



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

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^e 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^e 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^e 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^{er} 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^{er}, 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^{re} d'abord, de Jacques I^{er} 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^e 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 ».



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

La défaite de Pavie (1525) :

histoire et récit dans le théâtre espagnol de la Renaissance

Javier Espejo Surós
CESR, Tours

Dans son *Histoire véritable des guerres entre les deux maisons de France et d'Espagne*, publiée à Paris en 1600, Pierre Mathieu (1563-1621), écrivain, poète, dramaturge et historiographe français, déclara qu'il entendait raconter l'histoire des relations entre la France et l'Espagne dont n'importe quel épisode aurait rempli tout un volume à lui seul. L'épisode que nous allons à présent évoquer, la bataille de Pavie (24 février 1525), est bel et bien l'un de ces chapitres singuliers de ce que Pierre Mathieu appelait les « fatales divisions des deux premières couronnes du monde » (f. aii)¹.

De nombreuses études ont été consacrées à l'événement. Malgré la partialité des sources contemporaines, qui soulignent la manière dont les vainqueurs autant que les vaincus essayèrent de remporter la bataille de l'opinion publique dans ces délicates circonstances politiques, nous sommes tentés de croire que nous disposons d'informations relativement solides au sujet des opérations militaires, ainsi que des conséquences politiques de la victoire impériale². En ce qui concerne l'Espagne, par ailleurs, des recherches récentes ont mis en évidence l'élaboration d'une véritable propagande ; d'une stratégie de communication de masse émanant du pouvoir : proclamations officielles, lettres, poèmes narratifs, pièces de théâtre, gravures, dessins et peintures, mais aussi bijoux et de pièces d'orfèvrerie, entre autres, élaborés dans le but de susciter l'adhésion des Espagnols au projet impérial de Charles Quint, à une époque où celle-ci ne lui était toujours pas acquise³. Conçus et produits en Castille, dans les comtés flamands, aux

1 MATTHIEU, 1598.

2 LECOQ, 1987 ; GIONO, 2012 ; LE GALL, 2015 ; MALLETT et SHAW, 2012, p. 150-154 ; SIMONETTA, 2015.

3 FERNÁNDEZ VALLADARES, 2009 ; REDONDO, 2017.

Pays Bas et dans le Duché de Bourgogne, ces moyens de propagande représentent un vaste éventail d'expressions aussi diverses que la cheminée du Franc de Bruges, la série de tapisseries conservées de nos jours au Musée de Capodimonte (Naples) ou encore, les nombreux « canards » (*relaciones de sucesos*) consacrés à cet événement majeur. Parmi ces derniers, la *Relación de las nuevas de Italia : sacadas de las cartas que los capitanes y comisarios del Emperador y Rey nuestro Señor han escripto a Su Majestad : así de la victoria contra el rey de Francia como de otras cosas allá acaecidas : vista y corregida por el señor Gran Chanciller e consejo de Su Majestad (Relation des nouvelles d'Italie : tirées des lettres que les Capitaines et le commissaire de l'Empereur et Roi notre seigneur ont écrites à sa majesté autant au sujet de la victoire contre le Roi de France que d'autres événements qui s'y déroulerent : vue et corrigée par le grand chancelier et conseil de sa Majesté)*, d'Alonso de Valdés (s.l. si., 1525)⁴. Ce « canard », rédigé par la chancellerie espagnole, visait à déployer autour de Charles Quint une mythologie du pouvoir en conformité avec l'idée d'un empire chrétien universel⁵. Cette dernière avait été élaborée par le Grand Chancelier Gattinara qui s'était inspiré de Dante (*De Monarchia*)⁶. Il s'agissait aussi d'encourager divers secteurs de la population à participer au financement de l'aventure impériale : non seulement les élites érasmisantes proches des cercles du pouvoir, mais également les classes moyennes, très présentes dans les gouvernements municipaux et responsables de la nomination des *Cortes*⁷. Les textes concernés participent sans nuance à cette stratégie de communication : un discours construit sur la porosité des frontières entre récit et Histoire dont la vocation était de modeler un imaginaire collectif.

