



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

# Le poète tragique doit-il « s’opiniâtrer à faire l’historien<sup>1</sup> » ?

Le statut équivoque de l’histoire  
dans l’esthétique théâtrale française du XVII<sup>e</sup> siècle

**Pierre Pasquier**  
CESR, Tours

De prime abord, les rapports qu’entretiennent le théâtre et l’histoire dans l’esthétique théâtrale française du XVII<sup>e</sup> siècle peuvent sembler évidents, sinon naturels. Depuis la période de l’humanisme triomphant, il était en effet communément admis, dans le champ théâtral français, que le genre tragique devait tirer ses arguments et ses personnages de l’histoire. Sans remonter à l’*Art poétique* de Peletier du Mans (1555)<sup>2</sup> ou à *L’art de la tragédie* de Jean de la Taille (1572)<sup>3</sup>, on rappellera la définition de la tragédie proposée par Pierre Laudun au livre V de son *Art poétique françois*, qui reflète assez bien ce consensus en 1597, soit au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> :

[C’est une] imitation des Héros : car anciennement les Héros étaient demi-dieux. Mais il faut entendre des hommes illustres et de grande renommée. [...] L’on y traite de l’État, des affaires, et Conseil. Les personnages de la Tragédie sont Rois, Princes, Empereurs, Capitaines, Gentilshommes, Dames, Reines, Princesses et Demoiselles, et rarement hommes de bas état, si l’argument nécessairement ne le requiert. Les choses ou la matière de la Tragédie sont les commandements des Rois, les batailles, meurtres, violement de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetés, et autres matières semblables.

- 
- 1 Expression employée par D’Aubignac dans la première de ses *Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de Remarques : sur deux Tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius* (1663), D’AUBIGNAC, 1995, p. 13.
  - 2 Voir *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, 1990, p. 303-304.
  - 3 Bref traité publié en préface à *Saül le furieux*. Voir LA TAILLE, 1998, p. 3-4.
  - 4 LAUDUN, 2000, p. 199 et 201-202.

Il serait donc assez logique que les théoriciens français du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle fassent de l'histoire la matière même de la tragédie et invitent le poète tragique à y puiser sans réserves. Mais il suffit de parcourir un traité comme la *Pratique du théâtre*, que l'abbé D'Aubignac publie en 1657 et qui parachève la constitution du modèle tragique régulier, pour constater que les rapports entretenus par le théâtre et l'histoire sont beaucoup plus problématiques que prévu. Ainsi l'auteur donne, au chapitre 10 du livre second, une définition du genre tragique assez traditionnelle (D'AUBIGNAC, 2001, p. 210) : la tragédie « représente la vie des Princes, pleines d'inquiétudes, de soupçons, de troubles, de rébellions, de guerres, de meurtres, de passions violentes et de grandes aventures ». Pourtant, quand il établit au chapitre premier du même livre les principaux caractères de la fable tragique, D'Aubignac n'hésite pas à écrire<sup>5</sup> :

Comme il ne s'attache pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue, [le poète tragique] ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète épique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire.

Comment expliquer ce qui ressemble fort à une contradiction flagrante ?

Cette contradiction s'explique d'abord par la manière dont on conçoit l'histoire à l'époque, comme le montrera une brève enquête lexicologique et historiographique. Dans les grands dictionnaires du XVII<sup>e</sup> siècle (RICHELET, 1680 ; FURETIÈRE, 1690 ; *Dictionnaire de l'Académie*, 1694), l'histoire se trouve définie comme un récit ou plutôt une *narration*, comme l'on dit alors. Richelet parle d'une « narration continuée de choses vraies, grandes et publiques », le dictionnaire de l'Académie d'une « narration des actions et des choses dignes de mémoire ». Furetière, pour sa part, évoque une « narration des choses comme elles sont, ou des actions comme elles se sont passées ». Les lexicographes ne font ainsi que suivre les historiens de leur temps. Pour un Dupleix, un Coeffeteau ou encore un Mézeray, l'histoire est avant tout une narration. Ainsi ce dernier, dans la préface de son *Histoire de France depuis Faramond jusqu'au règne de Louis le Juste* publiée en 1685, compare l'historiographie à la peinture et écrit<sup>6</sup> : « Les sages ont raison d'estimer qu'il n'est point de personnes plus dignes de renommée, que ceux qui conservent celle des autres, et la représentent aux yeux de la postérité. La peinture et la narration sont presque les seuls moyens, avec lesquels on peut faire un si bel effet. Comme

5 D'AUBIGNAC, 2001, p. 113.

6 Les textes liminaires des ouvrages historiographiques de cette époque ne sont pas paginés.

l'une retrace les visages, et fait reconnaître le dehors et la majesté de la personne, l'autre en raconte les actions et en dépeint les mœurs. »

L'historien, cependant, ne relatera pas indifféremment tous les faits, mais « les choses grandes », d'après Richelet, « les actions et les choses dignes de mémoire », selon le dictionnaire de l'Académie. Les historiographes du temps ne disent pas autre chose. Dans la préface de son *Histoire romaine* publiée en 1621 et maintes fois rééditée au XVII<sup>e</sup> siècle, Coeffeteau, par exemple, affirme que l'histoire doit « transmettre à la postérité une fidèle image de ce qu'ont fait de plus illustre et de plus glorieux les hommes ». Mézeray, lui, assure, dans la préface de l'*Histoire de France...*, que l'historien doit représenter « la gloire », « cet illustre éclat, qui couronne les belles actions » et qui constitue « la récompense des grands hommes ».

Pour y parvenir, l'historien devra consulter les récits antérieurs et les combiner, selon Richelet, « avec éloquence et avec jugement ». À cette époque, l'historiographie est effectivement, avant tout, une entreprise de compilation plus ou moins raisonnée de ce qui a déjà été raconté auparavant. Si l'on en croit la préface de l'*Histoire de France...*, la première tâche de l'historien consiste, pour Mézeray, à « lire et relire avec grand soin tous les auteurs » et à en « tirer le sens et le bon suc ». Dans l'épître dédicatoire de son *Histoire d'Henri III Roi de France et de Pologne* publiée en 1630, Scipion Dupleix emploie, pour définir la méthode qu'il a suivie, une image suggestive : il a « tissé l'histoire » du souverain avec « beaucoup de curiosité et de travail ».

Comme on le voit, l'historien du XVII<sup>e</sup> siècle, au moins jusqu'à la pleine réception des réformes méthodologiques promues par dom Mabillon et les érudits de la congrégation de Saint-Maur, est en quelque sorte cerné par les récits : il compulse des récits, compile des récits et produit à son tour un récit. Sa tâche ne consiste pas encore à établir les faits du passé à partir d'un examen critique des documents d'archives, mais à produire un nouveau récit à partir d'un examen raisonné des récits antérieurs. À l'époque de Coeffeteau et de Dupleix, l'historiographie ne travaille pas encore directement sur les faits qui se sont effectivement produits dans le passé, mais sur les récits qui relatent ces faits.

Quand l'usage l'invite à tirer de l'histoire son argument et ses personnages, le poète tragique se trouve par conséquent confronté, comme l'historien, à un vaste ensemble de récits. Mais la tradition narrative qui s'offre à lui, est à la fois plus large et plus diverse que celle qui se propose à l'historien. Elle comporte en effet non seulement une veine historiographique, mais encore une veine mythologique et une veine poétique. Le poète tragique devra donc choisir un argument dans ce que racontent l'histoire, la mythologie (que l'on appelle à l'époque la Fable) ou encore la poésie (c'est-à-dire la littérature) à propos des hommes et des événements du passé.

Les théoriciens de la tragédie n'instituent aucune hiérarchie entre ces diverses veines de la tradition narrative. En outre, ils ne les distinguent pas toujours nettement. Leur

lexique tendrait d'ailleurs plutôt à les confondre. Ils nomment en effet cette tradition narrative relative aux faits et aux personnages du passé tantôt *histoire*, tantôt *vérité* ou *vrai*. Ce dernier terme est particulièrement équivoque. Le vrai, pour les théoriciens français du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce qui est conforme aux faits qui se sont effectivement passés, mais soit ce que rapportent les récits racontant ces faits, soit ce qui est conforme aux récits relatant ces faits. En fait, la question de l'historicité des faits ne se pose pas, pour les poéticiens et les poètes tragiques de cette époque. Peu leur importe de savoir comment se sont effectivement déroulés les faits à représenter : seul leur importe de savoir comment ils ont été relatés. La tragédie est appelée à tirer son argument et ses personnages de la tradition narrative, qu'elle soit historiographique, mythologique ou poétique. Elle puisera dans ce que l'on raconte d'*ordinaire* à propos des hommes et des événements du passé.

