



Scène  
Européenne

Regards croisés  
sur la Scène européenne

# Théâtre et usages de l'histoire dans l'Europe de la première modernité

Actes de la journée d'étude  
CESR, Tours (26 octobre 2018)

---

Textes réunis par  
Juan Carlos Garrot Zambrana  
et Gilles Bertheau

La collection

**Regards croisés**  
**sur la Scène européenne**

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

**Responsables scientifiques**

Juan Carlos Garrot Zambrana

**ISSN**

2107-6820

**Mentions légales**

Copyright © 2021 – 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)

# Introduction

**Juan Carlos Garrot & Gilles Bertheau**  
Université de Tours, CESR / CNRS

L'avènement d'un théâtre moderne en France, en Espagne et en Angleterre, est concomitant de la constitution à la fois d'un important corpus de chroniques historiques, telles que celles de Polydore Virgile, d'Edward Hall et de Raphael Holinshed, en Angleterre ; et d'Auguste de Thou et Agrippa d'Aubigné en France. En Espagne on assiste depuis la rédaction du premier ouvrage historique en castillan, la *Crónica General* (deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), à une floraison du genre historiographique. Un processus semblable, avec les particularités propres à l'Italie de la Renaissance, est présent dans ce qui n'est pas encore un pays unifié mais qui a une forte conscience d'identité culturelle, voire historique. Cet avènement est également concomitant de la constitution de l'histoire comme discipline universitaire : c'est le cas en Angleterre dès les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce vif intérêt pour le passé se déploie aussi bien vers l'Antiquité que vers les époques plus proches des dramaturges, voire contemporaines, en Angleterre en Italie. Le sac de Rome (mai 1527) oblige les états italiens à prendre conscience du changement radical de la situation politique, désormais dominée par les étrangers que l'on croyait pouvoir définir comme « barbares ». Cet événement va influencer l'œuvre théâtrale de nombreux auteurs à partir des années 1530 : Annibal Caro dans *Gli Straccioni* (1543), par exemple, ou encore l'Arétin qui, dans la deuxième version de *La Cortigiana* (1534), met en scène une Rome devenue *coda mundi*.

Le recours aux sources antiques est facilité par l'impression et la traduction des œuvres de Plutarque, de Tacite et de Tite-Live, pour ne citer que quelques noms, qui fournissent un modèle épique et héroïque dont on retrouve aisément les traces dans le théâtre de la période considérée. Les figures d'Alexandre Le Grand, de Marc Antoine, de Pompée et bien sûr de César – entre autres – ont donné à Shakespeare, Corneille et Calderón de la Barca matière à de nombreuses pièces.

Que les théâtres de ces quatre pays se soient emparés de sujets historiques n'est pas pour étonner dans cette période de mutations si profondes. Ainsi c'est vers l'histoire biblique que se tournent des auteurs réformés comme Théodore de Bèze. Shakespeare quant à lui met en scène les affres de la guerre civile et les dangers des successions difficiles. Entre les deux, une différence de conception de l'histoire elle-même. L'adhésion au modèle providentialiste se fissure et il faut chercher dans l'immanence de la condition humaine les ressorts de cette histoire dont la lecture est tributaire des conditions politiques, religieuses et culturelles de chaque pays et de chaque auteur. L'influence de la vision machiavélienne de l'histoire sur certains dramaturges témoigne de cette rupture.

Les chroniques plus récentes ont permis en outre la mise en scène de périodes entières de l'histoire nationale ; notamment en Angleterre avec au premier chef les pièces de Shakespeare, classées, dans le Folio de 1623, sous la rubrique « Histoires ». C'est ainsi que les rois Plantagenêt ont occupé une place prépondérante sur la scène anglaise (Richard II, Henri IV, Henry V, Henry VI, Richard III). Ce fut le cas également de l'Espagne, où Lope de Vega, pour ne citer que lui, évoque l'histoire de son pays dans de très nombreuses pièces comme *La campana de Aragón* ; son exemple sera suivi par bien d'autres dramaturges. En France, d'un autre côté, si le genre du théâtre historique n'existe pas à part entière, c'est dans la tragédie qu'on trouve l'histoire au théâtre.

Le théâtre espagnol des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle s'est occupé quelques fois de certains événements contemporains ; l'un des plus importants de cette période, la bataille de Pavie, fut l'objet « d'une véritable propagande » qui est véhiculée par les supports les plus variés. Javier Espejo s'intéresse à « deux compositions contemporaines des faits qui ont dû donner lieu à des formes de déclamation, de récitation ou de lecture publique, accompagnées de gestes et d'expressions faciales, d'intonations et de voix alternées devant un public » afin d'étudier leur caractère performatif.