4 Sur Alonso o Alfonso de Valdés, voir maintenant RIVERO RODRÍGUEZ, 2012 et BOONE, 2014.

5 On remarque dans d'autres territoires impériaux une relative perméabilité aux particularismes locaux, qui les distingue du discours purement castillan. À ce sujet, Doudet (2012) s'est récemment penchée sur deux compositions bourguignonnes, en français, parues après la victoire de Pavie, et qui défendent l'Empereur. Il s'agit de *Fossetier de la Glorieuse victoire divenement obtenue devant Pavie par l'empereur Charles quint de ce nom, des isles et lieux qu'il possède en Aphricque (1525)* de Julien Fossetier, dont est conservé un exemplaire incomplet à la Bibliothèque Royale de Belgique (cote KBR, IV, 541) et un tirage (Anvers, Symon Cock, 1525, BnF, Rés. P. Ye. 1347) et *Mémoire de l'Aigle et de la Salamandre* de Nicaise Ladam, reproduit à Arras (BM, 1082, f. 144r-147v) et à Bruxelles (KBR, ms. 14864-5, f. 216r-219r) ; Thiry (1980), quelques années auparavant, avait étudié plusieurs compositions connues, en faveur de François I^{er} et contre lui. On pourra enfin se référer à LEMAIRE, 2001 et 2004.

6 REDONDO, 1985 ; D'AMICO, 2000.

7 « Solo una minoría de españoles, los erasmistas como Alfonso de Valdés, e intelectuales que no parecen muy representativos compartían aquellas aspiraciones mesiánicas y defendían la política imperial. Para los más, incluidos altos funcionarios del Estado como Cobos o el duque de Alba, los problemas esenciales eran los de España », PÉREZ, 1980, p. 135-259.

Se prononcer sur l'efficacité de cette propagande est une tâche qui va au-delà de l'analyse du discours de ce « canard ». En revanche, s'attacher à en étudier le caractère performatif ne manque pas d'intérêt. En particulier : quelles furent les formes d'actualisation dans l'espace et dans le temps de 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. On y trouve différentes combinaisons de diégèse et de *mimesis*, de narration et de discours direct ; de ce fait, elles sont paradigmatiques de la réalité théâtrale du premier tiers du XVI^e siècle, quelques décennies avant que n'apparaisse en Espagne le théâtre tel que nous le connaissons de nos jours.

Nous nous intéresserons tout d'abord aux *Coplas nuevamente trovadas sobre la prisión del Rey de Francia, en que se contiene toda la verdad del trance de la batalla como pasó, conforme a la carta de su majestad y a otras cartas de más larga relación de personas dinas de fe. Van compuestas por arte mayor en modo de diálogo que passa entre un pastor y una pastora y acaban con un villancico. Fechas por Andrés Ortiz a intercesión de Gonçalo Martínez de Castro*⁸. La pièce est écrite en vers de plus de huit pieds métriques ou *Arte mayor*, forme versifiée réservée à la littérature savante. L'auteur, Andrés Ortiz (un inconnu), insiste dès le titre sur l'autorité de ses sources : « *se contiene toda la verdad del trance de la batalla como passo conforme a la carta de su majestad y a otras cartas de mas larga relacion de personas dinas de fe* »⁹ ; il se réfère à des lettres que l'empereur a envoyées aux municipalités, Grands, chevaliers et prélats, ainsi qu'à la narration d'Alfonso de Valdés, très connue, qu'il a déjà mentionnée et paraphrase abondamment. Il adopte et transforme une structure dramatique déjà consolidée à l'époque, et particulièrement adaptée à son dessein : le schéma tripartite, devenu convention dans les « autos » de la Nativité (annonce de l'ange aux bergers, marche vers la crèche et adoration et offrande), qui trouve son origine dans l'*officium pastorum*. Dans ces pièces, en effet, tout commence par une allusion des bergers aux étranges signes aperçus dans le ciel et à leur perplexité quant à leur origine. Une référence à Virgile (Églogue IV, 4-7) sert à introduire l'annonce de la naissance du Divin Enfant et l'évocation de manifestations de joie face à l'arrivée d'un nouvel âge d'or. L'exposition dogmatique du Mystère est assumée par l'ange ou par l'un des bergers. Chemin faisant vers Bethléem, les personnages se livrent à des diatribes contre le diable

