disparition de la communauté chrétienne. Le but des juifs est en effet d'élaborer, à l'aide du cœur d'un jeune garçon et d'une hostie consacrée, un philtre destiné à empoisonner l'eau de la rivière pour que les Chrétiens qui en boiraient meurent. En réalité, comme le signale Baños Vallejo, ce premier projet se trouve comme compliqué par le fait que les juifs ne se contenteront pas

<sup>13</sup> Pascual Barciela, 2016 : 237. Voir par exemple le commentaire à la scène d'exécution, chez Bermúdez, où l'*alcalde* se charge d'expliquer au roi que le public, qui supposément s'est rassemblé là, tire du plaisir à y assister [Pascual Barciela, 2016 : 122].

d'extraire le cœur de l'enfant, mais feront rejouer et en réalité revivre à celui-ci les derniers instants de Jésus-Christ, jusqu'à proposer « un verdadera calco de la Pasión de Cristo »<sup>14</sup>.

Cette pièce, matinée d'*auto sacramental*, fait partie de ces *comedias* qu'on pourrait dire disparates, ou composites, et qui sont assez fréquentes parmi les plus anciennes du Phénix des Beaux Esprits. Ici, ce sont surtout les actes II et III qui sont occupés par l'histoire du rapt puis du martyre de l'enfant de La Guardia. L'acte I, de son côté, est surtout consacré à la mise en scène d'une première tentative infructueuse des juifs de s'emparer d'un premier enfant. Pour ce faire, ils tentent d'obtenir d'un gentilhomme pauvre, contre une forte somme d'argent, qu'il tue l'un de ses dix enfants et leur donne son cœur. Après avoir répété qu'il ne souhaite pas « vendre son sang » (v. 746 et 751-752<sup>15</sup>), le père feint d'accepter, mais en réalité, avec la complicité de sa femme, il maquille le corps de l'enfant et vend pour mille ducats aux juifs le cœur d'un porc. C'est cette scène qui nous intéresse particulièrement ici. Car, pour convaincre et abuser les méchants juifs, le couple de parents met en scène un tableau vivant : un tableau effrayant réalisé avec les techniques en usage dans le théâtre tragique. La mère prononce avec solennité une formule qui accompagne d'ordinaire l'effet de découverte, ou *apariencia*, en invitant le public à observer une image particulièrement pathétique : « [...] *Callar quiero / y mostrároslle, que espero / que sólo en verle lloréis* » (v. 972-974). L'efficacité illocutoire de cet acte de langage (comme dirait Searle) est confirmée par le personnage appelé Rabino : « *por cierto que da dolor* ». Une didascalie complète cet échange : « *Corran una cortina, y enseñen un niño, la cabeza en una mesa, como fuera, y un plato al cabo con un corazón* » (v. 974+). L'indication est, comme souvent pour la *Comedia*, allusive, et invite le directeur de la troupe à faire avec les moyens du bord ; une variante textuelle (v. 974, note), cependant, invite à procéder comme on le faisait d'ordinaire (« *como suelen* »), ce qui est une allusion au trucage, assez courant à l'époque, de la « *cabeza decapitada* » que montre la gravure qu'insèrent Ruano et Allen dans leur livre sur la mise en scène au Siècle d'or et qui consistait à cacher sous une table le comédien dont la tête seule apparaissait, tandis qu'un mannequin ensanglanté, et sans tête, était allongé sur la table<sup>16</sup>.

Quelques vers plus tôt, la mère de l'enfant rapportait comment elle avait procédé pour maquiller le corps en cadavre, c'est-à-dire pour parvenir au résultat que figure la gravure ci-dessus ; sa réplique, tout en révélant le caractère artificiel et trompeur de la mise en scène, porte témoignage de l'émotion qu'elle-même, à la fois maquilleuse, metteur en scène et première spectatrice, a ressenti devant le résultat de sa propre manipulation :

14 Baños Vallejo, 2009 : 104.

15 Les citations renvoient à Vega, 1985.

16 Allen et Ruano, 1994 : 534.

*De suerte el niño compuse,  
que me ha dado sentimiento.  
Untéle con azafrán  
el rostro, de sangre el cuello,  
descompúsele el cabello.  
Los ojos de suerte están,  
que yo propia me engañé,  
y de miralle he llorado (v. 929-936).*

Cet éloge du pouvoir du théâtre, capable d'entraîner un sentiment vrai de douleur (*sentimiento*) et de vraies larmes laisse place à la 'feinte', c'est-à-dire au jeu de l'acteur (« *en tanto estoy/fingiendo* ») quand la *mater dolorosa*, comédienne consommée, exprime sa colère et sa douleur, pousse les hauts cris à l'arrivée des juifs, avant de retrouver son calme et le ton de la comédie. Elle adresse alors une série de clins d'œil au public, au courant du subterfuge, réclamant puis obtenant cinq cents ducats de plus, pour, dit-elle « *un hijo que en su vida/supo hacer más que gruñir* » (v. 929-936) – un vrai cochon, en somme.

Là encore, les personnages se chargent donc de transmettre l'émotion suscitée par l'image et le verbe en perçant la barrière entre le diégétique et l'extradiégétique grâce à une énonciation performative, comme dirait Austin (1970), redoublée, complétée, illustrée par l'image. On pourrait peut-être, en tenant compte du contexte, interpréter comme une mise à distance des conventions ce moment de théâtre dans le théâtre ou considérer que seuls les juifs seraient abusés par le trucage, puisque les spectateurs réels, mis au préalable dans la confiance, ne seraient pas abusés, et que la tonalité finalement comique de l'ensemble de la séquence en fait presque une parodie de tragédie<sup>17</sup> ; mais il est beaucoup plus probable qu'il faille simplement voir là un exemple d'auto-représentation du théâtre qui, surtout, insiste moins sur la vraisemblance ou le caractère crédible de la scène que sur son pouvoir pathique ; moins sur l'adhésion logique ou rationnelle au mythos que sur la performance qui est réalisée dans ce moment de théâtre. Il faut donc bien plutôt considérer que, comme les juifs, spectateurs intérieurs, et comme la metteuse en scène-actrice Rosela elle-même, les spectateurs réels sont également soumis à la puissance de l'art dramatique.

## Et Calderón ?

Calderón, qui n'a jamais employé le terme de *tragedia* ni pour 'étiqueter' ses pièces, ni dans leur colophon (comme le fait assez souvent Lope de Vega, par exemple), parsème cependant ses textes de tout un lexique qui est la meilleure preuve de ce que l'on pourrait

---

<sup>17</sup> Nous laissons de côté ici le fait que ce simulacre de sacrifice, tout parodique qu'il soit, est cependant une préfiguration de la vraie passion de l'enfant enlevé puis torturé par les juifs aux actes II et III. Voir Couderc, 2010.

appeler chez lui une conscience générique. De nombreux exemples ont été relevés par Fausta Antonucci, qui a exploré le corpus caldéronien notamment pour tâcher d'identifier différents modèles successifs de tragédie<sup>18</sup>. On trouve ainsi dans *Los cabellos de Absalón* ce commentaire au spectacle du cadavre d'Absalon pendu par les cheveux :

*Cubridle de hojas, y ramos,  
no os deleitéis en suceso  
de una tragedia tan triste,  
de un castigo tan funesto* [Calderón, 1989 : v. 3183-3186],

et l'on peut trouver d'autres exemples dans *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, *El mayor monstruo del mundo* ou *La gran Cenobia* ; mais aussi dans *Amor, honor y poder*, considérée comme l'une des premières pièces de Calderón (1623), où déjà l'on trouve un personnage qui parle de « *pasmo, horror, miedo y tragedia* ».

Dans *El médico de su honra*, on trouve trois occurrences du terme « *tragedia* », toutes trois au dernier acte, et utilisées pour qualifier la mort de l'héroïne, doña Mencía (victime innocente d'une sorte de fatalité dramatique). C'est d'abord le fait de Ludovico, le barbier qu'on a chargé de pratiquer une saignée fatale sur la *dama*, et qui en fait état après coup (p. 469<sup>19</sup>). Un peu plus loin, le roi, à la vue du cadavre de doña Mencía, qualifie sa propre réaction en insistant sur l'« admiration », dans une double série lexicale (et un rythme ternaire assez caractéristique de Calderón) associant *horror-prodigio-espectáculo* et *asombrar-espantar-admirar* :

[...] *ese horror que asombra  
ese prodigio que espanta,  
espectáculo que admira,  
símbolo de la desgracia* (p. 474).

Le roi reprend ici les mots par lesquels don Gutierre (le mari responsable d'avoir donné l'ordre d'exécuter son épouse, qu'il croyait à tort infidèle) faisait peu avant le récit de la mort de sa femme, récit de ce qu'il caractérisait comme une tragédie suscitant là aussi étonnement et *admiratio* :

[...] *de la tragedia más rara,  
escucha la admiración  
que eleva, admira y espanta* (p. 473).

<sup>18</sup> Antonucci, 2012.

<sup>19</sup> Les références renvoient à Calderón, 2007.

Dans une étude de 1963, Riley faisait de l'*admiratio* (l'émerveillement) un concept clé de l'esthétique baroque<sup>20</sup>. Mais, à vrai dire, celle-ci est associée bien plus tôt au spectacle tragique, dont elle est le produit, comme on le voit chez les commentateurs de la *Poétique*. Et l'on pourrait encore songer à Corneille qui, bien plus tard, la substitue à la crainte et à la pitié pour assurer la catharsis<sup>21</sup>. Pour nous en tenir à Virués, on trouve au vers 489 de *La gran Semíramis* que nous citons plus haut le substantif « *espanto* » dans le même sens positif que le « *espantar* » de Calderón<sup>22</sup>. Et López Pinciano, dans sa *Filosofía anti-gua poética* situe nettement, et à plusieurs reprises, l'admiration du côté de l'agrément (« *deleite* ») que procure la représentation théâtrale – qu'il distingue constamment de l'utilité – et en donne comme synonyme le terme « *mover* », employé comme substantif : « *[el] mover o admiración, la cual es una parte importantísima para uno de los fines de la poética, digo, para el deleite* »<sup>23</sup>.