La contradiction relevée plus haut dans la *Pratique du théâtre* s'explique aussi et surtout par le poids de la tradition aristotélicienne. Les principaux théoriciens français du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, Chapelain, La Mesnardière, D'Aubignac ou Corneille, sont en effet les héritiers plus ou moins directs du vaste courant exégétique qui s'est constitué au XVI<sup>e</sup> siècle en Italie autour de la *Poétique* et a irrigué ensuite une partie de l'Europe. Ils ont lu et médité tant les principaux éditeurs et exégètes du texte de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, comme Robortello (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, 1548), Segni (*Rettorica e poetica d'Aristotile*, 1549) ou Maggi (*In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explanationes*, 1550) que les grands commentateurs plus tardifs, comme Piccolomini (*Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele con la traduttione del medesimo libro in lingua volgare*, 1575), Castelvetro (*Poetica d'Aristotile volgarizzata et sposta*, 1570 et 1576) ou bien sûr Scaliger (*Poetica libri septem*, 1617), sans oublier Heinsius, dont le traité *De constitutione tragædiæ*, publié en 1611 et réédité en 1643 à Leyde, constitue comme l'ultime maillon entre l'exégèse italienne et l'exégèse française<sup>7</sup>. Les théoriciens français ont surtout lu et relu inlassablement le traité même d'Aristote, dans le texte original, la traduction latine de Paccius<sup>8</sup> ou les versions italiennes<sup>9</sup>. À l'époque, comme le dit plaisamment Corneille, on ne craignait pas de « se faire tout blanc d'Aristote »<sup>10</sup>.

7 Voir, par exemple, l'impressionnante liste des cautions savantes invoquées par D'Aubignac au chapitre 3 du livre III de la *Pratique du théâtre* : D'Aubignac, 2001, p. 299-301. Sur la constitution de la tradition aristotélicienne, voir DUPRAT, 2009, p. 115-162 ; BRAY, 1963, p. 34-48.

8 Alessandro de' Pazzi dont la traduction faisait autorité depuis 1527.

9 La *Poétique* a été tardivement traduite en français : par de Norville, en 1671, puis par André Dacier, en 1692.

10 *Lettre apologétique du sieur Corneille contenant sa réponse aux Observations faites par le sieur Scudéry sur le Cid* (1637), CORNEILLE, 1980, p. 801. Furetière définit ainsi l'expression *se faire tout blanc* : «

Or, la *Poétique* accordait à l'histoire, en matière tragique, un statut plus que problématique. D'une part, le vrai, entendu comme ce qui s'est effectivement produit, se trouve exclu du champ mimétique offert à la poésie tragique par la fameuse phrase du début du chapitre 9 qui a fait couler tellement d'encre<sup>11</sup> :

Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu, c'est-à-dire le possible, dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire.

Autant que l'on comprenne une phrase aussi laconique, le poète tragique doit représenter le possible, défini par le vraisemblable ou le nécessaire, et non le vrai, compris comme ce qui s'est effectivement produit. Cette pure affirmation s'explique par un autre passage du chapitre 9, suivant quasiment le précédent et non moins célèbre, où Aristote compare les champs mimétiques respectifs de l'historien, entendu comme le chroniqueur, et du poète<sup>12</sup> :

La différence [entre le chroniqueur et le poète] est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier.

Un passage du chapitre 23 complète l'explication en suggérant que la chronique est inférieure à la tragédie non seulement par son objet, mais encore par son mode de représentation. La chronique rapporte en effet les actions accomplies par les hommes pendant une période donnée en se bornant à les juxtaposer, sans les ordonner ni instituer entre elles de relation logique<sup>13</sup>. La poésie tragique, au contraire, comme Aristote l'établit en particulier au chapitre 6, agence les faits qu'elle représente en un enchaînement causal. Telle est d'ailleurs la fonction même de la partie la plus importante de la tragédie<sup>14</sup> : le *mythos*, notion que les poéticiens français traduiront par le terme de *fable*<sup>15</sup>, agence les faits représentés en un système logiquement cohérent. La chronique dit ce que tel individu a fait dans telle situation à telle époque tandis que la tragédie dit ce que ferait tel type

---

On dit qu'un homme se fait tout blanc de son épée pour dire qu'il se promet de faire bien les choses où souvent il ne peut pas réussir. »

**11** ARISTOTE, 1980, 51 a 36. Tous les passages de la *Poétique* seront cités dans la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris, Seuil, 1980).

**12** ARISTOTE, 1980, 51 b 5.

**13** Voir ARISTOTE, 1980, 59 a 21.

**14** Voir ARISTOTE, 1980, 50 a 15.

**15** À ne pas confondre avec le terme *Fable*, toujours doté d'une majuscule, qui désigne communément, au XVII<sup>e</sup> siècle, la mythologie.

d'homme dans telle sorte de situation. La chronique se cantonne donc dans le particulier alors que la poésie tragique accède au typologique, c'est-à-dire au général, à l'universel. On comprend mieux, dès lors, pourquoi le vrai se trouve exclu du champ mimétique de la poésie tragique au début du chapitre 9 : le vrai relève du particulier et la poésie tragique doit tendre vers le général. Jusque-là, les choses sont, sinon parfaitement claires, au moins assez cohérentes.

Mais, d'autre part, dans la suite de ce même chapitre 9 de la *Poétique*, le vrai, toujours entendu comme ce qui s'est réellement produit, se trouve subrepticement réintroduit dans le champ mimétique de la tragédie. Car pour circonscrire avec précision le champ mimétique tragique, Aristote doit aussi tenir compte d'un critère déterminant qui change la donne du raisonnement : la crédibilité de la fable, condition indispensable pour que la poésie tragique exerce avec succès la fonction qui lui est propre, la fameuse katharsis. Or, comment ne pas croire possible ce qui a effectivement eu lieu, ce qui s'est effectivement produit dans le passé ? Envisagé du point de vue de la crédibilité, le vrai constitue bien une modalité du possible et même une modalité du possible singulièrement persuasive. On trouve au milieu du chapitre 9 cette nouvelle sentence (ARISTOTE, 1980, 51 b 11) : « Le possible est persuasif ; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible ; tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible. » Et Aristote ajoute cet admirable argument : « Si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu. » Le vrai se trouve ainsi *de facto* réintégré dans le champ mimétique tragique, dont il avait été précédemment exclu, en tant que modalité persuasive du possible.

Au terme du chapitre 9 de la *Poétique*, le statut accordé au vrai semble donc pour le moins paradoxal, sinon contradictoire : il est à la fois exclu du champ mimétique offert à la poésie tragique et inclus dans ce même champ et ce en vertu de deux raisons aussi convaincantes l'une que l'autre. Malheureusement, aucune autre page de la *Poétique* ne viendra clarifier la question, ni démêler l'écheveau. Les autres traités d'Aristote ne seront pas d'un plus grand secours, pas même la *Rhétorique*. Dès lors, que penser ? Ces passages du chapitre 9 relatifs à l'usage du vrai par la poésie tragique, si laconiques, ne pouvaient que plonger les éditeurs et les commentateurs italiens de la *Poétique* dans la plus grande perplexité. Malgré tous leurs efforts, ils n'ont jamais réussi à résoudre la contradiction, ni même à dissiper l'équivoque. Dans leurs gloses, deux lignes d'interprétation se dégagent. Certains, comme Vida<sup>16</sup> ou Robertello<sup>17</sup>, soutiennent que le fait dûment attesté par l'historiographie, la Fable ou la poésie, crédible par nature, se trouve exempté de l'exigence de vraisemblance et peut être représenté tel quel par le poète tragique. Selon eux, le vrai a par

16 VIDA, 1771, p. 75.

17 ROBOTELLO, 1548, p. 86-91.

conséquent, en tant que tel, pleinement droit de cité dans le champ mimétique tragique. D'autres, comme Castelvetro<sup>18</sup> ou Heinsius<sup>19</sup>, prétendent au contraire qu'un fait attesté par la tradition narrative n'échappe pas à l'exigence de vraisemblance et que le poète tragique peut le représenter, mais à condition qu'il soit vraisemblable ou à condition de le rendre vraisemblable. Autrement dit, pour eux, le vrai, considéré tel qu'en lui-même, n'a pas droit de cité dans le champ mimétique tragique.

Les poéticiens français du XVII<sup>e</sup> siècle eurent, eux aussi, à se prononcer sur le bon usage du vrai par la poésie tragique. Chapelain fut le premier à se déterminer dans la préface qu'il rédigea en 1623 pour un poème épique de Marino publié en italien à Paris, *Adone*. Il y prit une position claire en déclarant que le vrai n'est pas l'objet de la poésie. Évoquant les deux moyens qui peuvent incliner l'esprit à croire en la fiction, il écrit <sup>20</sup> :

L'un est le propre de l'historien, [...] l'autre l'est du poète, et cela pour autant que l'histoire<sup>21</sup> traite les choses comme elles sont et la poésie comme elles devraient être, en manière que la première ne peut recevoir une chose fautive bien qu'elle ait toutes sortes d'apparences, et la seconde n'en peut refuser pourvu que la ressemblance y soit. Et la raison de cela est, d'autant que l'une considère le particulier comme particulier, sans autre but que de le rapporter [...], là où la poésie, une des sciences sublimes et un membre non éloigné de la philosophie, met le premier en considération l'universel et ne le traite particulièrement qu'en intention d'en faire tirer l'espèce, à l'instruction du monde et au bénéfice commun. [...] Les mêmes Anciens, poussés de ce zèle et de ces considérations, jugeant que la vérité des choses, supposé qu'elles dépendissent du hasard, nuisait par leurs fortuits et incertains événements à leur intention si louable, ont banni la vérité de leur Parnasse.