Il s'agit des *Coplas nuevamente trovadas sobre la prisión del Rey de Francia*, [...] *Fechas por Andrés Ortiz a intercesión de Gonçalo Martínez de Castro*. La pièce suit un « schéma tripartite devenu convention dans les "autos" de la Nativité ». La religion n'apparaît pas seulement par ce biais (la reprise d'un procédé structurant) ; bien au contraire, elle est au centre du texte, car cette victoire est une victoire voulue par Dieu ; elle devient un « prélude » à la reconquête de Jérusalem, « prolongeant ainsi la politique des Rois Catholiques. Ce rappel des ancêtres de Charles Quint joue un rôle analogue à celle de la narration de la généalogie de Jésus dans les mystères de la Nativité » ; c'est-à-dire que l'auteur cherche un moyen de faire participer les spectateurs, « représentants du nouveau peuple élu », à « une histoire collective propre », celle de las *Coplas*. Du point de vue de sa construction la pièce apparaît comme « une suite de monologues », qui, tout comme les œuvres de la Nativité, prend fin lorsque les bergers doivent partir car il se fait tard. Une telle parenté répond sans doute à une « recherche de formules susceptibles d'offrir un support dramatique à des histoires sans lien

avec le calendrier liturgique » ; de plus, l'empereur apparaît, de son côté, comme un « bon pasteur », « l'unique berger de la chrétienté ».

J. Espejo pense que la pièce a dû être « écrite pour un destinataire premier précis », probablement un noble ; elle aurait été jouée chez lui. La mise en scène ne pose pas des difficultés : on n'a besoin que de deux acteurs, il n'y a presque pas de didascalies au sujet des mouvements des acteurs à l'exception des indications concernant leur entrée et sortie de la scène ; tout cela renvoie à « une époque de balbutiements dramatiques ». En même temps, grâce à sa publication, la pièce aurait trouvé une plus large diffusion.

Le second texte, anonyme, s'intitule *Coplas nuevamente hechas al caso acabescido en Ytalia [...] las quales se pueden cantar al tono del Conde Claros* ; si le mot « coplas » est repris par l'intitulé, le spectacle proposé est cependant très différent de celui des *Coplas nuevamente trovadas*. En effet, la dernière partie du long titre renvoie à un *romance* bien connu et l'on constate que cette œuvre reprend la tradition des *romances noticieros*. Plus encore, bien que la composition permette « une mise en scène où alternaient fragment récités, chantés et théâtralisés ; cependant, le texte ne nous offre aucune indication explicite à ce sujet », car les rares didascalies présentes se retrouvent et dans des textes poétiques et dans les « premières farces et églogues ». D'ailleurs, on constate « une combinaison caractéristique du *romance* narratif à la première personne, aux styles direct et indirect, et de très nombreux verbes de parole », qui introduisent les interventions de plusieurs locuteurs ; tous ces procédés permettraient de penser que ces deuxièmes *Coplas* ont également été jouées devant un public. J. Espejo parle nommément d'un « comédien [...] qui] devait s'efforcer de rendre visible et audible la différence entre les tirades de chacun des personnages ».

En conclusion, les deux textes analysés partagent un même but « propagandistique », ils proposent une élaboration de l'Histoire ainsi que des « mécanismes d'actualisation d'un discours dont la seule vocation était de manipuler l'opinion publique » ; en outre, s'ils ne font pas partie du canon théâtral à proprement parler, il ne reste pas moins qu'ils sont représentatifs de la « pratique théâtrale de l'époque ».

Tiphaine Karsenti étudie comment Pierre Matthieu conçoit l'inscription de l'histoire au théâtre, puisque ses tragédies, d'après lui, ont comme seule source les faits historiques et non les pièces des dramaturges gréco-latins. Son objectif est de faire de son théâtre un *magister vitae*, comme l'était l'histoire elle-même : tous les deux auraient une même « valeur didactique ». En outre, on trouve des passages où tel ou tel personnage glose les vertus du récit historique ; voilà réunies la fonction mémorielle ainsi que la fonction exemplaire qui donne des modèles à imiter. Par conséquent, théâtre et histoire apparaissent comme appartenant à une même fratrie, bien que leur rapport à la vérité varie un peu. En effet, « la représentation tragique est ainsi fidèle à la vérité, à condition qu'on soit capable de discerner sous son voile funeste les progrès de la volonté divine ». Pour

Matthieu, l'histoire a également pour mission de prouver que la justice de Dieu prévaut, que les desseins de la Providence s'accomplissent et qu'en fin de compte la tragédie donne à voir la vérité. T. Karsenti en conclut qu'une telle conception du théâtre rompt avec l'idée de la poésie comme un champ où « la fiction et la liberté artistique » auraient droit de cité ; pour le dramaturge ce qui prime est « l'utilité morale et la vérité ».