Les mêmes mots sont donc employés par don Gutierre, qui fait le récit de la mort de son épouse, et par le roi, qui réagit à l'image du cadavre de doña Mencía. La réaction du roi confirme ce qu'annonce et, peut-être, prépare la description verbale de don Gutierre ; mais les deux sont d'accord pour qualifier de tragédie cet épisode et de tragique leur expérience de spectateur, ou de récepteur.

Comme dans les exemples précédemment évoqués, les personnages de la pièce constituent une sorte de public intérieur commentant le spectacle de la mort de Mencía, dans une mise en abîme de la représentation théâtrale qui insiste sur l'expérience du spectateur, afin de mieux mettre en évidence le pouvoir d'ébranlement émotionnel propre au théâtre ainsi que l'espèce de plaisir particulier qui découle du spectacle pathétique. Or, dans les tous derniers vers de *El médico de su honra*, cette admiration, à quoi on peut ramener l'expérience tragique, est niée dans le dialogue dramatique. Quand Leonor, mariée par le roi lui-même, envisage son avenir comme nouvelle épouse de Gutierre, elle rejette en effet dans les tout derniers vers l'*admiratio* :

Don Gutierre. – *Sí la doy [la mano],  
mas mira que va bañada*

**20** Riley, 1963.

**21** Dans l'*Examen de Nicomède*, Corneille écrit en effet : « le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelque fois aussi agréable, que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs [...]. Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte » [Corneille, 1651 : NP4].

**22** On trouve ce sens positif, clairement à l'émerveillement, ailleurs dans *La gran Semíramis* : « *aquéstas y otras maravillas, / que espantarán las venideras gentes* » (v. 1533-1534). Et l'on notera que « *Admiración* » est défini par le *Diccionario de Covarrubias* (1611) comme « *pasmarse y espantarse de algún efeto que vee extraordinario, cuya causa inora* ».

**23** López Pinciano, 1953 : I, 249.

*en sangre, Leonor.*  
Doña Leonor. – *No importa,*  
*que no me admira ni me espanta* (p. 476).

Le choix des mots, dans ce passage tout proche des derniers instants de la représentation, ne peut être dû au hasard. La lecture littérale indique que Leonor se déclare prête à payer de sa vie le rétablissement de l'honneur dans son intégrité, et que donc elle s'engage à mener une vie vertueuse. Mais, au-delà, l'interprétation métathéâtrale est suggérée par le fait que le même vocabulaire qu'employait le roi pour qualifier le spectacle du corps de Mencía baignant dans son sang, et plus largement, l'action qui s'achevait alors, est maintenant repris par Leonor, mais à la forme négative : comme si le spectacle de la main sanglante du 'médecin de son honneur', et peut-être du cadavre de Mencía, ne suscitait pas, ou plus, les émotions tragiques, comme si nous étions au-delà du spectacle de la tragédie, dans la négation des émotions tragiques. La double détente du dénouement de *El médico de su honra* fait de la sorte se succéder la mise en scène d'un spectacle violent déclenchant la catharsis aristotélicienne, c'est-à-dire suscitant terreur, pitié et admiration, et un second moment, qui constitue un dépassement de ces émotions.

Faut-il y voir un volontaire dépassement des schémas anciens par Calderón ? Il se trouve que Calderón jouait déjà, dans *La vida es sueño*, avec les références au tragique aristotélicien, notamment, en mettant en scène en début de pièce le spectacle de Segismundo enchaîné éveillant les émotions de la terreur et de la pitié chez Rosaura qui l'observait, cachée, et entendait ses plaintes (le monologue fameux : « ¡Ay mísero de mí, y ay, infelice ! / *Apurar, cielos, pretendo...* ») : « *temor y piedad en mí/sus razones han causado* »<sup>24</sup>.

Là encore, le choix des mots n'est pas fait au hasard et l'ambiguïté est patente : soit la pièce tout entière doit être considérée comme une tragédie *more aristotelico*, et l'allusion aux émotions tragiques serait à la fois un clin d'œil, peut-être, en direction du public lettré, en tout cas une invitation à lire cette pièce, à la décrypter, à la recevoir comme une tragédie, et une indication, plus ingénue, si l'on veut, de l'origine (aristotélicienne) des idées mises en œuvre par un Calderón encore jeune quand il compose sa pièce ; soit nous pouvons mettre en question cette lecture, et considérer comme un leurre, un faux horizon d'attente générique cette première indication, démentie par le dénouement. Selon cette seconde lecture, *La vida es sueño* commencerait comme une tragédie mais finirait par les mariages librement consentis de personnages qui ont conquis leur liberté, comme si l'évitement du dénouement funeste constituait le dépassement de la structure tragique dans une perspective nouvelle, de la même façon que les paroles conclusives de Leonor tentent de garantir un dépassement de l'horreur tragique dans *El médico de su honra*. Quoi qu'il

en soit, dans l'exemple de *La vida es sueño*, par l'intermédiaire des paroles de Rosaura, c'est la *catharsis* qui est mise en scène ; qu'il s'agisse d'une mise en question, d'une mise à distance de la *catharsis* ou d'une simple thématization de la tragédie dans les limites de la fiction, la mise en abîme de l'expérience du spectateur a une valeur performative.

Les exemples qui précèdent, dans lesquels un acteur en position de spectateur interne invite le spectateur externe à partager ou revivre la même expérience émotionnelle que lui nous ont permis de voir que le théâtre espagnol du Siècle d'or semble porter une attention particulière à la finalité émotive ou affective du poème dramatique. Cela pourrait s'expliquer par le poids de la tradition rhétorique, très présente dans l'Espagne de la première modernité. On peut sur ce point penser à Horace, qui écrivait dans l'*Épître aux Pisons* :

ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux : ils doivent encore être pathétiques et conduire à leur gré les sentiments de l'auditeur. Si le rire répond au rire sur le visage des hommes, les larmes aussi y trouvent de la sympathie. Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur : alors, Télèphe, alors, Pélée, vos infortunes me toucheront : mais si vous dites mal le rôle qui vous revient, en ce cas je sommeillerai ou je rirai<sup>25</sup>.

Les manifestations de la métathéâtralité pourraient de la sorte être perçues comme une sorte d'hommage à la culture dramatique d'un public de connaisseurs qui viennent au théâtre pour être transportés, surpris, 'secoués', émus, en somme, même fugacement, ce qui expliquerait l'importance du *movere* dans l'esthétique de la *Comedia*, comme par exemple Arellano a eu l'occasion de le souligner dans divers travaux<sup>26</sup>. Par ailleurs, il est possible que la question de l'effet du poème dramatique soit particulièrement importante pour la *Comedia* du Siècle d'or parce qu'elle met en jeu le spectateur, et la réception de la pièce ; or la *comedia nueva* étant un théâtre commercial, industriel ou artisanal, on en dit avec raison que son esthétique et l'histoire du goût qu'on peut en tracer supposent d'accorder une place prépondérante au public, qu'il s'agit de satisfaire. Enfin, la question se pose de la définition non pas tant du genre ou sous-genre de la tragédie, ou *tragedia*, que plus généralement de l'esthétique de la *Comedia nueva* et de sa réception. Ce que montrent ou tendent à montrer les exemples précédents, c'est que nous sommes en présence d'une esthétique de la fragmentation, ou du fragmentaire, qui implique une succession de moments de tension et de moments de détente ; ce principe d'alternance qui structurait, au *corral* ou au palais, un spectacle complet et total combinant les actes d'une *comedia* avec des pièces brèves (le *teatro menor*) structure également la composition de la

25 Horace, 1989 : v. 99-105, p. 207-208.

26 Voir par exemple Arellano, 1995, p. 126.

pièce elle-même, construite, même encore chez Calderón, à l'aide de moments de théâtre, moments de jeu ou morceaux de bravoure. C'est peut-être en fonction de cette poétique de la discontinuité qu'il faut donc appréhender la spécificité de la tragédie espagnole du Siècle d'or, comme si la pièce représentée, quelle que soit son identité générique globale, s'apparentait à une composition supposant la co-présence d'unités disjointes, comme si elle était moins une action disposant d'un début, d'un milieu et d'une fin, qu'une totalité, un ensemble, presque un patchwork de moments où le dramaturgique et la performance éclipsent les autres composantes du texte de théâtre. En somme, on est en droit de se demander si une conception unitaire et unifiée du genre, qu'il s'agisse de la comédie (*comedia cómica*) ou de la tragédie (*comedia trágica*) n'est pas condamnée à n'être jamais qu'une invention de docte, dans le cas d'un théâtre fondé sur le primat du spectaculaire ; dans ces conditions, peut-être faudrait-il conclure que, bien que le tragique existât, la tragédie n'existait pas dans les *corrales de comedia* ?