8 Facsimilé dans *Pliegos poéticos góticos...*, vol. I, p. 317-322. Je cite par PINTACUDA 1997, p. 65-75. Toutes les traductions sont de l'auteur. Je remercie Eva Toubul d'avoir relu et apporté des améliorations à ce texte. Toutes les erreurs, bien entendu, me sont imputables.

9 « s'y trouve toute la vérité sur le déroulement de la bataille telle qu'elle s'est passée, conformément à la lettre de sa Majesté et à d'autres lettres plus longues de la plume de personnes dignes de foi ».

et à l'exposition des bienfaits liés à la naissance de l'enfant. Le berger Bartolo évoque les signes étranges qu'il a vus dans le ciel et dans la nature, et ses difficultés à les interpréter (v. 1-95, 95 v. en tout). : « Mi seso no alcança ni puede saber / qué cosa es esta de gran maravilla »¹⁰ (v. 11-12); « yo no lo puedo par Dios entender » (v. 14)¹¹. La pièce s'ouvre sur ce constat : la terre entière semble manifester son bonheur :

BARTOLO

El polo está alegre, triunfante, jocundo,
la tierra se goza con grande plazer
hasta los peces del mar muy profundo
se espantan mirando también este mundo
cómo es alegre tornado en su ser ;
las aves yo veo cantar mil canciones,
los campos florecen más que solía
las gentes se visten de mil invenciones
mostrando jocundos los sus coraçones
ser más pujantes con grande alegría.¹²

Or, le berger, n'est pas capable de lire ces signes :

Mi seso no alcança ni puede saber
que cosa es esta de gran maravilla
aunque soy primo de Juan Bachiller
yo no lo puedo par Dios entender
qu'es lo que agora vino a Castilla v. 1-15¹³.

Le berger prévient alors son amie Toribia, dont il attend la réponse. La « bonne nouvelle » à diffuser est la victoire espagnole et la prison de François I^{er} :

mas quiero mirar quién viene aguijando
por sobre la cumbre del aldigüela
cierto semeja que viene cantando

10 « Ma cervelle ne parvient à savoir / quelle chose est cette grande merveille ».

11 « Je ne peux par Dieu la saisir ».

12 « Le pôle est joyeux, triomphant, allègre, / la terre se réjouit avec grand plaisir/ jusqu'aux poissons des tréfonds de la mer/ qui s'étonnent en voyant aussi/ combien ce monde est joyeux/ lorsqu'il devient leur être. / Les oiseaux, je les vois chanter mille chansons, / les champs fleurissent plus qu'à leur habitude, / les gens se vêtissent à leur invention / montrant allègres que leurs cœurs / battent plus fort avec grande joie. ».

13 « Ma cervelle ne parvient à savoir / quelle chose est cette grande merveille / et bien que cousin de Jean le Bachelier / je ne puis par Dieu saisir / ce qui à présent est arrivé en Castille ».

yo estoy conmigo medio pensando
si es por ventura la mi Toribuela v. 15-20¹⁴.

C'est à ce moment-là qu'une bergère entre en scène en chantant une romance (« *Entra Toribia cantando este romance* »). Elle raconte une histoire qui met en lumière la tyrannie et l'outrecuidance de François I^{er}, assimilé au diable :

TORIBIA
La mucha soberbia causa bajeza
y la codicia que tiene de tierras
que viendo se grande de gran fortaleza
quiso tomallas con grande crueza
haciendo contino muy ásperas guerras
agora a la postre no satisfecho
sacó tantas gentes que el suelo temblaba
yendo a Milán con grande despecho
no le veniendo a él de derecho
toda la tierra por él se le daba. v. 165-174¹⁵.