Chapelain adopte ainsi la position de Castelvetro et d'Heinsius en s'appuyant implicitement sur l'opposition aristotélicienne entre le champ mimétique du poète et celui de l'historien. Mais, comme on le voit, son propos ne concerne pas spécifiquement la poésie tragique. Son désir d'esquisser une théorie de la fiction et la nature de l'œuvre qu'il avait à préfacier, une épopée en vers de Marino, obligeait Chapelain à considérer la poésie en général. Il n'est donc pas certain que les contemporains aient aperçu les implications de ce passage de la préface de l'*Adone* pour la poésie tragique. Au début des années 1620, la question de l'usage du vrai par le poète tragique, d'ailleurs, n'était pas encore d'actualité dans le champ théorique français. Elle ne le sera pas davantage à la fin de la décennie

18 CASTELVETRO, 1576, p. 400-401.

19 HEINSIUS, 2001, p. 157.

20 CHAPELAIN, 2007, p. 197-198.

21 Entendons : l'historiographie.

comme en témoigne le fait qu'elle ne sera pas abordée par les protagonistes de la querelle des règles, Ogier (préface de *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre, 1628), Mareschal (préface de *La généreuse Allemande*, 1631), Mairet (préface de la *Silvanire*, 1631) et ce même Chapelain (lettre dite *Sur les vingt-quatre heures*, 1630).

Il faut attendre 1637 pour que la question du bon usage du vrai dans la poésie tragique devienne véritablement d'actualité avec la querelle suscitée par le triomphe remporté au Marais par *Le Cid*<sup>22</sup>. La controverse opposant adversaires et défenseurs de la pièce, qui occupa toute l'année 1637 et suscita une cascade de libelles en tous genres, tournait en effet, pour l'essentiel, autour d'une question : 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 ? À cette question, les défenseurs de Corneille répondent par l'affirmative. Ainsi l'auteur anonyme du *Souhait du Cid en faveur de Scudéry* écrit<sup>23</sup> :

Est-ce bien expliquer le mot de vrai et de vraisemblance, de vouloir contraindre par caprice un Poète d'abandonner la vérité pour suivre son ombre : comme il est constant qu'il ne doit rien produire éloigné du sens commun en tout ce qu'il y apporte du sien, aussi il est obligé de suivre l'histoire exactement : un Peintre pour tirer au naturel un visage en doit prendre tous les traits. Si c'est un borgne il aura mauvaise grâce de lui donner deux yeux, si c'est un Éthiopien, il serait pris pour un fol de le représenter d'un teint de neige.

À l'inverse, les adversaires de Corneille répondent à la question par la négative. Ainsi Scudéry, principal animateur de la controverse, écrit dans ses *Observations sur le Cid*<sup>24</sup> :

Ces grands Maîtres Anciens [...] nous ont toujours enseigné, que le Poète, et l'Historien, ne doivent pas suivre la même route : et qu'il vaut mieux que le premier, traite un sujet vraisemblable, qui ne soit pas vrai, qu'un vrai qui ne soit pas vraisemblable. [...] Il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais il n'est point vraisemblable, qu'une fille d'honneur, épouse le meurtrier de son Père. Cet événement était bon pour l'Historien, mais il ne valait rien pour le Poète.

La question de l'usage du vrai dans la poésie tragique se trouvait donc à nouveau posée, mais de manière encore plus tranchée que par le passé parce qu'à partir d'un exemple singulièrement frappant, celui de Chimène : l'accréditation d'un fait par l'histoire et la poésie suffit-elle pour le rendre vraisemblable, c'est-à-dire crédible et donc représentable

<sup>22</sup> Voir le résumé de cette controverse dans *La querelle du Cid*, 2004 : p. 25-96.

<sup>23</sup> *La querelle du Cid (1637-1638)*, 2004 : p. 668.

<sup>24</sup> *La querelle du Cid (1637-1638)*, 2004 : p. 376. Voir aussi p. 379-380.

par le poète tragique ? Le débat se situait en tout cas au cœur même de la contradiction aristotélicienne. Pour autant, les protagonistes de la querelle du *Cid* ne firent guère progresser la réflexion : c'étaient toujours les deux mêmes thèses antagoniques qui s'affrontaient et avec les mêmes arguments que par le passé. Il fallait donc que la question du bon usage du vrai dans la poésie tragique fût enfin tranchée par une instance arbitrale. Cette tâche délicate revint aux membres de la toute nouvelle Académie Française, qui avaient été sollicités par Scudéry et invités, fermement, par Richelieu à prendre position à titre officiel. Ils se prononcèrent avec netteté dans un opuscule intitulé *Sentiments de l'Académie française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid*, publié à la fin du mois de décembre 1637<sup>25</sup>, dont le texte avait été rédigé par Chapelain et révisé par le Cardinal. Les académiciens rappellent d'abord que pour Aristote, « le vraisemblable plutôt que le vrai est le partage de la poésie épique et dramatique » (CHAPELAIN, 2007, p. 287). Ils déclarent ensuite<sup>26</sup> :

C'est principalement en ces rencontres que le Poète a droit de préférer la vraisemblance à la vérité, et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable que sur un véritable qui ne fût pas conforme à la raison. Que s'il est obligé de traiter une matière historique de cette nature, c'est alors qu'il la doit réduire aux termes de la bienséance, même aux dépens de la vérité, et qu'il doit plutôt la changer tout entière que de lui laisser rien qui soit incompatible avec les règles de son art.

Ce jugement se fonde sur deux attendus. Les académiciens considèrent, d'une part, que le fait historique, en lui-même, n'est pas nécessairement édifiant. Une représentation indifférenciée du vrai risquerait donc d'être nuisible à l'exercice de la fonction morale assignée à la poésie dramatique<sup>27</sup>. Ils considèrent, d'autre part, que le fait historique relève du particulier. Or, la poésie tragique doit traiter du général. Elle ne saurait donc représenter le contingent ou le transitoire. Sa vocation est de produire du paradigmatique, de l'universel. L'art du poète tragique doit « chercher l'universel des choses et les épurer des défauts et des irrégularités particulières que l'histoire, par la sévérité de ses lois, est contrainte d'y souffrir » (CHAPELAIN, 2007, p. 289). Comme on le voit, les académiciens suivent fidèlement Aristote et certains de ses commentateurs italiens et hollandais et distinguent strictement, comme celui-ci le faisait au chapitre 9 de la *Poétique*, à la fois le vrai et le possible et le champ mimétique de l'historien et celui du poète. Désormais, dans le champ théorique français, les choses sont claires. L'historicité d'un fait, c'est-à-dire

---

25 Dont l'édition sera datée, selon l'usage, de l'année suivante : 1638.

26 CHAPELAIN, 2007 : p. 289.

27 Voir CHAPELAIN, 2007 : p. 289 et 294.

son accréditation par l'histoire ou la poésie, ne saurait suffire à le rendre vraisemblable et donc crédible. Elle ne suffit aucunement, par conséquent, à le rendre représentable par la poésie tragique. Le vraisemblable prime absolument sur le vrai et la vérité, si attestée soit-elle, se trouve tenue de satisfaire aux exigences de la vraisemblance.

Une *doxa* est fixée et la sentence des académiciens, qui jouissait déjà de la double caution de l'institution et du pouvoir, va devenir l'une des normes du modèle tragique régulier que La Mesnardière et D'Aubignac élaboreront à la fin des années 1630 et au début des années 1640 à partir des principes posés par Chapelain dans les *Sentiments de l'Académie* et dans la lettre dite *Sur les vingt-quatre heures*. Ainsi au chapitre V de sa propre *Poétique* publiée en 1639, La Mesnardière proscrit expressément toute représentation indifférenciée du vrai dans la poésie tragique<sup>28</sup> :

Encore que la vérité soit adorable partout, la Vraisemblance néanmoins l'emporte ici dessus elle ; et le Faux qui est vraisemblable, doit être plus estimé que le Véritable étrange, prodigieux et incroyable : pourvu, comme nous l'avons dit, que l'Aventure que l'on expose ne soit point de l'Histoire sainte, qui doit paraître en son entier, ou ne paraître point du tout. [...] C'est pour cela qu'Aristote ne feint point de préférer la Poésie à l'Histoire, bien que de grands hommes l'appellent la Maîtresse de notre vie<sup>29</sup> : Pour ce, dit-il, que le Poète imitateur du Philosophe, attache ses contemplations aux choses universelles, et qu'il se plaît de les écrire selon qu'elles doivent être ; au lieu que l'Historien s'arrête au détail des affaires, et qu'il raconte simplement les actions particulières ainsi qu'elles ont été faites, tantôt bonnes, tantôt mauvaises.

Dans la *Pratique du théâtre* publiée en 1657, mais en grande partie rédigée au début des années 1640, l'abbé D'Aubignac proscrit tout autant la représentation du vrai en lui-même, mais en cherchant davantage à démontrer le bien-fondé d'une telle mesure. Il recourt d'abord à l'argument d'autorité dans le passage du premier chapitre du livre second déjà cité au début de cette étude en rappelant à son tour la distinction opérée par Aristote entre le poète et l'historien<sup>30</sup> :

Comme il ne s'attache pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue<sup>31</sup>, [le poète tragique] ne s'attachera point à la Vérité, non plus que le Poète épique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller

28 LA MESNARDIÈRE, 2015, p. 184.

29 Formule de CICÉRON, *De l'orateur*, II, 9, 36.

30 D'AUBIGNAC, 2001, p. 113.

31 C'est-à-dire qu'il n'est pas chargé d'établir la chronologie des événements du passé.

au Théâtre pour apprendre l'Histoire. La scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devraient être, et le Poète y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art, comme fait un Peintre quand il travaille sur un modèle défectueux.