Il écrit des tragédies militantes qui se voudraient objectives car éloignées de la fiction, de la « vérité partielle », et libres des invectives dont d'autres parsèment leurs écrits partisans. Lui fait office d'historien, ou plutôt prétend en être un, puisqu'il ne se prive pas d'y introduire non seulement les faits avérés, mais aussi des « conjectures » comme lui-même le reconnaît, sa vérité étant par conséquent, d'après T. Karsenti, une « vérité relative que le locuteur construit dans le cadre d'une stratégie consciente et volontaire ».

En fait, Matthieu semble essayer de faire une synthèse entre deux types de discours : d'un côté, la poésie et son droit à imaginer, à inventer ; d'un autre, l'objectivité à laquelle aspire l'histoire. Mais sa carrière de tragédien fut assez brève et il va abandonner son projet d'écrire un théâtre historique pour s'adonner à l'exercice de l'histoire tout court après être devenu « historiographe officiel » de Henri IV. Il ne renoncera pas pour autant à certains procédés dont il s'était servi auparavant tels que l'introduction de « remarques explicitant les lois générales cachées dans les faits particuliers » : on pourrait voir ici le but de sa démarche consistant à unir « théâtre et histoire : rendre compte du fourmillement chaotique de la vie humaine sans renoncer à lui donner sens, fut-il partisan ».

Pierre Matthieu est aussi évoqué dans l'article de Richard Hillman, « Jacques VI et I<sup>er</sup> et la réanimation de l'histoire à la française ». Celui-ci se penche sur *La Reine d'Écosse*, seule pièce historique d'Antoine de Montchrestien (1601), écrite dans un contexte d'apaisement suite à l'Édit de Nantes, dont la critique a souligné la neutralité politique. Le dramaturge y fait d'abord un portrait favorable de la reine anglaise, avant de changer de perspective et de réserver sa sympathie pour Marie Stuart. La distance de l'auteur par rapport à l'histoire même provient de sa source : l'*Histoire des derniers troubles de France* de Pierre Matthieu (1597), ce qui peut surprendre quand on connaît le passé Liguier de l'auteur de *La Guisarde* (1589). Mais précisément, *La Reine d'Écosse* résonne des échos à cette pièce, où le conflit oppose Henri III au duc de Guise. D'autres échos – de nature personnelle et humaine – renvoient à l'*Oraison funèbre* que Renaud de Beaune prononça sur Marie Stuart en 1587, en particulier quand Monchrestien développe « le motif de la consolation », à partir de l'acte III, et celui de la « vanité universelle », à travers le thème ronsardien de la beauté de reine écossaise. Cette adaptation des sources permit à Monchrestien de réanimer « la forme tragique en tant que telle, en construisant une héroïne qui incarne, presque de manière abstraite, l'idée même de la noble souffrance face au mauvais destin ». Cela n'empêcha pas, cependant, les autorités anglaises de deman-

der l'interdiction de la pièce, à un moment où la question de la succession d'Élisabeth était épineuse. Monchrestien, qui se serait enfui en Angleterre après un duel (vers 1604), aurait obtenu l'intercession du roi Jacques en sa faveur auprès d'Henri IV, après lui avoir présenté un exemplaire de sa pièce. À cette époque, le roi Jacques tenait à réhabiliter la mémoire de sa mère (avec une épitaphe qui rappelle les termes de Monchrestien), tout en faisant construire un monument à la reine Élisabeth à Westminster.