## Bibliographie

- ALLEN, John J. et RUANO de la HAZA, José María, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- ANTONUCCI, Fausta, « Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón », *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42(1), 2012, p. 145-162.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire. How to do things with words*, Paris, Seuil, 1970.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, « Los niños con que Lope compara el Niño Inocente de La Guardia », dans *À tout seigneur tout honneur, Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, éd. Mónica Güell et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, « Méridiennes », 2009, p. 99-108.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- , *Comedias, II, Segunda parte de comedias*, edición de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación Castro, 2007.
- , *La vida es sueño*, éd. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- CORNEILLE, Pierre, *Nicomède*, préface, Paris, Charles de Sercy, 1651, éd. Marine Souchier, site *Les idées du théâtre* : <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=148>>.
- COUDERC, Christophe, « Entre *Comedia de santos* et *auto sacramental* : la passion christique de *El niño inocente de la Guardia* de Lope de Vega », in *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 221-241.
- D'ARTOIS, Florence, « L'évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque », in *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Circulation des modèles et renouvellement des formes*, dir. Ch. Couderc et H. Tropé, Paris, PSN, 2013, p. 81-94.
- , *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, « A vueltas con los carteles de teatro en el Siglo de Oro », *Hipógrifo*, vol. 3, n° 1, 2015, p. 155-186.
- DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.
- HORACE, *Épîtres*, édition et traduction Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1989.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1970, p. 79-101.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, éd. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 volumes.
- MACÉ, Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 2004.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio, *La anagnórisis en la tragedia española del Renacimiento*, Herne, Gabriele Schäfer Verlag, 2016.
- RILEY, Edward C., « Aspectos del concepto de 'admiratio' en la teoría literaria del Siglo de Oro », in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, 1963, t. III, p. 173-183.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, « Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega », *Anuario Lope de Vega*, XXII (2016), p. 409-431.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico et Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- VEGA, Lope de, *El niño inocente de La Guardia*, éd. A. J. Farrell, Londres, Tamesis Books, 1985.
- VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, éd. A. Hermenegildo, Cátedra (Letras Hispánicas, 538), 2003.
- ZANIN, Enrica, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.





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], Roberto Gigliucci, « Formes du mélodrame dans le XVII<sup>e</sup> siècle », 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](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# Formes du mélodrame

dans le XVII<sup>e</sup> siècle

**Roberto Gigliucci**

Université La Sapienza, Rome

Le passage entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles est marqué par des innovations multiples. Beaucoup de celles-ci concernent le théâtre. Pensons au développement de la tragicomédie, à la *commedia dell'Arte* qui a une influence de plus en plus importante, à la comédie sacrée allégorique, à la *comedia nueva* et au drame élisabéthain-jacobien, au mélodrame. Nous dirons quelque chose à propos de ce dernier, en tâchant de déterminer quelques-uns de ses principaux aspects innovants<sup>1</sup>.

À l'origine du mélodrame, il y a la fable pastorale, ceci est certain. Même si ce genre théâtral est déjà entré dans sa première phase de crise (cf. l'échec de la *Faithful Sheperdess* en Angleterre), l'opéra naissant se l'approprie. Cependant le choix du mythe, et en particulier de l'orphique ramène le tableau pastoral au modèle satyrique (*satyrikòn drama*) d'après Politien. Mais, encore, le choix de Rinuccini pour son *Euridice* (automne 1600) est une option pour la Tragédie, une tragédie à l'heureux dénouement, ni lugubre, ni sanglant (on peut penser aux justifications futures de Racine pour sa *Bérénice*, avec toutes les différences du cas, bien entendu), et surtout pas comique ou grotesque. Le schéma structural est tout simplement celui de l'*Aminta* : descente et montée. Guarini aussi soutenait la nécessité d'un danger extrême de mort, mais sans la mort finale. Cependant son *Pastor fido* était une *fabula implexa*, ce n'était pas une tragédie mais une tragicomédie. Rinuccini *tende al suo fine*, comme Gadda dirait, et son but est la tragédie. Tragédie simple et heureuse (*Euridice*), tragédie plus complexe et également heureuse dans son final (*Arianna*), enfin tragédie lugubre, riche et profondément mélanco-

---

<sup>1</sup> C'est impossible citer l'immense littérature critique sur la matière que nous allons manier dans cet petit essai. Nous renvoyons les lecteurs à nos précédents travaux, cités *infra*. Pour un cadre général, toujours relevant le volume par Paolo Fabbri, 2003, et maintenant Gloria Staffieri, 2013.

lique (*Narciso*), tellement riche de chœurs et tellement triste que Monteverdi refusa de la mettre en musique. Nous allons maintenant quitter l'histoire poétique de Rinuccini car la suite, immédiate, de l'histoire du mélodrame prend des voies différentes.

Nous ne parcourrons pas cette histoire dans ces pages. Nous choisirons quelques aspects qui nous semblent représentatifs du goût que nous appelons baroque.

Le premier – et plus important – est le mélange de comique et de sérieux, ou d'élégiac et caricatural. L'influence de la *commedia dell'arte* et de la *commedia ridicolosa* est très tôt visible, avant l'exploit de l'opéra barbérinien à Rome dans les années trente. En effet le comique est déjà présent *agli albori* (à la naissance) du mélodrame – expression, comme on le sait, d'Angelo Solerti. Nous avons vérifié que l'*Eumelio*, représenté dans le Séminaire des Jésuites, au cours de l'année 1606, c'est-à-dire un an avant l'*Orfeo* mantouan et cinq ans après l'*Euridice* florentine, montre des éléments fort comiques dans un cadre édifiant et sérieux. La structure de l'*Eumelio* est modelée sur la tripartition de l'*Euridice* : scène *boscareccia* – scène infernale – scène *boscareccia* ; le schéma est toujours celui de l'erreur, de la descente, de la résurrection. Le héros est devenu un jeune chanteur, pupille d'Apollon, qui tombe dans le vice et est traîné en enfer. Ici le comique des personnages d'Averne, comme Pluton lui-même et surtout Caronte, se révèle sans freins, très éloigné du type de décorum de Rinuccini. Les auteurs de l'*Eumelio* (sur lesquels je me permets de renvoyer à mes précédentes études)<sup>2</sup> vont imiter le vient-de-paraitre du nouveau genre, le *stile recitativo* et l'opéra, mais ils traduisent ce récent modèle en une dimension moralisatrice, sans oublier la récréation des âmes des spectateurs, religieux, précepteurs, étudiants. La partition de musique est imprimée par le même éditeur, Amadini, qui publiera l'*Orfée* immédiatement après celui de Monteverdi, sur le livret d'Alessandro Striggio jr.

Si l'*Eumelio* est de fait le premier exemple de mélodrame tragicomique (1606 !), nous devons dire quelque chose aussi sur le sublime et célébré chef-d'œuvre de Monteverdi. Je risque de paraître blasphématoire, peut-être, mais je crois aussi que dans l'*Orfeo* de Mantoue il y a des éléments d'ironie, légers sans doute. Le fait est qu'Orphée en enfer n'affiche pas une figure très digne. Il rencontre Caronte, un ministre infernal sans trop de majesté, ni d'autorité, mais Orphée chante pour lui l'*aria* plus complexe et techniquement la plus *virtuosa* qu'on puisse imaginer (*Possente spirto*). Pratiquement il gâche sa suprême habilité de chant pour convaincre un rude Caronte de lui concéder le passage pour l'au-delà. Caronte est à peine ému, mais il refuse la traversée et, en outre, il s'endort. La fonction psychagogique de la musique orphique se réduit à un effet soporifique, peu flatteur pour le chanteur le plus puissant de toute la mythologie classique. En outre, et d'une manière cohérente, Orphée ne rencontre jamais directement, face à face, Pluton et Proserpine, pour les supplier, comme il avait fait merveilleusement et avec succès dans l'*Euridice*.

---

2 Gigliucci, 2011, avec bibliographie.

Ce n'est pas par hasard que ce soit justement la figure de Caronte qui réunisse en soi les traits les plus cocasses dans ces réélaborations du mythe d'Orphée et d'Eurydice. En l'an 1619 (*La morte d'Orfeo* de Stefano Landi, qui assista à la représentation de l'*Eumelio* de 1606), en effet, nous trouvons un Caronte nettement comique qu'invite Orphée, avec une Sicilienne délicate et ironique, à boire l'eau du Lete, étant donné qu'Eurydice ne reconnaît plus son vieil amant, toute étourdie, presque engourdie (si vous me permettez la citation de *Manon*) et désormais créature fantomatique, sans mémoire, stupéfaite, comme on lira dans une poésie de Rilke quelques années plus tard.

Le tragicomique est donc tout de suite un élément constitutif du mélodrame, en insérant le genre récent du *recitar cantando*, propre à l'opéra, dans le nouveau goût des styles *mezclados* propre au baroque au stade initial.

Il était très important pour nous de reconnaître ce début précoce du comique dans la matière poétique-musicale de l'opéra à son origine. Toute l'histoire du mélodrame dans le XVII<sup>e</sup> siècle est marquée par cette obligeante alternance ou coexistence du sérieux et du drolatique, sans crainte d'outrance dans l'une ou l'autre dimension. Après l'inauguration des premiers théâtres publics à Venise (1637), un génie de l'art du *libretto* comme Gian Francesco Busenello<sup>3</sup> fait ses débuts avec *Gli amori di Apollo e Dafne*. Il contamine ici la *Dafne* de Rinuccini avec la *Fabula de Cefalo* de Chiabrera, deux succès notables de la première saison florentine de 1600. Busenello intensifie tellement l'aspect comique et humoristique qu'il pose les bases de la « raillerie des dieux » dans l'opéra. C'est une contribution fondamentale. La matière du *scherno degli dèi*, née dans le nouveau poème héroïcomique (Tassoni, mais en particulier Bracciolini), se transvase à l'intérieur du mélodrame, en créant des antihéros efféminés (c'est-à-dire languides, prisonniers de l'amour et oubliant les armes : il suffit d'ailleurs de penser au protagoniste de l'*Adone* de Marin), et en mettant en scène des situations presque surréelles et en tout cas surprenantes. L'exemple plus retentissant du héros passif est donné par le célèbre *Giasone* (1649) écrit par le grand homme de théâtre Giacinto Andrea Cicognini pour Cavalli avec addition de nouvelles musiques, de nouveaux airs, etc. Pour comprendre précisément la modalité et les nuances du comique dans le *Giasone* il faut citer des échanges dialogiques comme celui-ci :

DEMO : Sei troppo, troppo, troppo frettoloso,  
e se farai del mio parlar strapazzo,  
la mia forte bravura  
saprà spezzarti il ca...