En 1663, D'Aubignac reprendra d'ailleurs la même thèse dans la première des deux *Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de Remarques : sur deux Tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*<sup>32</sup> :

Il ne faut jamais s'attacher aux circonstances de l'Histoire, quand elles ne s'accordent pas avec la beauté du Théâtre ; il n'est pas nécessaire que le Poète s'opiniâtre à faire l'Historien, et quand la vérité répugne à la générosité, à l'honnêteté, ou à la grâce de la Scène, il faut qu'il l'abandonne, et qu'il prenne le vraisemblable pour faire un beau Poème au lieu d'une méchante Histoire.

Ensuite, D'Aubignac recourt, au deuxième chapitre du livre second de la *Pratique du théâtre* consacré à la vraisemblance, à un argument d'ordre moral, mais sensiblement différent de celui dont avaient usé les académiciens pour apprécier le comportement de Chimène. Une représentation indifférenciée des faits historiques amènerait inévitablement le poète tragique à représenter des faits immoraux. Or, un fait trop immoral, fût-il parfaitement attesté par l'histoire, souffrirait d'un grave déficit de crédibilité et rendrait dès lors la poésie tragique incapable de remplir sa fonction morale, confondue avec la katharsis<sup>33</sup> :

C'est une maxime générale que le Vrai n'est pas le sujet du Théâtre, parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues, et beaucoup qui n'y peuvent être représentées : c'est pourquoi Synésius<sup>34</sup> a fort bien dit que la Poésie et les autres Arts qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes.

Et D'Aubignac d'invoquer un curieux exemple<sup>35</sup> : « Il est vrai que Néron fit étrangler sa mère, et lui ouvrit le sein pour voir en quel endroit il avait été porté neuf mois avant que

32 D'AUBIGNAC, 1995, p. 13.

33 D'AUBIGNAC, 2001, p. 123.

34 SYNESIOS DE CYRÈNE, 1612, p. 72.

35 D'AUBIGNAC, 2001, p. 124-125. L'éditrice du traité, Hélène Baby (D'AUBIGNAC, 2001, p. 124-125), observe que ce détail semble dénué d'assises historiographiques solides, puisqu'il ne figure ni chez Tacite, ni chez Suétone. D'Aubignac l'a-t-il imaginé en mélangeant inconsciemment les deux passages concernés, d'ailleurs équivoques (*Annales*, livre XIV, chapitres 8 et 9 ; *Vies des douze césars*, livre VI, chapitre 34) ? Ou bien l'aurait-il trouvé dans un historien postérieur ou encore, ce qui serait paradoxal, dans un mystère du XVI<sup>e</sup> siècle ou une tragédie cruelle du début du XVII<sup>e</sup> siècle ?

de naïtre ; mais cette barbarie, bien qu'agréable à celui qui l'exécuta, serait non seulement horrible à ceux qui la verraient, mais même incroyable à cause que cela ne devait point arriver. » Un peu plus loin, dans le même chapitre, D'Aubignac circonscrit plus nettement le champ mimétique de la poésie tragique :

Il n'y a donc que le Vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique : ce n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du Théâtre ; mais elles n'y sont reçues qu'autant qu'elles ont de la vraisemblance.

Et D'Aubignac, qui a conçu son traité comme un manuel de composition de la fable tragique, en tire la conclusion pratique qui s'impose et ajoute (D'AUBIGNAC, 2001, p. 126) : « De sorte que pour les y faire entrer, il faut ôter ou changer toutes les circonstances qui n'ont point ce caractère, et l'imprimer à tout ce qu'on y veut représenter. » On ne saurait mieux dire que le vrai ne sera admis dans le champ mimétique tragique qu'après être passé sous les fourches caudines de la vraisemblance, tant dans l'*inventio* que dans la *dispositio*.

Les conditions ainsi posées au vrai sont d'autant plus rigoureuses que les théoriciens réguliers professent une conception draconienne de la vraisemblance. Dans la lettre dite *Sur les vingt-quatre heures* rédigée en 1631, Chapelain donne la crédibilité de la fable pour fondement au modèle dramatique dont il entend jeter les bases, car il y voit la condition indispensable pour que la poésie tragique remplisse sa fonction morale confondue avec la katharsis. Et Chapelain soutient que cette crédibilité doit être quasiment absolue<sup>36</sup> :

L'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et ce qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents.

Tout au long de sa lettre, Chapelain multiplie les mises en garde et insiste inlassablement sur la nécessité de « rendre la feinte pareille à la vérité même » (CHAPELAIN, 2007, p. 224) et d'ôter « à l'esprit tout ce qui peut le choquer et lui donner le moindre soupçon d'incompatibilité » entre la fiction et la réalité représentée (CHAPELAIN, 2007, p. 227) afin de « conduire le spectateur sans obstacles à la créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté » (CHAPELAIN, 2007, p. 223-224). Dans la *Poétique* de La Mesnardière et la *Pratique du théâtre* de l'abbé D'Aubignac, la vraisemblance devient la règle d'or destinée à

---

36 CHAPELAIN, 2007, p. 223.

régir toutes les phases de la composition du poème tragique et tous les éléments de celui-ci. Ainsi D'Aubignac ouvre son chapitre sur la vraisemblance par cette fière déclaration<sup>37</sup> :

Voici le fondement de toutes les Pièces du Théâtre, chacun en parle et peu de gens l'entendent ; voici le caractère général auquel il faut reconnaître tout ce qui s'y passe : En un mot la vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène.

La vraisemblance est aussi et surtout, dans ces deux traités, le critère déterminant pour circonscrire le champ mimétique tragique. Reprenant une distinction traditionnelle dans la poétique aristotélicienne, les deux formalisateurs du modèle régulier y soutiennent en effet que l'objet naturel de la poésie tragique n'est pas le vraisemblable extraordinaire, mais le vraisemblable ordinaire. Ainsi La Mesnardière écrit, au chapitre V de sa *Poétique*<sup>38</sup> :

Or, comme ces aventures paraissent moins vraisemblables que celles de ci-dessus, que j'ai comprises sous le nom de Vraisemblances ordinaires, je conseille à notre Poète de les employer rarement, et seulement aux occasions où elles pourront produire quelques effets merveilleux, qui méritent d'être achetées par ce peu de répugnance que d'abord nous aurons à croire le principe d'où ils partent.

Et les deux théoriciens réguliers entendent bien donner tout son sens à l'adjectif *ordinaire* appliqué au vraisemblable par la tradition aristotélicienne. La vraisemblance du fait à représenter s'appréciera en vertu d'un critère très restrictif : ne sera véritablement vraisemblable, donc crédible et par conséquent représentable par la poésie tragique, que le « manifestement possible » selon l'opinion commune, d'après La Mesnardière (2015, p. 189), ou selon le « sentiment ordinaire des hommes », d'après D'Aubignac (2001, p. 123). Dès lors, il est clair qu'admettre le vrai dans le champ mimétique tragique à condition qu'il soit vraisemblable ou à condition de le rendre vraisemblable, revient à lui imposer un accès singulièrement restreint. Peu nombreuses seront en effet les modalités du vrai, et singulièrement de l'historique, qui pourront satisfaire pleinement à une exigence aussi impérieuse de crédibilité.

Au beau milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le sort du vrai dans la poésie tragique pouvait donc, au moins dans le champ théorique, paraître scellé. La part accordée par la tragédie à l'histoire pouvait sembler singulièrement congrue. Mais c'était compter sans une voix discordante : celle de Pierre Corneille.

37 D'AUBIGNAC, 2001, p. 123.

38 LA MESNARDIÈRE, 2015, p. 188-189. Voir D'AUBIGNAC, 2001, p. 126-127.

Celui-ci occupe en effet, dans l'esthétique théâtrale française du XVII<sup>e</sup> siècle, une place singulière. Contrairement à Chapelain, La Mesnardière et dans une moindre mesure D'Aubignac<sup>39</sup>, Pierre Corneille n'est pas un pur théoricien du théâtre. C'est un praticien, tôt converti à la théorie, qui a d'abord réfléchi sur le genre comique, dans les années 1630, puis sur le genre tragique et la poétique aristotélicienne, à partir de 1638 et jusqu'à la fin de sa carrière dramatique. En outre, la réflexion qu'il a menée sur le genre tragique, n'était pas aussi gratuite que celle de ses homologues. Corneille s'interroge sur la tragédie non seulement pour en comprendre la nature et les règles de ce genre, mais aussi pour élaborer son propre modèle tragique. Enfin, il applique une méthode de réflexion beaucoup plus empirique que les théoriciens du modèle dramatique régulier qui pratiquent un systématisme très aristotélicien. La réflexion cornélienne 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. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Corneille est le seul théoricien à pratiquer un tel empirisme esthétique, mais aussi le seul poète dramatique à pratiquer une dramaturgie aussi expérimentale. En 1660, à la fin du *Discours sur le poème dramatique*, il présente ainsi sa méthode de réflexion (CORNEILLE, 1987, p. 141) : « Je tâche de suivre toujours le sentiment d'Aristote dans les matières qu'il a traitées, et comme peut-être je l'entends à ma mode, je ne suis point jaloux qu'un autre l'entende à la sienne. Le commentaire<sup>40</sup> dont je m'y sers le plus est l'expérience du théâtre, et les réflexions sur ce que j'ai vu y plaire, ou déplaire. »