Nous restons en Angleterre avec l'article « Fulke Greville, Lord Brooke, entre théâtre et histoire » de Nicholas Myers, qui revient sur un auteur anglais resté confidentiel et relativement peu étudié par la critique. Se saisissant d'une de ses pièces historiques, *Mustapha*, N. Myers y décèle une entreprise de démythification des institutions monarchique et religieuse. Cette pièce a pour source l'histoire du meurtre de Mustapha, fils de Soliman le Magnifique, à l'instigation d'une de ses concubines, appelée Rossa chez Greville. Le dramaturge en fait une noire tragédie, dépassant le modèle sénéquéen pour montrer, d'après N. Myers, que « le pouvoir absolu a pour conséquence le chaos absolu ». Soutenu par la Providence et les représentants de la religion, le pouvoir opère également par la peur. Le personnage de Rossa est à cet égard emblématique, tenant à la fois de Iago et du Tamerlan de Marlowe, signe d'un pessimisme du dramaturge sur la nature humaine. Le personnage d'Achmat, quant à lui, incarne davantage les doutes d'un conseiller placé entre le tyran Suleiman et son fils Mustapha. N. Myers suggère qu'Achmat est le personnage qui ressemble le plus à Greville et reflète les interrogations contemporaines sur la prérogative royale et, de manière plus générale, les réalités de la politique que le dramaturge avait éprouvées, ou, pour le dire dans des termes chers à Jacques I<sup>er</sup>, les *arcana imperii*. C'est ainsi que N. Myers poursuit sa réflexion en évoquant la carrière politique de Fulke Greville – au service du comte d'Essex et d'Élisabeth I<sup>re</sup> d'abord, de Jacques I<sup>er</sup> ensuite – qui le vit accéder au Conseil Privé en 1614 et être anobli en 1621. Mais la mort de son ami Sir Philip Sidney et de son protecteur le comte d'Essex le laissa désabusé, humeur qu'on perçoit dans le personnage d'Achmat.

Pierre Pasquier se propose de donner une vision d'ensemble de la question qui nous occupe en soulignant sa complexité, car si la dépendance de la tragédie par rapport à l'histoire semble aller de soi, en réalité il n'en est rien, et il nous donne en exemple une citation de d'Aubignac : « et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire ».

Tout d'abord, si la tâche des historiens consiste à établir des récits à partir d'autres récits, la différence avec les dramaturges est que ces derniers peuvent avoir recours, en plus des récits produits par les historiens, à d'autres tirés de la mythologie ou, encore, de la poésie, sans que les théoriciens donnent la préférence à aucune de ces sources possibles ; qui plus



est, parfois on dirait qu'ils les confondent. En effet, ce qui importe ce n'est pas tellement « l'historicité des faits », l'important est « de savoir comme ils ont été relatés ».

Il faut également prendre en compte « le poids de la tradition aristotélicienne », si prégnante chez les théoriciens français, le statut que la *Poétique* accorde à l'histoire ainsi que la différence établie au chapitre 9 de ce traité entre elle et la tragédie. Cette dernière lui est supérieure tant par son objet (le général et non le particulier) que par la façon dont les faits sont rapportés, en instituant un ordre et une relation logique entre les actions. Or, si le vrai semble être exclu du domaine tragique il « se trouve subrepticement [y] réintroduit » toujours au chapitre 9, car d'après le Stagirite le vrai a une plus grande capacité de persuasion que ce qui est simplement possible. On est donc face à une contradiction que les commentateurs italiens ou français de la *Poétique* n'ont pas été à même de résoudre.

La question constitue l'enjeu de la querelle du *Cid* : « est-il bien légitime de représenter sur la scène une fille épousant le meurtrier de son père si un tel fait se trouve accrédité par l'histoire et la poésie ? » Les défenseurs de Corneille « répondent par l'affirmative [...]. À l'inverse, les adversaires de Corneille répondent à la question par la négative ». Cependant on n'arrive pas à résoudre la contradiction aristotélicienne et les deux positions, en faveur ou contre, resteront bien en place jusqu'au moment où « une instance arbitrale » ne tranche le débat assez rapidement. En effet, l'Académie française soulignera que le poète se doit de chercher le possible et que le fait qu'un événement se soit véritablement passé ne suffit à le « rendre vraisemblable et donc crédible ». Pasquier nous rappelle qu'il y vient s'ajouter un autre point non négligeable : le rôle « de la bienséance, même aux dépens de la vérité », comme l'écrivent les académiciens. Ce qu'ils ont déclaré deviendra « l'une des normes du modèle tragique régulier ». Plusieurs traités en sont bien la preuve : par exemple, ceux de La Mesnadière et de d'Aubignac. Pour ces deux auteurs « la vraisemblance est [...] le critère déterminant pour circonscrire le champ mimétique tragique », une vraisemblance, d'ailleurs, assez stricte : le vraisemblable sera le « manifestement possible » (La Mesnadière).