ORESTE : Oibò.

DEMO : il ca... po in queste mura [I, VII]<sup>4</sup>.

(‘Tu es trop, trop hâtif, et si tu te fais jeu du mon parler, ma forte bravoure saura te rompre la bi... | Oibò ! | la bi... lle sur ces murs’). Le bégaiement de Demo (imité dans de nombreux *librettos* du XVII<sup>e</sup> siècle) ne s’arrête pas non plus devant de gaies obscénités. Dans les partitions musicales le jeu du malentendu est doublé : « il ca... il ca... il Capo » (c. 34r, ms. du Conservatorio de S. Pietro a Majella, Napoli, 6. 4. 5.), ou ailleurs : « il Cà... Ahibò... il cà... Ahibò... il capo » (c. 33v, ms. de la Biblioteca Nazionale Marciana, Venise, It. IV. 363), ou encore : « il ca... il ca... il ca... il capo (c. 35v, ms. du Conservatorio de S. Pietro a Majella, Napoli, 6. 4. 4).

Les résultats de l’opéra vénitien peuvent être encore plus outrés au niveau de l’ambiguïté sexuelle et de la réduction de personnages divins à des caricatures. On pense à la *Calisto* de Faustini et Cavalli (1651), pleine de jeux de transformations, homophiliaques et railleurs. Déjà en 1629 à Rome on représentait la *Diana schernita* de Parisani pour la musique de Cornacchioli, et on pourrait donner de nombreux autres exemples de cette orientation du goût. Je voudrais dire quelque chose sur l’*Orione* (1642 : mise en scène manquée à Venise en 1654 : première à Milan) de Cavalli, avec le texte de Francesco Melosio, librettiste digne de respect, auteur de poèmes qui ont connu un certain succès. Dans cette œuvre mélodramatique aussi « varia e spiritosa », comme on dit à l’époque, nous voyons, dans un triomphe de machineries théâtrales, les deux seuls personnages ‘humains’, Orione et son serviteur Philotero (naturellement rôle comique), en proie à une cohorte de déesses et dieux forcenés et enragés. La victime est le héros, Orione, mais sa nature héroïque est plutôt passive (pensons encore à l’*Adone* de Marino, dont un épisode fournit l’inspiration pour un autre livret de Melosio, *Sidonio et Dorisbe*) : Orione est aimé et détesté par les unes et les autres qui finissent par se coaliser contre lui et c’est alors que son sort est fixé.

E soffriremo noi, numi celesti,  
ch’un ingrato mortal che sì n’offende  
impunito ne resti ?

Apollon s’exclame, dans la dernière scène de l’acte II (‘Et est-ce que nous, divinités célestes, souffrirons qu’un mortel ingrat qui nous vexe ainsi reste impuni ?’). Orion est clairement le bouc émissaire de l’amour capricieux, des altercations et vengeances des divinités absolument dépourvues de toute moralité. Subtil est le commentaire des éditeurs plus récents de l’*Orione* (pardon pour la longue citation) :

---

4 Paolo Fabbri, éd. Giovanna Gronda, 1997 : 129-130.



historique de Busenello, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (nous pouvons le lire dans l'édition des *Hore ociose* de 1656). Ici le héros est en même temps l'anti-héros, car César introduit la dictature et par voie de conséquence l'empire à Rome. Mais si Néron dans *L'incoronazione* était un vilain efféminé, César traverse ses aventures en Afrique, à la cour de Cléopâtre, entre tentatives de meurtre et autres intrigues, avec un esprit fort et, à la fin, il n'est pas un personnage totalement négatif, sauf pour la fonction historique antirépublicaine qu'il joue. *La prosperità infelice* est un chef-d'œuvre, malheureusement sans l'intonation de Cavalli qui n'est pas parvenue jusqu'à nous.

Le goût pour les personnages de l'histoire ancienne, particulièrement les plus discutables et les plus controversés (Néron avait ouvert la voie), se répand dans les livrets de tout le siècle. Citons, pour le moment, le cas de l'*Eliogabalo* dans ses deux versions<sup>6</sup>. Le premier *status* du livret, écrit par Aurelio Aureli (ou mieux réélaboré par le grand praticien de l'art de la *librettistica*), bénéficiait de la musique de Cavalli (1668 ; partition conservée dans la Biblioteca Marciana de Venise, Fondo Contarini). Mais surtout la conclusion du texte était trop brutale, malgré la méchanceté du protagoniste. On réalisa alors une nouvelle version, définie comme « en tout différente de la précédente », avec la musique d'Antonio Boretti. Ici l'anti-héros ne mourait pas lynché par la foule. Nous pouvons lire, dans la première rédaction, les vers qui racontent l'exécution sanglante d'Héliogabale : « Di polve e sangue intriso, | per le vie strascinato, | deriso, calpestato, | il scelerato, l'empio, | come la purità vivendo offese, | lacero avanzo della plebe irata | la purità del Tebro anco ha macchiata » (III, XIV). Le personnage immonde a aussi contaminé la pureté des eaux du Tibre, après celle des femmes. Ici la mémoire du texte-source est active ; voyons justement le cas de la *Vie d'Héliogabale* de Lampridius (dans l'*Historia Augusta*, livre aimé par Marguerite Yourcenar) :

Post hoc in eum impetus factus est atque in latrina, ad quam confugerat, occisus. Tractus deinde per publicum. Addita iniuria cadaveri est, ut id in cloacam milites mitterent. Sed cum non cepisset cloaca fortuito, per pontem Aemilium adnexo pondere, ne fluitaret, in Tiberim abiectum est, ne umquam sepeliri posset. Tractum est cadaver eius etiam per circi spatia priusquam in Tiberim praecipitaretur [Lampridii, 1983: 596].

Voici une traduction :

Après cela on l'attaqua lui-même ouvertement et enfin il fut tué dans les latrines où il s'était réfugié. Traînant ensuite son cadavre sous les yeux du peuple, les soldats l'outragèrent au point de le jeter dans un égout. Mais, cet égout se trouvant trop étroit, on le traîna dans tous les coins du Cirque, puis on le précipita dans le Tibre par-dessus

---

6 Fondamental maintenant : Rosand, 2013.

le pont Émilien, après lui avoir attaché des poids, pour qu'il ne remonte pas à la surface et qu'il ne puisse jamais recevoir de sépulture.

Telle est la présumée source directe d'Aureli, selon une des nombreuses rééditions :

... cavandolo fuori d'un cesso, dove egli da loro fuggendo si era nascosto, e strascinandolo, lo gettarono in una fossa immonda, e piena di puzza : e, perché non vi capiva bene, d'indi ancora cavandolo, lo strascinavano, come si fa un cane, per mezo il circo Massimo, e per altre piazze di Roma, e dipoi lo gettarono nel Tevere, avendogli appese, e legate a cerco di grosse pietre, acciocché non fosse ritrovato, né avesse sepoltura [*Messia*, 1644 : 244-245].

On peut souligner que, en comparaison avec sa source, la description fournie par Aureli est moins brutale et farouche, mais en tout cas elle a une conclusion violente.

En revanche, dans la deuxième version (livret *Per Francesco Nicolini*, Venise 1668) le dénouement est heureux pour le protagoniste, qui, surpris habillé en femme, cependant n'est pas exécuté, au contraire tout finit bien, presque incroyablement mais obligatoirement : on ne peut pas fermer le rideau sur une scène sanglante, même si c'est le sang d'un monstre – ou presque. En outre, des scènes trop licencieuses ou bizarres sont soumises à « l'orthopédie » de la censure. Dans une troisième rédaction de l'opéra (1787), pour la musique de Teofilo Orgiani (non parvenue jusqu'à nous) et encore par la plume d'Aureli, le final dramatique pour Héliogabale est restauré, mais avec moins de paroles sanglantes : « Omai trafficato | da mille spade il seno | al lascivo Regnante, in seno al Tebro, / scagliato fu » (III, XVII). Ici en effet la mort d'Héliogabale est considérée comme la démolition du vice et le couronnement de la vertu (le titre de ce nouveau *Eliogabalo riformato* est aussi *Il vizio depresso et la virtù coronata*).

Il faut qu'à la fin tout soit rentré dans l'ordre, après toutes sortes d'enchevêtrements, parfois invraisemblables, parfois grotesques, parfois presque tragiques, dans cette forme de livret typique du moyen et bas XVII<sup>e</sup> siècle. Mais déjà entre la première rédaction et les suivantes nous voyons une immense différence, un *hiatus* – pourrions-nous dire – historique. L'*Eliogabalo* de Aureli-Cavalli est un brillant exemple du livret *baroque*, cette sorte de livret que l'Arcadie et Crescimbeni condamneront comme grotesque, monstrueux, invraisemblable, irrégulier. En revanche, la version mise en musique par Boretti et celle de 1687 sont plus honnêtes, convenables, plus honorables pour la figure du Tyran repentant dans la première, plus correctes d'un point de vue éthique quant à la punition du protagoniste dans la deuxième. Les éléments comiques et lascifs sont réduits à deux réélaborations radicales, même s'ils n'ont pas disparu entièrement. Par exemple dans l'*Héliogabale* reformé de 1787 nous avons le personnage d'Alimena, servante « nègre » méchante (le livret est dédié à un Prince dit glorieux pour les « reiterate sconfitte del

Maomettismo »), mais qui à la fin se rattrape. Elle parle un italien imparfait et drôle ; voici *e. g.* sa première *arietta* :

Tuo pensier mi nù ludar.  
Alessandro mi sentir  
spessu dir  
che d'Amur nemicu star [I, XI].