La réflexion menée par Corneille sur le genre tragique fut une œuvre de longue haleine qui accompagna sa production tragique pendant la majeure partie de sa carrière. Elle se formalise d'abord dans les textes liminaires qu'il joint régulièrement à ses œuvres d'*Horace* (1641) à *Pertharite* (1653). Puis, les critiques émises en 1657 par D'Aubignac dans la *Pratique du théâtre* à l'encontre de certaines de ses tragédies inciteront Corneille à développer avec plus d'ampleur le fruit de la réflexion qu'il mène depuis 1638 sur le genre tragique et la poétique aristotélicienne. En 1660, il publie, dans la grande édition de son *Théâtre*, les trois *Discours* et la série des *Examens* de ses pièces qui esquissent un véritable modèle tragique<sup>41</sup>. L'ensemble formé par ces textes ne représente cependant qu'un premier état du modèle tragique cornélien. Ensuite, la pensée cornélienne sur la tragédie évoluera encore, au fil de la deuxième partie de la carrière du dramaturge, en

39 On lui attribue trois tragédies en prose anonymes dont il a plus ou moins reconnu la paternité : *Cyminde* (1642), *Zénobie* (1642) et *La Pucelle d'Orléans* (1647). Sur cette question, voir la *Seconde dissertation concernant le poème dramatique* (1663), D'AUBIGNAC, 1995, p. 138.

40 Allusion aux commentaires de la *Poétique* constitutifs de la tradition aristotélicienne.

41 On consultera l'excellente édition des trois *Discours* procurée par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF, 1999 (en particulier l'annotation et le dossier).

particulier à la lumière des nouvelles objections émises en 1663 par D'Aubignac dans ses différentes *Dissertations*<sup>42</sup>. Chacune des tragédies publiées par Corneille dans les années 1660 et 1670 comportera d'ailleurs une préface théorique, plus ou moins développée<sup>43</sup>.

Corneille se singularise, de surcroît, par une prédilection marquée pour l'histoire. Le dramaturge possédait une culture historique sans doute aussi grande que celle de Chapelain<sup>44</sup>, assurément plus vaste que celle d'un D'Aubignac ou d'un La Mesnardière. Si l'on en croit les textes liminaires de ses tragédies où il ne manque jamais d'indiquer ses sources, Corneille a lu, parcouru ou consulté beaucoup d'historiens ou de chroniqueurs de la haute ou de la basse Antiquité : il se réfère expressément à Tite Live, Appien, Tacite, Plutarque, Dion Cassius, Justin, Flavius Josèphe, Sozomène, Zonaras et même Ammien Marcellin ou Paul Diacre. Corneille a lu aussi, manifestement, nombre d'historiens modernes : il se réfère, entre autres, à Erycius Puteanus<sup>45</sup>, Flavius Blondus<sup>46</sup>, Baronius ou Coeffeteau.

Corneille se distingue enfin et surtout des autres poéticiens français du XVII<sup>e</sup> siècle par une indéniable indépendance d'esprit. Aussi fin connaisseur de la tradition aristotélicienne que Chapelain ou D'Aubignac, il porte sur la *Poétique* et ses commentaires italiens ou hollandais un regard beaucoup plus critique que le leur. Cette distance l'amènera à contester plus ou moins explicitement la *doxa* de son temps et à soutenir des thèses fort différentes de celles que professaient les promoteurs du modèle tragique régulier, souvent sur des points majeurs de la doctrine. Ainsi Corneille n'hésite pas à remettre en cause la clef de voûte de ce modèle en récusant la sacro-sainte katharsis dont Chapelain avait imposé une interprétation exclusivement morale dans la préface de l'*Adone*. Corneille ne croit pas que la poésie tragique ait pour fonction d'« amender les mœurs des hommes »<sup>47</sup> en suscitant la frayeur et la pitié. Il doute surtout qu'elle puisse jamais y parvenir. Dès

42 *Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques : Sur deux tragédies de Monsieur Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius ; Troisième dissertation concernant le poème dramatique ; Quatrième dissertation concernant le poème dramatique : Servant de Réponse aux calomnies de Monsieur Corneille*, D'AUBIGNAC, 1995.

43 Sur le modèle tragique cornélien, voir les deux ouvrages majeurs de Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, et *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.

44 Pour la réflexion de Chapelain sur l'écriture de l'histoire, voir les *Jugements sur l'Histoire des guerres de Flandres du cardinal Bentivoglio*, CHAPELAIN, 2007, p. 235-253 ; et les lettres à Colbert, CHAPELAIN, 2007, p. 399-404.

45 Auteur des *Historie Insubrica, ab origine gentis ad Othonem Magnum imperatorem, libri VI*, publiées en 1614.

46 Auteur, entre autres, d'un ouvrage intitulé *Historiarum ab inclinatione Romani Imperii ad annum 1440, decades III* et publié en 1531.

47 Formule de Chapelain, préface de l'*Adone* de Marino (1623), CHAPELAIN, 2007, p. 196.

1639, Corneille récuse implicitement la katharsis dans l'épître dédicatoire de *Médée*<sup>48</sup>. Il la récuse ensuite de manière plus explicite en 1645, dans celle de *La Suite du Menteur*<sup>49</sup>. En 1660, dans le *Discours de la tragédie*<sup>50</sup> et dans le *Discours du poème dramatique*<sup>51</sup>, il se livre enfin à une critique systématique du concept aristotélicien et de l'interprétation morale qu'en donnaient les théoriciens réguliers. Dans le *Discours de la tragédie*, Corneille argue, en particulier, de sa propre expérience pour observer que certaines de ses tragédies ont remporté un indéniable succès alors même qu'elles n'étaient en rien susceptibles de susciter la frayeur et la pitié : il cite *Héraclius*, *Nicomède* et *Polyeucte martyr*<sup>52</sup>.

Corneille est d'autant plus enclin à contester la katharsis qu'il ne croit aucunement à une fonction morale de la poésie tragique. Il récuse jusqu'à la vulgate horatienne qui prétendait mêler l'utile à l'agréable. De l'épître dédicatoire de *Médée* publiée en 1639<sup>53</sup> au *Discours du poème dramatique* publié en 1660<sup>54</sup> en passant par l'épître dédicatoire de *La Suite du Menteur*<sup>55</sup>, il se tiendra fermement à une même position qui le place à contre-courant de toute son époque : 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. Dans le *Discours du poème dramatique*, Corneille concédera certes, du bout des lèvres, que la tragédie peut à l'extrême rigueur souffrir deux « utilités » morales : le profit que proposent les sentences et celui que procure une « peinture naïve »<sup>56</sup> des vices et des vertus<sup>57</sup>. Mais dans un discours où il réexaminait la question de l'utilité morale de la poésie tragique, Corneille pouvait-il faire fi de la lettre du discours aristotélicien et du discours horatien ou ignorer l'interprétation purement morale qu'avait donnée La Mesnardière du premier des quatre critères aristotéliciens censés régir les mœurs du personnage tragique, celui de la « qualité »<sup>58</sup> ? Admettre ces deux « utilités » était, en quelque sorte, le minimum à concéder à la *doxa* contemporaine. Si indépendant fût-il, Corneille a toujours veillé soigneusement à ne pas s'opposer trop ouvertement à l'esthé-

48 CORNEILLE, 1980, p. 535-536.

49 CORNEILLE, 1984, p. 95-98.

50 CORNEILLE, 1987, p. 142-149.

51 *Ibid.*, p. 119-123.

52 *Ibid.*, p. 147.

53 CORNEILLE, 1980, p. 535-536.

54 CORNEILLE, 1987, p. 117.

55 CORNEILLE, 1984, p. 95-96.

56 Comprendons : ressemblante, voire réaliste.

57 CORNEILLE, 1987, p. 120 à 122.

58 LA MESNARDIÈRE, 2015, p. 140-141. Voir la critique de ce point de vue dans le *Discours du poème dramatique*, CORNEILLE, 1987, p. 129 à 131.

tique dominante et à situer sa réflexion, autant que faire se pouvait, dans les limites du modèle dramatique régulier et surtout celles de la tradition aristotélicienne.

Corneille ne partage pas davantage la conception du vraisemblable qui commande tout le modèle tragique régulier, tel qu'il a été formalisé par La Mesnardière et D'Aubignac. Il ne peut manifestement pas se résoudre, comme praticien et comme théoricien, à restreindre le champ mimétique offert à la poésie tragique au seul « manifestement possible<sup>59</sup> » selon l'opinion commune pour au moins deux raisons. D'une part, comme il le soutient implicitement dès 1647 dans l'avis Au lecteur d'*Héraclius*<sup>60</sup> et explicitement en 1660 dans le *Discours du poème dramatique*<sup>61</sup> et le *Discours de la tragédie*<sup>62</sup>, le seul sujet digne d'une belle tragédie lui paraît être l'événement rare, transgressant non seulement la vraisemblance ordinaire, mais encore la vraisemblance extraordinaire et violant les conditions communes de crédibilité. D'autre part, comme il l'indique dès 1647 dans l'avis Au lecteur d'*Héraclius*<sup>63</sup>, la forme idéale du conflit tragique lui semble être le surgissement de la violence au cœur d'une alliance : la grandeur tragique procédera d'un parricide, c'est-à-dire d'un meurtre commis entre des êtres unis par une alliance reconnue, qu'elle soit familiale ou sociale.