Pourtant, une voix discordante se lève, celle de Corneille dans sa double condition de poète et de théoricien de telle sorte que sa « réflexion sur la tragédie s'appuie constamment sur l'expérience en soumettant les hypothèses de la théorie à l'épreuve de la scène et en tirant les leçons théoriques des succès comme des échecs ». Pierre Pasquier développe par la suite une analyse des idées de Corneille, qui prend ses distances avec la *Poétique*. Il récuse, par exemple, la katharsis à plusieurs reprises (épître dédicatoire de *Médée* et celle de *La Suite du Menteur*), il ne croit pas non plus à la fonction morale du théâtre ou encore au *prodesse et delectare* horatien car « d'après lui, la seule obligation de la poésie dramatique est de plaire et la poésie tragique ne saurait procurer d'autre plaisir que celui de l'imitation ». Toutefois, en homme prudent, Corneille fera quelques concessions à la *doxa* dominante en acceptant « deux "utilités" morales : le profit que proposent les sen-



tences et celui que procure une “peinture naïve” des vices et des vertus ». En revanche, il ne se plie pas à une conception rigide de la vraisemblance, il pratique d’avantage « l’évènement rare [...] violant les conditions communes de crédibilité ».

En 1660 Corneille « va reprendre à nouveaux frais la question de la vraisemblance de la fable dans le deuxième de ses trois *Discours* ». Il passe assez vite « sur l’usage du vrai mythologique [...] la seule modalité de l’impossible immédiatement crédible » et s’attarde plus sur « la question du vrai historique ». Le poète tragique pourra suivre trois voies lorsqu’il en est question : rester fidèle à l’histoire, y ajouter quelque chose ou encore falsifier l’histoire. Dans le premier des cas on ne doit pas se soucier du vraisemblable : selon l’argument d’Aristote, le vrai est vraisemblable par nature, ce qui avait été réfuté par Chapelain lors de la querelle du *Cid*. Lorsque le poète invente, en revanche, il se doit de chercher la vraisemblance, sous deux formes : la vraisemblance générale, « réductible au principe de bienséance » et la vraisemblance particulière, c’est-à-dire, selon les propres mots de Corneille des actions compatibles « avec ce que l’histoire nous apprend de ses actions ». Reste encore à expliquer comment l’histoire peut être falsifiée par le poète. Dans ce cas, on a recours à une autre distinction, également puisée dans la théorie des néo-aristotéliens : « celle du vraisemblable ordinaire et du vraisemblable extraordinaire ». Toutefois il va en donner ses propres définitions qui s’appuient sur les écrits de Castelvetro. Pasquier prend en compte la théorie comme la pratique cornélienne pour constater que l’« on sent Corneille constamment tenté “d’aller au-delà du vraisemblable”, de tendre vers l’impossible ». En tant que dramaturge il est attiré par « l’évènement rare » ; de plus, sa conception du conflit tragique et de son issue l’amène à choisir des situations extrêmes comme par exemple le parricide (*Héraclius*). Pour rendre crédibles ce genre d’actions il faudra veiller à s’appuyer sur une caution, « celle de l’histoire ou bien encore celle du mythe ». Une telle idée sera exprimée par la suite à plusieurs reprises (épître dédicatoire de *Don Sancho d’Aragon* et *Discours du poème dramatique*), ce qui permet d’affirmer que la réflexion cornélienne constitue un cas à part par rapport à la pensée dominante de son temps, celle des académiciens, qui est reprise par des auteurs comme Rapin ou Boileau. Dans sa conclusion, P. Pasquier souligne le statut incertain qui est celui de l’histoire « dans l’esthétique théâtrale française du XVII<sup>e</sup> siècle », parfois confondue avec le récit mythologique, chose dont Corneille était bien conscient. Il attire aussi notre attention sur le fait que l’histoire « souffre, en outre, d’un certain discrédit ». En effet, Aristote avait mis au-dessus d’elle la poésie, par conséquent on ne devait pas exiger du poète qu’il s’y soumette. Qui plus est, l’histoire est remplie d’actions irrationnelles, voire monstrueuses, qui avaient été exclues de la tragédie par la *Poétique* : autant elles étaient prisées par le Baroque, autant elles étaient bannies du champ théâtral par le Grand Siècle, ce qui explique la réticence des « théoriciens du modèle régulier » à l’encontre de l’histoire, ce qui rend

aussi la pensée de Corneille à cet égard assez singulière. Tout en reconnaissant que les faits historiques peuvent susciter l'incrédulité, il est persuadé « que l'historique est en soi vraisemblable » et lui accorde une place importante dans la tragédie. Plus encore, lorsque le poète falsifie et invente des faits, c'est à l'histoire de lui servir de caution pour accréditer sa vraisemblance, ce qui constitue un « étonnant renversement ».