Ça veut dire à peu près : 'Je ne loue pas ta pensée. J'ai souvent entendu Alessandro [Severo, cousin d'Héliogabale] dire d'être ennemi de l'Amour'. Et ainsi de suite.

Le processus du mélodrame dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, surtout pendant le dernier quart, semble orienté vers une limitation du comique effréné et des contrastes trop vifs. Dans les sujets historiques une nouvelle conception héroïque succède à la moquerie sans retenue des personnages anciens qui devenaient ridicules sur la scène. Néanmoins l'habitude d'hybrider la bouffonnerie avec la gravité tragique procède très lentement dans son chemin jusqu'à la systématisation cruciale de Métastase. (Et sur le 'comique' dans l'œuvre de Trapassi il y aurait beaucoup à dire). Les déclarations de *rimforma* du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, précédées par les nouvelles revendications de classicisme dans l'environnement culturel de Christine de Suède et après dans l'*Arcadia* de Crescimbeni, avec la contribution des mécénats sophistiquées comme le cardinal Pietro Ottoboni, n'empêchent pas que les personnages comiques-grotesques soient encore présents dans de nombreux livrets à l'agonie du siècle baroque. Nous avons longuement écrit sur cette thématique, c'est pourquoi nous nous contentons maintenant<sup>7</sup> de la survoler. Mais nous aimons toutefois, pour terminer, dire deux mots à propos de certains héros historiques, protagonistes de ces livrets qui vivaient dans les limbes des dernières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle.

Citons deux poètes pour le théâtre musical qui échapperont à la critique sévère des *reformatori* de l'opéra : Nicolò Minato et Silvio Stampiglia, considérés comme auteurs de livrets 'équilibrés', sans les monstruosité de l'imaginaire baroque. Si dans le *Pompeo Magno* du premier (Venise 1666) la renonciation à l'amour de la part du protagoniste en compétition loyale avec l'autre prétendant en paraîtra du point de vue dramatique presque irréel, comme dans la célèbre fin du *Tite et Bérénice* de Corneille, dans le Scipion l'Africain du même auteur (1664), le héros éponyme combat tout au long de l'œuvre contre son amour pour Ericlea, en cherchant une continence précisément 'héroïque', qu'en réalité il semble ne jamais atteindre. À la fin il tente de convaincre la jeune fille

---

7 Gigliucci, 2016, avec bibliographie.

en la menaçant, en se transformant en un tyran racinien, mais ensuite évidemment il s'incline face à son-promis. Certainement, la morale est que « *è vittoria maggior vincer se stesso* », mais au cours du mélodrame le renoncement à l'amour de la part de Scipion est très tourmenté, jusqu'au ridicule, spécialement quand le héros est harcelé par les réprimandes du sévère Caton. De plus, l'œuvre est pleine de scènes comiques, avec la vieille Ceffea qui regrette toujours sa jeunesse perdue, maintes et maintes fois, une répétition excessive du topos baroque, et avec les duettos de Ceffea et Lesbo, mais aussi en parlant de personnages élevés, par exemple, toute la situation répétée d'Ericlea qui dupe Luceio déguisé par un serviteur (trompeur trompé) est comique, ou au moins humoristique. Ce sont des marques de la légèreté générale de l'œuvre, quasi parodique, peu pathétique et pas du tout héroïque. Malgré l'option pour le héros romain historique comme protagoniste représentatif d'un mélodrame dans le nouveau goût de l'époque), le *Scipion* reste assez ancré au modèle du baroque accompli. Il suffirait d'évoquer l'aria d'Ericlea « *Contenti d'amore | che l'alme beate* » pour entendre l'écho de la célèbre cavatina di Giasone (« *Delizie e contenti | che l'alme beate* », mise en musique par Cavalli et après par Scarlatti), de ce Giasone-là (Jason) que Crescimbeni censurera comme l'abominable paradigme de la décadence.

Concluons sur le livret de Silvio Stampiglia *La caduta de' Decemviri* (1697), car cette œuvre s'avère encore très liée à la tradition baroque et en un même temps orientée en direction de la nouvelle conception d'une poésie théâtrale selon laquelle les vers, les formes closes, les récitatifs et la dramaturgie créent une pensée musicale en soi, indépendante de l'intonation des compositeurs (c'est la direction vers Métastase, une canalisation, nous pourrions dire, jusqu'à une entéléchie historique, pas téléologique naturellement). Les personnages comiques de la *Caduta*, Flacco et Servilia, sont protagonistes des *duettos* pleins d'esprit, de galanteries, de parodies pétrarquiennes, mais aussi de scènes lourdes, expressionnistes, grossières et purement amusantes. Certes, ces deux personnages revêtent des rôles inférieurs par rapport à de hauts personnages, comme l'ancienne tradition comique l'exige, mais on en trouve davantage dans cette pièce. Flacco, à la fin du drame, est arrêté alors qu'il est déguisé en vieille avec des conséquences grotesques, parmi lesquelles il y a le bégaiement comique, comme dans le paradigme du Giasone/Jason. L'arrestation et le jugement de Flacco représentent l'aspect inversé, drôle, des mêmes situations tragiques dans lesquelles le méchant Appio est tombé. Ceux-ci sont les ingrédients, enfin, qui semblent placer les Decemviri du Stampiglia (en ce temps-là à Naples) dans une phase « pas encore réformée », comme on pourrait dire. Cependant, dans ce mélodrame nous saisissons des exemples manifestes de la direction que le genre est en train de prendre, lentement et indépendante de tout débat théorique, vers une conscience musicale autonome et homogène.

## Bibliographie

- BUSENELLO, Giovanni F., *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, in *Hore ociose*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656.
- CAVALLI, Francesco, *L'Orione*, éd. Davide Daolmi et Nicola Usula, Kassel, Bärenreiter, 2014.
- FABBRI, Paolo, *Il secolo cantante*, Rome, Bulzoni, 2003.
- FABBRI, Paolo et GRONDA, Giovanna (éds.), *Libretti d'opera italiani*, Milan, Mondadori, 1997.
- GIGLIUCCI, Roberto, *Tragicomico e melodramma*, Milan, Mimesis, 2011.
- , *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.
- LAMPRIIDI, Aelii, *Antoninus Heliogabalus*, in *Scrittori della Storia Augusta*, éd. Paolo Soverini, II, Turin, Utet, 1983.
- LATTARICO, Jean-François, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MESSIA, Pietro, *Le Vite di tutti gl'Imperadori Romani [...] tratte per M. Lodovico Dolce dal Libro Spagnuolo del signor Pietro Messia [...]*, Venezia, Barezzi, 1644.
- ROSAND, Ellen, *Readying Cavalli's Operas for the Stage*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2013.
- STAFFIERI, Gloria, *L'Opera italiana*, Rome, Carocci, 2013.



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], Philippe Caron, « Parlar cantando : Lulli/lully et la prosodie du vers français de son temps. Notule apéritive », 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](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# *Parlar cantando : Lulli/Lully*

et la prosodie du vers français de son temps

Notule apéritive

**Philippe Caron**

FORELL, Poitiers

Cette contribution à l'étude de la naissance du théâtre européen moderne va se concentrer uniquement sur la tragédie lyrique lullienne qu'elle examinera d'un point de vue limité : celui d'un archéologue de la parole. En effet le chantier de recherche de l'auteur de ces lignes tourne autour de la restitution d'une parole perdue : les formes de l'oral français vers 1700.

Ce travail de détective à la recherche d'un passé forclos s'efforce de mener l'enquête principalement sur la conversation de référence, celle des gens de qualité, et sur un ensemble feuilleté de pratiques publiques qu'on peut subsumer sous le terme générique de *diction haute*. Ce dernier ensemble va de la lecture publique au chant en passant par les formes diverses de la parole oratoire et du théâtre. Inutile de dire qu'il ne sera pas question du français régional de Marseille, ou du français des marchands de drap à la Galerie du Palais de Paris ! Au reste tous ces habitus-là ne sont plus guère accessibles parce qu'ils ne sont effleurés, la plupart du temps, que pour stigmatiser un trait de prononciation réprouvé, ce qui ne nous donne pratiquement jamais sa place dans le système de son temps.

## **Un *habitus* perdu**

Il est tout à fait désolant de constater qu'aucune transmission orale n'a eu lieu à l'Opéra ou au Français à propos des dictions du passé. En conséquence, nous n'avons d'autre recours, les témoins directs étant morts, que le recoupement de sources secondaires, fondamentalement biaisées puisqu'elles nous parviennent par le code de l'écrit.