Aussi Corneille va-t-il, en 1660, reprendre à nouveaux frais la question de la vraisemblance de la fable tragique dans le deuxième de ses trois *Discours* dont le titre complet, rarement cité, est explicite : *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*. À cette occasion, il rouvre le vieux dossier du bon usage du vrai dans la poésie tragique. Cette réflexion occupe toute la dernière partie du discours, ce qui dit assez l'importance que l'auteur lui accorde.

Corneille passe rapidement sur l'usage du vrai mythologique. Le traitement d'un sujet tiré de la Fable ne pose, selon lui, aucun problème au poète. Le caractère universel de la réception de la tradition mythologique garantit en effet à la fiction tragique tirée de la Fable une crédibilité optimale. Le mythologique est, en quelque sorte, la seule modalité de l'impossible immédiatement crédible (CORNEILLE, 1987, p. 170) : « Tout ce que la Fable nous dit de ses dieux, et de ses métamorphoses, est encore impossible, et ne laisse pas d'être croyable par l'opinion commune, et par cette vieille tradition<sup>64</sup> qui nous a accoutumés à en ouïr parler. » Le choix d'une source mythologique présente, en

59 Expression de LA MESNARDIÈRE, 2015, p. 41.

60 CORNEILLE, 1984, p. 354-355. Voir aussi l'épître dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon* (1650), CORNEILLE, 1984, p. 550.

61 CORNEILLE, 1987, p. 117-118, 125.

62 *Ibid.*, p. 155-157.

63 CORNEILLE, 1984, p. 355.

64 Tradition.

outre, l'avantage de laisser au poète tragique tout loisir d'inventer d'autres faits aussi fabuleux, d'ajouter des impossibilités inédites à des impossibilités communément reçues. Par contamination naturelle, elles seront tout aussi crédibles. Corneille écrit<sup>65</sup> :

Nous avons droit d'inventer même sur ce modèle, et de joindre des incidents également impossibles à ceux que ces anciennes erreurs nous prêtent. L'auditeur n'est point trompé de son attente, quand le titre du poème le prépare à n'y voir rien que d'impossible en effet ; il y trouve tout croyable, et cette première supposition faite, qu'il est des dieux, et qu'ils prennent intérêt et font commerce avec les hommes, à quoi il vient tout résolu, il n'a aucune difficulté à se persuader du reste.

Par contre, Corneille va consacrer plusieurs pages du *Discours de la tragédie* à la question de l'usage du vrai historique, beaucoup plus délicate à traiter. Il y envisage trois attitudes possibles pour le poète tragique : soit « suivre l'histoire », soit « ajouter à l'histoire », soit encore « falsifier l'histoire » (CORNEILLE, 1987, p. 166). Quand le poète suit l'histoire, il n'aura pas, selon Corneille, à se soucier de la vraisemblance de la fable tragique. La véracité des faits représentés suffit à les rendre parfaitement vraisemblables et à leur garantir une crédibilité satisfaisante (CORNEILLE, 1987, p. 166) : « Lorsque [les actions qui composent la tragédie] sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont point besoin de son secours. *Tout ce qui s'est fait, manifestement s'est pu faire*, dit Aristote, *parce que s'il ne s'était pu faire, il ne se serait pas fait* ». Corneille recourt ici à l'argument d'autorité en citant le fameux passage du chapitre 9 de la *Poétique*<sup>66</sup> et réaffirme, comme l'avaient fait en leur temps Vida ou Robortello, que l'historique dûment attesté échappe à l'exigence de vraisemblance parce qu'il est, en quelque sorte, vraisemblable par nature. Une vingtaine d'années après la querelle du *Cid*, il prend ainsi l'exact contrepied de la sentence rendue par les académiciens<sup>67</sup>. Sous la plume de Chapelain, ceux-ci avaient décrété que le poète quand il traitait un sujet « véritable qui n'était pas conforme à la raison », devait le « réduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité » ou bien renoncer à œuvrer sur « une matière historique de cette nature » (CHAPELAIN, 2007, p. 289). Corneille maintient fermement que l'historique

65 CORNEILLE, 1987, p. 170.

66 51 b II.

67 La lettre adressée à l'abbé de Pure le 25 août 1660 ne laisse aucun doute sur la volonté de Corneille de répliquer enfin aux académiciens dans les trois *Discours* : voir CORNEILLE, 1987, p. 6-7. En 1637, il en avait été en effet empêché par Richelieu qui avait interdit aux protagonistes de la querelle du *Cid* de poursuivre le débat après la publication des *Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid* : voir la lettre de Boisrobert à Mairêt du 5 octobre 1637, in *La querelle du Cid*, 2004, p. 907-909.

est vraisemblable par nature et donc représentable tel quel par la poésie tragique. C'était déjà sa conviction en 1637 quand il publiait *Le Cid*. Il l'avait à nouveau exprimée avec force en 1647 dans l'avis Au lecteur d'*Héraclius* (CORNEILLE, 1984, p. 357) : dès lors que « l'action est vraie », « il ne faut plus s'informer si elle est vraisemblable, étant certain que toutes les vérités sont recevables dans la poésie ». En 1660, Corneille, visiblement, n'a pas changé d'opinion.

Quand le poète ajoute à l'histoire, par contre, la fable tragique ne jouira pas d'une même crédibilité immédiate (CORNEILLE, 1987, p. 166) : « Ce que nous ajoutons à l'histoire, comme il n'est pas appuyé de son autorité, n'a pas cette prérogative. *Nous avons une pente naturelle*, ajoute ce philosophe, à croire que ce qui ne s'est point fait n'a pu encore se faire<sup>68</sup>, et c'est pourquoi ce que nous inventons a besoin de la vraisemblance la plus exacte qu'il est possible pour le rendre croyable. » Mais comment le poète procédera-t-il donc afin de conférer à ses inventions une vraisemblance aussi rigoureuse et les rendre crédibles ? Pour préciser sa pensée sur ce point, Corneille va s'appuyer sur une distinction : celle du vraisemblable général et du vraisemblable particulier. Il définit d'abord le vraisemblable général comme « ce que peut faire, et qu'il est à propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, etc » (CORNEILLE, 1987, p. 166). Corneille se réfère ici manifestement aux manières d'agir habituelles aux hommes, à l'*ethos* de la rhétorique classique, que La Mesnardière s'était efforcé d'appliquer au théâtre dans deux longs chapitres de sa *Poétique*<sup>69</sup>. Ainsi conçue, la vraisemblance générale est donc réductible au principe de bienséance. Corneille définit ensuite le vraisemblable particulier comme « ce qu'a pu ou dû faire Alexandre, César, Alcibiade compatible avec ce que l'histoire nous apprend de ses actions » (CORNEILLE, 1987, p. 166). Cette modalité du vraisemblable se conçoit donc à la fois dans l'ordre très aristotélicien du possible défini par le vraisemblable ou le nécessaire et dans celui du rapport à l'histoire. Le vraisemblable particulier n'est pas le vrai, c'est-à-dire ici l'historique, mais le compatible avec ce que l'historiographie rapporte sur les personnages célèbres. Quand le poète tragique ajoute à l'histoire, il devra donc soigneusement veiller, pour conférer à sa fable une crédibilité suffisante, à ce qu'elle respecte strictement à la fois le principe de bienséance et le principe de compatibilité avec les données de l'historiographie. Et Corneille insistera en particulier, dans la suite du *Discours de la tragédie*, sur la nécessité pour le poète tragique de ne pas contrevenir trop manifestement aux données de la chronologie ou de la géographie les mieux connues de

68 Corneille cite ici le même passage du chapitre 9 de la *Poétique*.

69 Les chapitres VIII et IX : voir LA MESNARDIÈRE, 2015 : p. 243 sq et p. 341 sq. Sur la manière dont La Mesnardière conçoit la bienséance des mœurs et des sentiments, voir VIALLETON, 2004, p. 554-574.

tous (CORNEILLE, 1987, p. 167-168) : « Il y a des circonstances des temps, et des lieux, qui peuvent convaincre un auteur de fausseté, quand il prend mal ses mesures ».

Pour expliquer ensuite dans quelle mesure le poète tragique peut « falsifier l'histoire », Corneille s'appuie sur une autre distinction, traditionnelle dans la poétique aristotélicienne depuis Castelvetro et largement exploitée, comme on l'a vu, par les formalisateurs du modèle tragique régulier qui la tenaient de Chapelain : celle du vraisemblable ordinaire et du vraisemblable extraordinaire. Mais il donne à ces deux concepts des définitions sensiblement différentes de celles qu'avaient proposées les théoriciens réguliers, en particulier La Mesnardière. Corneille définit d'abord le vraisemblable ordinaire comme ce « qui arrive plus souvent, ou du moins aussi souvent que son contraire » (CORNEILLE, 1987, p. 168). Dans une perspective très aristotélicienne<sup>70</sup>, la définition s'inscrit donc dans l'ordre des probabilités : sera ordinairement vraisemblable, le fait qui a, au minimum, autant de chances de se produire que son contraire. Ensuite, Corneille définit ainsi le vraisemblable extraordinaire<sup>71</sup> :

Une action qui arrive à la vérité moins souvent que sa contraire, mais qui ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée, pour n'aller point jusqu'au miracle, ni jusqu'à ces événements singuliers, qui servent de matière aux tragédies sanglantes par l'appui qu'ils ont de l'histoire, ou de l'opinion commune, et qui ne peuvent se tirer en exemple que pour les épisodes de la pièce dont ils font le corps, parce qu'ils ne sont pas croyables à moins que d'avoir cet appui.

Autant que l'on comprenne une définition aussi touffue et aussi équivoque, le vraisemblable extraordinaire serait une sorte d'impossible difficilement croyable, qui ne serait toutefois pas aussi prodigieux que le miraculeux ou l'exceptionnellement sanglant, et qui aurait besoin pour être crédible d'une caution, celle de l'historiographie ou celle de la mythologie. Et Corneille donne plusieurs exemples de ce vraisemblable extraordinaire à peine crédible. Il invoque d'abord les deux exemples de coups de théâtre vraisemblables donnés par Aristote au chapitre 18 de la *Poétique*<sup>72</sup> : la tromperie « d'un homme subtil et adroit [...] par un moins subtil que lui » et la victoire remportée par le faible sur le fort. Il invoque ensuite l'exemple de la victoire remportée par Rodrigue dans son duel avec le Comte dans *Le Cid* (CORNEILLE, 1987, p. 169).

En fait, sans le dire, Corneille se réfère ici à une forme de la nomenclature des modalités du vraisemblable plus ancienne que celle dont usaient les théoriciens du modèle

70 Voir *Poétique*, ch. 9, 51 b 11.

71 CORNEILLE, 1987 : p. 168-169.

72 56 a 19.

régulier : celle que Castelvetro avait originellement posée dans la deuxième édition de la *Poetica d'Aristotile vulgarizzata* publié en 1576. Celui-ci y distinguait quatre modalités du vraisemblable en se plaçant dans la double perspective de la possibilité et de la crédibilité : le possible crédible, le possible non crédible, l'impossible crédible, l'impossible non crédible. Fort de l'importance primordiale accordée par Aristote au critère du persuasif, Castelvetro recommandait au poète tragique d'exploiter seulement les deux modalités du vraisemblable jouissant d'une certaine crédibilité, qui lui paraissaient présenter des avantages sensiblement égaux : le possible crédible et l'impossible crédible<sup>73</sup>. Corneille propose, lui, au poète tragique désireux de falsifier l'histoire d'œuvrer plutôt dans l'ordre de ce que l'on pourrait appeler l'impossible à peine croyable. Mais cet impossible semble être moins, pour lui, un impossible en soi qu'un impossible parce que s'étant produit, dans la réalité du passé, différemment de la manière dont il se passe dans la fiction, une sorte de possible démenti par l'histoire et dès lors tenu pour impossible. Quoi qu'il en soit, le poète tragique désireux d'exploiter cet impossible à peine croyable devra respecter strictement deux conditions. Il devra veiller d'abord à ce que les faits représentés ne transgressent pas pour autant la vraisemblance générale, c'est-à-dire la bienséance des mœurs<sup>74</sup> :

Il y a des choses impossibles en elles-mêmes qui paraissent aisément possibles, et par conséquent croyables, quand on les envisage d'une autre manière. Telles sont toutes celles où nous falsifions l'histoire. Il est impossible qu'elles se soient passées comme nous les représentons, puisqu'elles se sont passées autrement, et qu'il n'est pas au pouvoir de Dieu même de rien changer au passé ; mais elles paraissent manifestement possibles, quand elles ont la vraisemblance générale, pourvu qu'on les regarde détachées de l'histoire, et qu'on veuille bien oublier pour quelque temps ce qu'elle dit de contraire à ce que nous inventons.

Le poète tragique devra ensuite donner aux faits relevant de l'impossible à peine croyable une caution susceptible de leur conférer quelque crédit : il faut leur fournir « l'appui de l'histoire » (CORNEILLE, 1987, p. 168). Corneille omet cependant de préciser, dans le *Discours de la tragédie*, que cette caution peut être, à l'occasion, extrêmement réduite. Ainsi dans *Rodogune*, il a lui-même « feint un sujet entier sous des noms véritables<sup>75</sup> » et dans *Héraclius*, inventé quasiment tous les éléments de l'intrigue en conservant seulement « l'ordre de la succession des empereurs Tibère, Maurice, Phocas et Héraclius<sup>76</sup> ».

73 CASTELVETRO, 1576, p. 400-401 et p. 561 sq.

74 CORNEILLE, 1987, p. 169.

75 Préface, CORNEILLE, 1984, p. 196.

76 Avis Au lecteur, CORNEILLE, 1984, p. 354-355.

Comme théoricien et comme praticien de la tragédie, on sent donc Corneille constamment tenté « d'aller au-delà du vraisemblable<sup>77</sup> », de tendre vers l'impossible. Cette tentation s'explique, comme on l'a déjà dit, par la manière dont il conçoit l'action tragique. Il soutient dès 1647 dans la préface d'*Héraclius*<sup>78</sup> et réaffirme en 1660 dans le *Discours du poème dramatique*<sup>79</sup> et le *Discours de la tragédie*<sup>80</sup>, que le seul sujet digne d'une belle tragédie est l'événement rare, qui transgresse la vraisemblance ordinaire, voire la vraisemblance extraordinaire, et viole les conditions communes de la crédibilité. Cette tentation s'explique aussi par la manière dont Corneille conçoit le conflit tragique et son issue. Comme il le précise dès 1647 dans l'avis Au lecteur d'*Héraclius*, des événements aussi extraordinaires ne peuvent procéder que du surgissement de la violence au cœur d'une alliance. Le parricide, c'est-à-dire le meurtre commis entre des êtres unis par une alliance reconnue, qu'elle soit familiale ou sociale, lui paraît constituer la forme suprême de la grandeur tragique. Mais si fasciné soit-il par ces actes extraordinaires par nature, Corneille est parfaitement conscient que leur représentation sur la scène tragique ne va nullement de soi et risque de se heurter à l'incrédulité. Aussi insiste-t-il beaucoup, et à plusieurs reprises, sur la nécessité d'apporter à de tels actes une caution qui soit susceptible de les rendre un tant soit peu crédibles : celle de l'histoire ou bien encore celle du mythe, qui se confondent alors dans une même autorité d'accréditation. Dès 1647, il soutient cette thèse dans l'avis Au lecteur d'*Héraclius*<sup>81</sup>:

Tout ce qui entre dans le Poème doit être croyable, et il l'est selon Aristote par l'un de ces trois moyens, la vérité, la vraisemblance, ou l'opinion commune. J'irai plus outre, et quoique peut-être on voudra prendre cette proposition pour un paradoxe, je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. La preuve en est aisée par le même Aristote, qui ne veut pas qu'on en compose une d'un ennemi qui tue son ennemi, parce que bien que cela soit fort vraisemblable, il n'excite dans l'âme des spectateurs ni pitié, ni crainte, qui sont les deux passions de la tragédie : mais il nous renvoie la choisir dans des événements extraordinaires qui se passent entre personnes proches, comme d'un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur, ce qui, n'étant jamais vraisemblable, doit avoir l'autorité de l'Histoire ou de l'opinion commune pour être cru.

---

77 Expression employée dans le *Discours du poème dramatique*, CORNEILLE, 1987, p. 118.

78 CORNEILLE, 1984, p. 354-358. Voir aussi l'épître dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon* (1650), CORNEILLE, 1984, p. 550.

79 CORNEILLE, 1987, p. 117-118, 125

80 *Ibid.*, p. 155-157.

81 CORNEILLE, 1984, p. 357.

En 1650, il y revient dans l'épître dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon* (CORNEILLE, 1984, p. 550) : la tragédie « a besoin de l'appui [de l'histoire] pour les événements qu'elle traite, et comme ils n'ont de l'éclat que parce qu'ils sont hors de la vraisemblance ordinaire, ils ne seraient pas croyables sans son autorité, qui agit avec empire, et semble commander de croire ce qu'elle veut persuader ». Pour enfoncer définitivement le clou, Corneille reprend la même thèse en 1660 au début du *Discours du poème dramatique*<sup>82</sup> :

On<sup>83</sup> en est venu jusqu'à établir une maxime très fautive, qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable : [...] Mais les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir, ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà persuadés. Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère : mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules.

On mesure mieux maintenant combien la réflexion cornélienne détonne dans le concert théorique du temps. Mais des thèses aussi singulières et aussi hardies sur l'usage de l'histoire par la poésie tragique allaient sans doute trop à contre-courant de leur siècle. En tout cas, elles n'ont guère suscité d'écho, hormis bien sûr les objections émises en 1663 par l'abbé D'Aubignac dans ses *Dissertations*<sup>84</sup>. Quand on parcourt les traités esthétiques publiés dans les années 1670 et destinés à vulgariser la poétique dominante, on est frappé de constater que la réflexion cornélienne s'y trouve totalement négligée. Leurs auteurs répètent sous une forme aisément assimilable par le public mondain auquel ils s'adressent, les principales thèses soutenues par les promoteurs du modèle dramatique régulier, mais se gardent bien de se référer aux objections cornéliennes. Ainsi le Père Rapin, dans ses *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, publiées en 1674, écrit<sup>85</sup> :

Outre que la vraisemblance sert à donner de la créance à ce que la poésie a de plus fabuleux : elle sert aussi à donner aux choses que dit le poète un plus grand air de perfection que ne pourrait faire la vérité même, quoique la vraisemblance n'en soit que la copie. Car la vérité fait les choses comme elles sont ; et la vraisemblance les fait comme elles

82 CORNEILLE, 1987, p. 117-118.

83 Le pronom désigne à la fois les académiciens et D'Aubignac.

84 Voir D'AUBIGNAC, 1995.

85 RAPIN, 1970, p. 41.

doivent être. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent. Il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles, dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe. C'est par là que les portraits de l'histoire sont moins parfaits que les portraits de la poésie.