Le travail critique de collation des sources doit donc être très vaste lorsqu'on s'intéresse à un ensemble de pratiques orales définitivement perdues pour nos oreilles. Comme le dit l'adage historique, *testis unus, testis nullus*. Il faut donc croiser et recroiser des données diverses qui ne nous sont pas destinées et qui, pour un certain nombre d'entre elles, n'ont même pas pour but de préciser comment on prononçait le français du temps. Donnons deux exemples parmi les plus instructifs : d'abord le cas des réformateurs de l'orthographe française. Ils peuvent nous apprendre indirectement quelque chose de la prononciation du temps parce qu'ils visent à créer une meilleure biunivocité entre l'oral et l'écrit ; voici par exemple l'alphabet inventé par Giles Vaudelin dans sa *Nouvelle manière d'écrire comme on parle en France* (1713 : 4) :

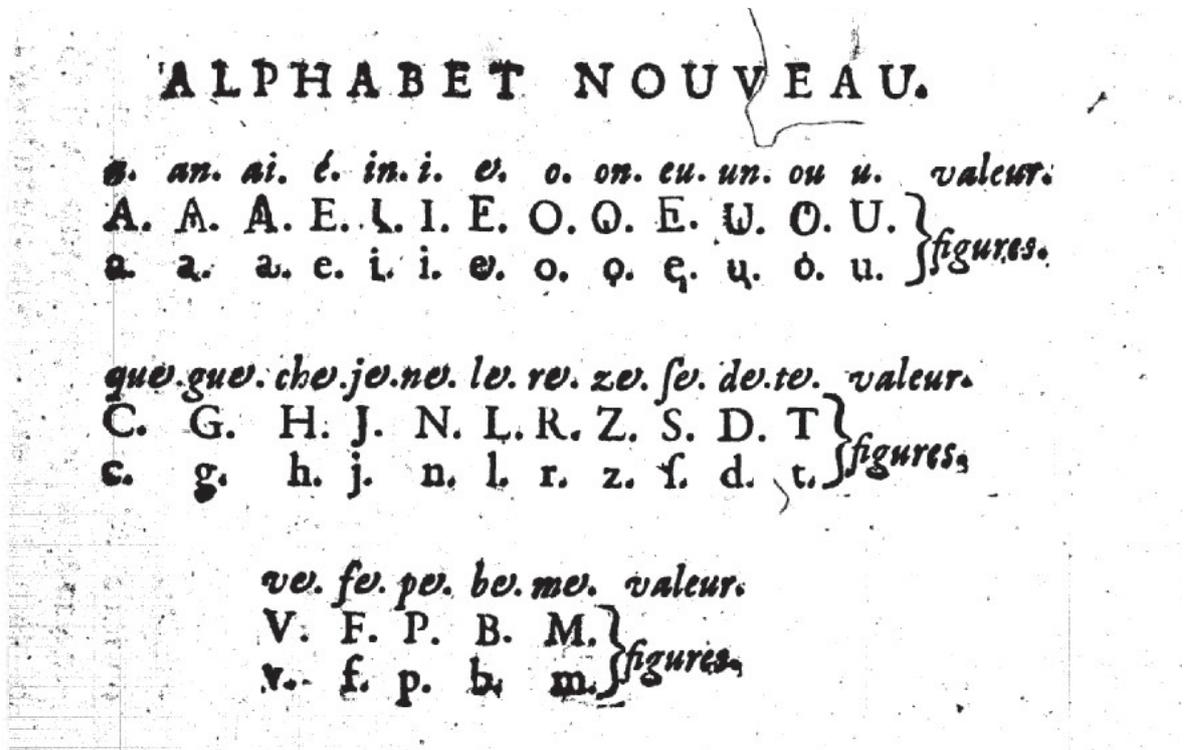


Figure 1 - *L'alphabet nouveau de Giles Vaudelin*. Source : Gallica.fr

On voit, par exemple, que Vaudelin a deux caractères, l'un pour le e instable (dit parfois muet) et l'autre pour la voyelle orthographiée eu. Par ailleurs il a fait fondre quatre caractères pour nos voyelles nasales, ce qui tend à prouver qu'elles sont de vraies voyelles monophthongues d'une part, mais aussi que les deux timbres correspondant respectivement à em/en et an/am sont considérés par lui, dans sa variété de référence, comme un seul et même timbre. Voici quelques lignes de cette orthographe tirées de la *Nouvelle manière < sic > d'écrire comme on parle en France* (1713 : 16-17)

16

## Reflexions.

1. Si d'Ecrire autrement que l'o  
*parle en France, il n'en arrivoit que peu  
 ou que de petits inconveniens ; & si l'on  
 s'en plaignoit point par tout & de peu  
 long-temps, personne n'auroit jamais pen-  
 sé à la reforme de l'Orthographe Françoisé.*

2. *Il n'est pas étonnant qu'aucun  
 ceux qui jusqu'à maintenant ont essayé  
 d'Ecrire comme on parle, n'ait ple-  
 nement réussi, chacun d'entr'eux toi  
 n'ayant qu'chauché l'Ouvrage, que  
 public demande dans sa perfection. Con-  
 me je crois ne lui laisser plus rien à desir  
 sur cette matiere, j'ose me promettre un  
 meilleur succès. Dieu revele aux hum-  
 bles des secrets qu'il a long-temps ci-  
 ché. . .*

3. Tout habile & pieux Ecrivain  
 est semblable à un grand Prince, qui  
 montre dans son tresor des nouveat  
 tés & des antiquités charmantes ; ain  
 cette Orthographe, qui est nouvelle & an-  
 cienne n'effrayera que les yeux, qui n'

17

## Reflexiō.

1. Si d'Ecrire dtrma cø l'ø Parl a  
 Fras, i n'an ariva cø pø ø cø dø pūz  
 icøveniā ; e si l'ø nø s'a planiøa po-i  
 partø, e dpuī lø-ta, parson n'ora  
 jama pafø a la Reform dø l'Ortograf  
 Frasøz.

2. I n'ā paz etona c'øcø dø l'ø, ci  
 jusc'a mītna øt esaiø d'Ecriv com ø  
 Parl, n'ā plānma reufi ; hacø d'atr ø  
 tø, n'aja c'øbøhe l'Øvraj, cø lø Pu-  
 blic domad dā fa parfasciø. Com jø  
 cra nø li lasø plū ri-iñ a dzire fu stø  
 matiar, j'oz mø promatr u malieør  
 succā. Diø reval øz Øbl de sgrā, c'il  
 a lø-ta cahe. . .

3. Tøt abil ø piøz Ecrivī ā sablabl a  
 u Gra Pris, ci møtr dā sø trezor. de  
 Nøvøre e dez Aticite harmat ; iñ  
 st'Ortograf, ci ā Nøvale Afian, n'e-  
 frāra cø løz i-ø, ci n'abøtis paz ø s'a  
 comø. O cøtrar al ecfitra la curio-  
 B iij

Figure 2 - Une page d'orthographe réformée. Source : Gallica.fr

Nous en faisons notre profit tout en sachant que leur but est essentiellement d'optimiser l'orthographe du temps. Par conséquent tous les traits distinctifs de la prononciation du français de référence n'y sont pas présents lorsqu'ils n'ont pas, aux yeux de Vaudelin, une pertinence suffisante pour être consacrés par la graphie. Deuxième exemple, celui des dictionnaires de rimes : ce qui ne rime pas à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle peut pourtant être homophone dans la conversation <sup>1</sup> ! C'est donc avec la plus grande précaution qu'il nous faut prendre ces témoignages et tenter d'extraire une information indirecte sur la prononciation, information qu'il nous faudra confronter avec d'autres sources pour obtenir une certaine vraisemblance de la diction du temps. Ces deux exemples montrent simplement la prudence avec laquelle les sources doivent être manipulées avant de conclure. Elles peuvent être en effet difficiles à comprendre, incomplètes, peu saturées du point de vue informationnel et surtout il convient de ne pas en tirer autre chose que ce qu'elles peuvent donner. Ainsi ce qu'on peut savoir de la conversation n'est pas forcément transposable

<sup>1</sup> Ainsi l'infinif des verbes du premier groupe en -er et leur participe passé sont devenus homophones dans la conversation de référence à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle mais ils ne peuvent toujours pas rimer. Il serait donc erroné de prendre à la lettre un dictionnaire de rime qui n'est pas un manuel de phonétique.

automatiquement sur la diction haute, pas plus que la prononciation du chant n'est telle quelle applicable à la parole oratoire !

Pour notre plus grand bonheur, le règne de Louis XIV se caractérise par une forte tendance à la codification qui débouche sur une moisson de manuels, grammaires, remarques, dictionnaires, discours académiques sur la prononciation, ouvrages de civilité linguistique pour les régnicoles et les étrangers. Nous pouvons donc croiser des sources, ce qui confère au portrait-robot que nous essayons de construire une certaine vraisemblance. L'image du portrait-robot est, métaphoriquement, exacte : la « chair » sonore, c'est-à-dire la phonétique fine du discours, nous restera à jamais perdue dans sa diversité et dans ses contours vraiment intonatoires : à quelle hauteur acoustique, par exemple, commençait une phrase déclarative simple comme « Quelqu'un vous attend dans l'antichambre » ou « le dîner sera servi à trois heures dans la grande salle du bal. » ? autre exemple : les voyelles d'arrière sont-elles plus postérieures, et comment, qu'aujourd'hui ? Autant de questions pratiquement insolubles en l'absence d'enregistrements. Restent les grands traits différentiels qui caractérisent cette diction.

### Limites de l'enquête

*En voicy d'autres Exemples.*

Longues.	Breves.
Hâte.	Halle, place à tenir marché.
Bèlement de brebis.	Bellement.
Sas à sasser.	Sac.
Cofte.	Cote, terme de pratique.
Iste.	Il est.
Ilz sont morts.	Il est mort.
Deux fois.	La foy.
Paste.	Patte d'animal.
Nous fumes.	Il fume.
Beauté.	Boté.
Une boîte.	Il boise.
Chers.	Cher.
Le Cours.	La Cour.
Il croist.	Il croit.
Le faiste d'un bâtiment.	Vous faites.

Figure 3 - Quelques oppositions de longueur vocalique selon Jean Hindret (1687). Source Gallica.fr

S'il est assez souvent possible, par croisement patient de sources diverses, d'approcher les oppositions les plus évidentes entre les articulations minimales du discours, il est en revanche beaucoup plus difficile de travailler sur la ligne mélodique et le rythme de la parole, notamment sur la longueur respective des voyelles. Certes ici et là des discours savants s'étendent sur le fait qu'il est des voyelles plus longues que d'autres et ils nous donnent parfois même des listes binaires de mots qui ne se distinguent l'un de l'autre que par la seule quantité de la voyelle. Par exemple chez Jean Hindret [1687 : 133] dans *l'Art de bien prononcer et de bien parler la langue françoise* :

Nous ne sommes donc pas totalement démunis et nous pouvons là aussi croiser des informations pour nous faire une idée des oppositions phonologiques de ce français classique vers 1700. Mais qu'advient-il des mots en discours, lorsqu'ils s'insèrent dans

des groupes de mots, dans des phrases, dans des discours ? Ici nous sommes, le plus souvent, dans la plus totale perplexité.

C'est là que la musique peut nous être un auxiliaire précieux à la condition d'en bien comprendre le rôle et nous sommes chez Lully à un moment du théâtre chanté français où le récitatif se calque au plus près de la diction sous-jacente. Mais attention, il s'agit évidemment de la diction versifiée puisque tous les récitatifs sont en vers dans l'œuvre lullienne. Ma contribution ne s'intéressera donc ici qu'au rôle du récitatif lullien pour la restitution de la diction du vers de son temps. C'est dire que mon propos ici se limite à un domaine bien particulier, circonscrit du français oral.

### Lully en son temps

Je ne peux que mentionner cursivement la lente évolution qui aboutit à la création par Lully d'une « tragédie lyrique », opéra à la française à partir des années 1670 [Beaussant 1992]. Molière et lui approchent, sur des années de collaboration au service de la Cour, un théâtre total dans lequel le drame, la musique et la danse coexisteraient d'une façon vraiment organique et c'est dans cet esprit qu'à tâtons, pourrait-on dire, ils font évoluer le ballet de Cour français vers des formes de plus en plus cohérentes où les parties dramatiques et musicales se marient et s'interpénètrent. C'est alors que Lully aperçoit cette forme que deviendra sa tragédie lyrique, presque au moment où Racine cesse de composer des tragédies profanes. Le Florentin s'empresse de couper l'herbe sous le pied de son génial complice en prenant un privilège d'exclusivité sur des spectacles dans lesquels il y aurait plus d'un certain nombre de musiciens. Molière souffrira terriblement de cette rupture, Lully s'adressant à Quinault, plus malléable, pour la préparation de ses livrets. On peut penser que ce divorce terrible est pour quelque chose dans l'aggravation de la maladie de Poquelin qui se voyait privé de ces spectacles dont il avait préparé la genèse avec son complice.

### Tragédie lyrique et récitatif

Mais venons-en à la tragédie lyrique : elle comporte des passages assez nombreux qu'on peut qualifier de « *recitativo secco* ». On peut définir ce terme ainsi <sup>2</sup> :

---

2 «[...] una forma di composizione usata comunemente in melodrammi, oratori, cantate e opere (...) nella quale il cantante si esprime mediante uno stile prevalentemente sillabico. Il recitativo ha spesso un semplice accompagnamento, generalmente un basso continuo. I termini *recitativo secco* e *recitativo accompagnato* (o “recitativo obbligato”) sono generalmente utilizzati per distinguere il recitativo accompagnato da uno strumento a tastiera (per es. clavicembalo o fortepiano) ed eventualmente da uno strumento che esegue la parte del basso (di solito un violoncello), da quello nel quale è previsto l'intervento dell'orchestra. » (Wikipedia italien, article « *recitativo secco* », dernière consultation le 7 avril 2017)

une façon de composer commune aux mélodrames, aux oratorios, aux cantates et aux opéras (...) dans laquelle le chanteur s'exprime au moyen d'une style avant tout syllabique. Le récitatif a aussi un accompagnement simple, le plus souvent une basse continue. Les termes 'recitativo secco' et 'recitativo accompagnato' (...) sont généralement utilisés pour distinguer le récitatif accompagné d'un instrument à clavier (par exemple le clavecin ou le piano) et éventuellement d'un instrument qui exécute la basse (d'ordinaire un violoncelle) du récitatif dans lequel est prévue l'intervention de l'orchestre (traduction de l'auteur de l'article).

La mélodie du récitatif vise à se rapprocher au maximum du débit de la parole et de ses inflexions. Sa fonction est de permettre à l'action d'avancer. Dans le cas des récitatifs lulliens, ces passages sont le plus conversationnels possible, le plus souvent chantés sur des valeurs assez brèves sans que les voix chantent ensemble ou dévient vers des formes *arioso* plus ornementées et plus enrichies polyphoniquement. Il ne sera question dans cette contribution que de ce type de musique dans lequel je n'ai prélevé que les passages les plus cursifs et les plus « secs » possibles. Cet ensemble, je le constitue en corpus avec à l'idée les hypothèses suivantes :

- La place des syllabes dans la mesure a-t-elle quelque chose à nous dire sur l'intensité relative de celles-ci dans la diction orale sous-jacente ?
- La valeur de la note sur laquelle se trouve un noyau vocalique nous dit-elle quelque chose sur l'allongement de celui-ci dans la diction orale sous-jacente ?
- Les intervalles entre les notes ont-ils quelque chose à voir avec l'intonation du vers sous-jacent ?

Georges Lote, il y a plus de soixante ans, avait déjà exploité les ressources du récitatif lullien dans son *Histoire du vers français* [Lote, 1949-1955 : 351] : « Nous tirerons nos principaux documents des opéras de Lulli, dont nous savons qu'ils sont le reflet des idées novatrices de Molière, et plus particulièrement de la déclamation même de Racine »<sup>3</sup>.

Sur ce type de passage, je procède donc à une *réroconversion*<sup>4</sup> hypothétique, c'est-à-dire que j'observe au plus près le comportement des syllabes du vers en relation avec deux paramètres musicaux :

- La syllabe est-elle sur un temps de la mesure. Sur quel temps ? Ou bien ailleurs.
- Quelle est la valeur de la note relative à cette syllabe comparée à la valeur moyenne d'une note qui porte un e muet métrique ou une voyelle brève inaccentuée ?

À quoi j'ajoute avec beaucoup de précaution les sauts mélodiques, les mélismes, les ornements et la question, plus générale, de la hauteur avec laquelle est chantée une syllabe dans son contexte.

<sup>3</sup> *Histoire du vers français*, tome VI, chapitre III intitulé « La déclamation de Lulli » p. 351.

<sup>4</sup> J'emploie le mot 'réroconversion' parce que je convertis vers les vers du livret initial (donc en revenant en arrière du point de vue de la composition) certaines propriétés de longueur et de battue que je trouve sur la ligne musicale pour chaque syllabe concernée.

Ce travail heuristique repose sur l'hypothèse supplémentaire que sur de grands nombres de vers, on risque d'approcher statistiquement un certain schéma accentuel du vers français. Je dis bien « sur de grands nombres » car la réplication pure et simple est évidemment un leurre : d'une part la musique a ses codes propres qui, par exemple, allongent l'e muet final d'un vers féminin d'une façon qui n'est pas du tout conforme à la diction orale, même versifiée. D'autre part il faut toujours faire la part des effets rhétoriques ou en d'autres termes des variations locales dues à l'expression d'un affect particulier.

### Exemple

Je voudrais, dans cette communication méthodologique prendre un seul exemple tiré d'une des tragédies lyriques qui avait la préférence de Louis XIV, peut-être parce qu'elle résonnait de loin avec son existence propre : *Atys*, joué à Versailles en 1676. Louis XIV est encore un assez jeune souverain qui naguère dansait dans les ballets de cour, et le renoncement à Louise de La Vallière n'est pas si loin. La princesse phrygienne Sangaride est promise par son père au roi Celenus. Elle est secrètement amoureuse du prince Atys qu'elle connaît de longue date. Or cet amour est partagé mais ni l'un ni l'autre ne le savent. Atys favorise donc le mariage royal de son amie... et Sangaride envie Atys pour son indifférence (supposée). Dans l'extrait que nous allons étudier, Doris, la suivante de Sangaride, s'étonne de cette soudaine mélancolie de sa maîtresse et lui dit en vers inégaux :

L'amitié fut toujours égale entre vous deux  
Et le sang d'assez près vous lie  
Quel que soit son bonheur, lui portez-vous envie ?  
Vous, qu'aujourd'hui l'hymen avec de si beaux nœuds  
Doit unir au Roy de Phrygie ?

84

ATYS

## SCENE IV

SANGARIDE, DORIS.

1-4

[SANGARIDE]

A - tys est trop heu - reux.

6 7 6 # 6 7 6 6/4 #

10

DORIS

L'a-mi-tié fut tou-jours é-gale en-tre vous deux, Et le sang d'as-sez près vous li - e :

6 6 :5 #6

Quel que soit son bon - heur, luy por-tez- vous en - vi - e ? Vous, qu'au - jour - d'huy l'Hy-

:6 :5 6 6

15

A - tys, men a-vec de si beaux nœuds Doit u-nir au Roy de Phry - gi - e ?