On croirait lire Chapelain ou La Mesnardière. Dans son *Art poétique* publié en 1674, Boileau, pour sa part, se borne à recommander aux poètes tragiques<sup>86</sup> : « Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable : / Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. » La forme de maxime conférée à la banalité, voire au cliché, est en soi éloquente. Elle montre que la question de l'usage du vrai en général et de l'historique en particulier dans la poésie tragique ne se pose décidément plus et que le débat est clos depuis bien longtemps.

\*\*\*

Quel singulier statut, en définitive, que celui de l'histoire dans l'esthétique théâtrale française du XVII<sup>e</sup> siècle ! Quoi que l'usage en fasse toujours la source obligée de la tragédie, l'histoire y pâtit, d'abord, d'une spécificité indéfinie. Combien de fois les théoriciens français ne confondent-ils pas en effet, dans leurs raisonnements, ce qu'ils appellent l'histoire et la Fable ? On trouve un excellent exemple de cette confusion entre l'historique et le mythologique dans le passage du *Discours du poème dramatique* qui vient d'être cité. Relisons-le : Corneille (1987, p. 117-118) y évoque ces « grands sujets qui remuent fortement les passions » et qui « vont au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus par l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tous persuadés ». On s'attend alors à des exemples tirés de Suétone, Plutarque ou Justin. Et on a la surprise de lire : « Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère : mais l'histoire le dit... » Corneille semble d'ailleurs parfois conscient de l'équivoque. Ainsi dans une page du *Discours de la tragédie* où il évoque la situation tragique où un homme tue son père ou son frère sans le connaître, il concède<sup>87</sup> : « La Fable et l'histoire de l'Antiquité sont si

86 Ch. III, v. 47-48.

87 CORNEILLE, 1987, p. 157. Mais est-ce bien toujours une confusion ? Quand on lit les textes des poètes français du XVII<sup>e</sup> siècle dans leur édition originale, on se demande parfois s'ils ne distingueraient pas *l'histoire* (avec une minuscule), terme désignant l'histoire proprement dite, de *l'Histoire* (avec une majuscule), instance narrative qui coifferait l'histoire et la Fable. Pour apprécier la validité de l'hypothèse, il faudrait évidemment confronter soigneusement les textes et les éditions

mêlées ensemble, que pour n'être pas en péril d'en faire un faux discernement, nous leur donnons une égale autorité sur nos théâtres<sup>88</sup> ».

L'histoire souffre, en outre, d'un certain discrédit. Les théoriciens français n'ont jamais oublié les passages de la *Poétique* où Aristote oppose le poète à l'historien et compare leurs champs mimétiques respectifs. À leurs yeux, l'historiographie est comme irrémédiablement dévalorisée : elle ne sera jamais aussi philosophique, donc aussi noble que la poésie, parce qu'elle ne peut produire que du particulier, du contingent, de l'accidentel. Pourquoi les théoriciens exigeraient-ils donc de la poésie tragique, vouée par essence au général, de représenter indifféremment l'historique ? Ce serait en quelque sorte condamner la tragédie à déroger.

L'histoire semble, au surplus, comme tenue en suspicion. Les poéticiens paraissent s'en méfier, tant elle leur paraît grosse d'extraordinaire, d'irrationnel, voire de monstrueux. Or, ils se souviennent qu'Aristote a expressément exclu du champ mimétique tragique l'irrationnel et le monstrueux<sup>89</sup>. De surcroît, ils partagent les dilections et les aversions de leur époque. Autant l'âge baroque goûtait le rare, l'inattendu, le prodigieux, autant le Grand Siècle, période vouée à la règle, à l'équerre et au cordeau, semble priser l'ordinaire, l'attendu, le raisonnable. Le moins que l'on puisse dire, c'est que les hommes du second XVII<sup>e</sup> siècle n'apprécient guère l'extraordinaire. Cela ne les empêche d'ailleurs pas de cultiver la Fable. Mais le fabuleux n'est, après tout, qu'une forme plus recherchée et plus distinguée de l'attendu, voire de l'ordinaire. Quoi de moins inattendu en effet que les amours de Thésée ou les tribulations d'Œdipe ?

C'est sans doute pourquoi les théoriciens du modèle régulier n'ont eu de cesse de limiter l'accès de l'historique à la scène tragique en posant à son admission des conditions toujours plus restrictives. Réduire la matière tragique au seul manifestement possible selon l'opinion commune, soumettre l'historique à une rigoureuse vraisemblance ordinaire et à une stricte bienséance des mœurs, c'est dresser autant de garde-fous contre l'irruption de l'extraordinaire dans le champ mimétique tragique. Dès lors qu'elle paraît sur la scène tragique, l'histoire est tenue de rester parfaitement vraisemblable et constamment convenable, dans tous les sens du terme.

Corneille est le seul théoricien à sortir un tant soit peu de cette logique. Certes, il ne méconnaît pas, comme on l'a vu, les exigences de la vraisemblance. Il ne se dissimule pas

---

d'époque. Mais parviendrait-on pour autant à un résultat probant ? L'usage des majuscules dans la graphie du XVII<sup>e</sup> siècle, phénomène dont on ne sait pas grand-chose, est loin d'être systématique. En outre, il faudrait tenir compte des habitudes des compositeurs et des correcteurs d'imprimerie en la matière, qui ne sont pas beaucoup mieux connues.

88 C'est-à-dire sur nos scènes.

89 Voir *Poétique*, ch. 14, 53 b 9 ; ch. 15, 54 b 6 ; ch. 24, 60 a 28.

non plus que certains faits historiques, si empreints de grandeur et d'éclat soient-ils, peuvent aisément susciter l'incrédulité. Mais persuadé, contrairement aux autres poéticiens français, que l'historique est en soi vraisemblable, il n'en est pas moins disposé à accorder à l'histoire une place beaucoup plus grande dans le champ mimétique tragique. En outre, il confère à l'histoire une fonction que rien ne laissait prévoir. Il la charge, comme on l'a vu également, d'apporter quelque crédit aux faits plus ou moins invraisemblables que le poète tragique représentera quand il falsifiera délibérément les données de l'historiographie. Étonnant renversement ! L'histoire que l'on ne jugeait jamais assez vraisemblable, se trouve tenue de cautionner l'invraisemblable, de rendre crédible l'incroyable...

Décidément, D'Aubignac n'avait peut-être pas tout à fait tort d'écrire<sup>90</sup> : « C'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire. »

---

90 D'AUBIGNAC, 2001, p. 113.

## Bibliographie

### *Sources primaires*

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La pratique du théâtre* (1657), Hélène Baby (éd.), Paris, Honoré Champion, 2001.
- , *Dissertations contre Corneille* (1663), Nicholas Hammond et Michael Hawcroft (éd.), Exeter, University of Exeter Press, 1995.
- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotile volgarizzata et sposta*, Bâle, P. de Sedabonis, 1576.
- CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, Alfred C. Hunter (éd.) et révisés par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.
- CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, t. I, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- , *Œuvres complètes*, t. II, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
- , *Œuvres complètes*, t. III, par Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- , *Trois Discours sur le poème dramatique*, Bénédicte Louvat et Marc Escola (éd.), Paris, Flammarion, 1999 (GF).
- HEINSIUS, Daniel, *De Tragœdia constitutione liber* (1611), Anne Duprat (éd. et trad.), Genève, Droz, 2001.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolite Jules Pilet de, *Poétique* (1639), Jean-Marc Civardi (éd.), Paris, Honoré Champion, 2015.
- La querelle du Cid* (1637-1638), Jean-Marc Civardi (éd.), Paris, Honoré Champion, 2004.
- LA TAILLE, Jean de, *Tragédies*, Elliott Forsyth (éd.), Paris, STFM, 1998.
- LAUDUN, Pierre, *Art poétique françois* (1597), Jean-Charles Monferran (éd.), Paris, STFM, 2000.
- RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), E. T. Dubois (éd.), Genève-Paris, Droz-Minard, 1970.
- ROBORTELLO, Francesco, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, L. Torrentino, 1548.
- SYNESIOS DE CYRENE, *Éloge de la calvitie*, in *Opera omnia*, Denys Petau (trad.), Lutetiae, apud Cl. Morellum, 1612.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, « Le livre de poche classique », 1990.
- VIDA, Marco Girolamo, *De Arte Poetica Libri III*, Rome, L. Vincentino, 1527, in *Les quatre Poétiques d'Aristote, Horace, Vida et Despréaux*, trad. l'abbé Batteux, Paris, Saillant et Nyon, 1771.

### *Ouvrages critiques*

- BRAY, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963.
- DUPRAT, Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- , *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.
- VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.