6 :5 6 7 6 # 6 7 6

Figure 4 - Atys, Acte I, scène IV. Source : Nicolas Sceaux, document sous régime Creative Commons Attribution 3.0

## Les types d'intensité

Examinons le comportement de ces vers inégaux de Quinault lorsqu'ils sont mis en musique par Lully. Tout d'abord les fins de vers sont toutes sans exceptions sur des temps forts de la mesure, de même que les syllabes placées juste avant la césure. D'autre part, si les syllabes inaccentuées sont la plupart du temps chantées sur une valeur brève de double croche, ces syllabes finales reçoivent une valeur de noire, soit un rapport de 1 à 4. C'est dire qu'il existe nettement une intensité d'origine métrique sur certains pieds fondamentaux. L'intensité est à la fois matérialisée par la battue du temps et par la valeur de la note. Lully est là-dessus constamment respectueux.

Si l'on descend à présent à un niveau purement syntaxique, on constate que l'on trouve sur les autres temps de la mesure les syllabes qui, dans le mot français, sont porteuses d'un accent lexical potentiel (c'est-à-dire la dernière syllabe non muette, le français étant une langue féroce oxytonique) mais ces accents sont le plus souvent actualisés en fin de syntagme grammatical et/ou de groupe de souffle :

L'amitié fut toujours| égal(e) entre vous deux  
 Et le sang d'assez près vous li-e  
 Quel que soit son bonheur,| lui portez-vous envi-e?  
Vous, qu'aujourd'huy l'hymen| avec de si beaux nœuds  
 Doit unir au Roy de Phrygi-e

J'ai donc souligné les syllabes placées sur un temps en ajoutant de surcroît

- un code de gras sur celles qui se trouvent sur le premier temps des mesures
- Un code italique lorsque la syllabe est sur le troisième temps (fort) de la mesure à 4 temps.

À quelques exceptions près, il n'y a guère de surprise. Les temps sont bien placés sur les syllabes potentiellement accentuables mais en plus la hiérarchie des temps marque bien des différences d'intensité dues

- soit au pied métrique dominant et/ou
- à une fin de groupe de souffle, les deux concordant assez souvent

On ne sera donc pas surpris que le é d'*amitié*, le a d'*égale*, le è de *près*, le oi de *soit*, le uy d'*aujourd'huy* et le oy de *Roy* soient placés sur des temps puisqu'ils sont d'une part accentuables lexicalement et qu'ils bornent d'autre part la fin d'un syntagme grammaticalement cohérent. Par exemple la frontière entre le verbe et son groupe sujet (*amitié, soit*). Mais ils sont sur des temps plus faibles de la mesure (les temps 2 et 4 de la mesure à quatre temps, les temps 2 et 3 de la mesure à trois temps), à la différence des voyelles placées en fin de vers ou d'hémistiche. Ajoutons une nuance supplémentaire pour les fins d'hémistiche : au premier vers de l'extrait, la syllabe qui fait césure n'est pas placée sur un premier temps de mesure mais seulement sur le troisième temps de la mesure à

quatre temps : certes nous sommes à l'hémistiche mais la relation de relative dépendance syntaxique entre *toujours* et *égale* est suffisamment étroite pour diminuer un peu le poids de la césure. Remarquons que cette nuance n'empêche pas que toutes les syllabes des hémistiches alexandrins ne soient également placées sur des croches pointées, une valeur trois fois plus longue que la double croche des voyelles inaccentuées.

Restent à expliciter des étonnements : d'une part Lully fait du e muet des vers féminin un authentique treizième pied, lui donnant chaque fois une place sur un temps (faible) et la même valeur de noire que nous trouvons sur la voyelle immédiatement précédente. Dans la musique il en est très souvent ainsi et l'on peut y voir là une constante qui ne concorde pas du tout avec la diction orale, laquelle tend à conférer phonétiquement à cet e muet deux traductions :

- l'allongement de la voyelle précédente lorsque celle-ci lui est immédiatement adjacente.
- un noyau vocalique comme un schwa très léger, qui correspond historiquement à la centralisation d'une ancienne voyelle et qui tend à disparaître totalement en fin de cycle évolutif.

Environ quarante ans après l'œuvre de Lully, l'abbé d'Olivet, secrétaire perpétuel de l'Académie Française, déclare dans sa *Prosodie française* (rééd. 1754 : 46), ne plus entendre de différence entre des vers féminins et masculins, devenus à ses yeux homophones :

Puisque l'E muet écrit, ou non écrit, ne fait qu'une différence oculaire, voyons de conséquence en conséquence, où ceci nous conduira. Voici des paroles à mettre en chant :

*Esprit, qui portez le tonnerre,  
Impétueux tyrans des airs,  
Qui faites le péril des mers,  
Et les ravages de la terre,  
Vents &c* Ode du P. de la Rue

J'avoue que mon oreille n'en sait point assez pour distinguer le son de ces quatre rimes.  
Je n'entends qu'erre par-tout...

D'autre part on est surpris de voir la première syllabe de *portez-vous* sur un temps alors que la prosodie accentuelle attendrait un accent sur l'enclitique *vous*. Ici il est difficile de trouver une raison, sauf à plaider un accent d'affect, une sorte de soulèvement de la part d'une suivante un peu fine qui devine que la situation affective de sa maîtresse est beaucoup plus complexe qu'elle n'en a l'air. Le place de *si* sur un temps ne présente en revanche aucune difficulté puisque l'intensité se comprend très bien dans le cadre d'une expression superlative. Reste un cas incompréhensible à nos yeux, l'accentuation de la

deuxième syllabe d'une préposition comme *avec*. Il ne saurait être question de masquer le fait que certains cas nous laissent perplexes. D'où l'importance de la section suivante.

### Généralisation

L'enquête doit porter sur un corpus large afin de limiter, comme je le disais, les effets trop spécifiques d'un endroit précis. Olivier Bettens a excellemment pratiqué ce genre de comptages extensifs et contrastifs sur ce qu'il appelle *le petit siècle* [Bettens, 2007]. Je renvoie à cet égard à un article décisif [Bettens, 2010 : 199]. Ce qu'il montre, c'est qu'avec Lully les contrastes d'intensité reposent sur les pieds cruciaux du vers et sur l'accent lexical, pratiquement plus sur le paradigme de la musique mesurée à l'antique. Lully n'est donc pas esclave des scansion traditionnelles du vers français, il apporte au contraire une oreille fraîche, exempte de la culture ancienne qui avait un temps influencé le rythme versifié du français. Oreille musicale, évidemment, oreille italienne aussi, habituée à observer l'accent lexical sur sa langue maternelle :

Le Florentin, rendu particulièrement sensible à l'accent tonique par sa langue maternelle, ne parvenait pas en revanche à saisir les subtilités quantitatives cultivées par les compositeurs d'airs ; il serait donc le seul responsable de cette table rase. Le succès de ce paradigme sera éclatant et durable : il s'étendra aux airs de cantates et finira, assez paradoxalement, par s'imposer comme la seule manière acceptable de mettre en musique des vers français. [Bettens, 2010 : 198]

Cette expertise particulière, il va la mettre, dit Georges Lote, à l'école du vers racinien et l'on sait que Jean Racine avait la réputation d'être un excellent acteur. Lully avait également avec Molière l'exemple d'une diction qui cherchait à s'affranchir du « ronflement » des vers cher à l'Hôtel de Bourgogne.

### Conclusion

Cette communication heuristique montre comment, à partir d'un travail transdisciplinaire, on peut parfois élucider une question qui semble au départ quasiment insoluble. Il faut faire un pas de côté pour s'apercevoir qu'un autre champ disciplinaire peut nous apporter certaines réponses. À la condition expresse de ne jamais perdre de vue que le transfert reste problématique : notre investigation montre en effet que la structure prosodique du vers n'est pas seule à modeler la ligne musicale du récitatif lullien. La phonologie du français classique, les accents rhétoriques, les exigences de la voix mais aussi des habitudes de compositions idiosyncrasiques contribuent à brouiller parfois ce qu'on cherche et c'est sur de très grands nombres que l'on peut voir se dégager, malgré tout, des tendances assez constantes de la composition lullienne, tendances qui semblent bien refléter une diction versifiée sous-jacente.

## Bibliographie

- BETTENS, OLIVIER, *Chronique d'un éveil prosodique (1547-1643). Chanson, psaume, vaudeville, vers mesurés au petit siècle*. En ligne sur le site *Chantez vous français* : <<https://virga.org/cvf/chronique.php>> (2007).
- , « La musique à l'école des paroles », in *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 191-200.
- , « Gestation et naissance du récitatif français : lecture métrique et lectures prosodiques aux origines de la tragédie lyrique », in *L'Invention des genres lyriques français*, éd. A. Dratwicky et A. Terrier, Lyon, Symétrie, Palazetto Bru-Zane, 2010, p. 25-39.
- BEAUSSANT, PHILIPPE, *Lully, ou Le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard/Théâtre des Champs-Élysées, 1992.
- CARON, PHILIPPE, « La disparition des quantités vocaliques dans le français de référence (1680-1914) », Paris, EDP Sciences, 2014, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01370437/document>> [lien consulté le 25-01-2018].
- , *Nouveaux gisements de données pour l'étude de l'oral à l'Âge classique*. Paris, Garnier, à paraître
- HINDRET, JEAN, *L'art de bien parler et de bien prononcer la langue Française dédié à Monseigneur le Duc de Bourgogne*, Paris, Laurent d'Houry, 1787.
- LOTE, GEORGES, *Histoire du vers français*, Marseille, Presses de l'Université de Provence, 1949-1955, rééd. 1996 : <<http://books.openedition.org/pup/1329>>.
- OLIVET, ABBÉ D', *Prosodie Française in Remarques sur la langue Française*, Paris, Barbou, 1771.
- VAUDELIN, GILES, *Nouvelle maniere d'écrire comme on parle en France*, Paris, Vve Jean Cot et J.B. Lamesle, 1713.