Traditionnellement, dans les églogues et les farces de la Nativité, une fois réunis, les bergers se dirigent vers l'étable de la Nativité. Les paysans échangent questions et réponses, offrant ainsi une synthèse fidèle et sûre du Catéchisme de l'Église catholique aux spectateurs. Dans nos strophes, dans cette deuxième partie (v. 95-309, 214 v. en tout), la doctrine est remplacée par la narration de ce qui s'est passé en Italie. Les questions de Bartolo et les réponses de Toribia se succèdent, proclamant la nouvelle de la victoire, mais de façon plus détaillée à présent. Y sont chantées les vertus de Charles Quint, présenté comme celui qui délivrera les Lieux Saints, obtiendra la paix entre les chrétiens et fera la guerre aux Turcs. Le héros n'est plus Jésus Christ, mais Charles Quint, son illustre émule. Les gestes mis en scène ne sont pas bibliques mais politiques et militaires. Ce déplacement est rendu possible grâce à la valeur et aux services de ses soldats les plus courageux, les Espagnols.

14 « Mais je veux voir qui s'approche d'un pas rapide / par les hauteurs du hameau / il me semble bien que chantant, il s'approche / et me voici me demandant à par moi/ si par bonheur il ne s'agit pas de ma chère Toribia ».

15 « L'excès d'orgueil engendre la bassesse/ et la cupidité qu'il a de terres/ car il se voyait plein de grande force/ alors il voulut les prendre avec grande cruauté/ au moyen d'incessantes guerres violentes/ maintenant, finalement insatisfait/ il dispersa tant de gens que le sol en tremblait/ allant à Milan plein de dépit/ car elle ne lui venait pas de droit/ toute la terre il se l'attribuait ». Sur l'image de François I^{er} dans la poésie espagnole de l'époque, BÉHAR, 2017.

Dieu voulait que la victoire des Espagnols ait lieu lors de la fête de la Saint-Matthieu, jour de l'anniversaire de l'empereur (v. 275-284). C'est un geste divin, prélude d'un autre qui devrait avoir lieu, celui de récupérer « la terre sainte de Jérusalem », prolongeant ainsi la politique des Rois Catholiques (v. 285ss). 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. L'inclusion des ancêtres prétendait démontrer que c'était l'histoire-même de la collectivité destinataire de la pièce que l'auteur rappelait (*de te fabula narratur*). Aux yeux des spectateurs, représentants du nouveau peuple élu, le récit devenait ainsi une histoire collective propre.

Bien que le sous-titre initial annonce que la pièce est composée « sous forme de dialogue », il s'agit cependant d'une suite de monologues. Il n'y a guère de place dans ces *Coplas* l'exposition de deux vérités : pas de confrontation d'idées, pas d'*altercatio pro et contra*. Le monologue est une technique qui se distingue par son efficacité en termes de communication avec le récepteur. Ce qui est en jeu, c'est la correcte réception du message que véhicule la pièce et, par conséquent, à travers le monologue, la ligne axiale de l'énonciation s'établit entre le personnage et le public.

Dans la troisième partie des « autos » de la Nativité, enfin (v. 310-347, 37 v. en tout), après avoir adoré l'Enfant Jésus et sa mère, les bergers décident de mettre fin à leur conversation et de partir, non sans auparavant entonner un « *villancico* ». Dans nos *Coplas*, le chant et la danse des bergers, probablement accompagnés d'instruments, clôturent aussi la fête. Le chant est introduit, comme dans les pièces de Noël, par l'affirmation qu'il se fait tard, procédure héritée des églogues virgiliennes. Il s'agit d'une fête englobante, à laquelle tous participent, acteurs et public, car ce qui est chanté et célébré est une histoire qui appartient à tous :

BARTOLO

Mucho he holgado de oírte contar
todas aquestas nuevas tan placenteras,
nunca quisiera de aquí me quitar
por solo, Toribia, yo descansar
junto con esto mis gargomilleras.

TORIBIA

Ya me parece que hemos hablado
más ha de una hora en esta verdura
vámonos presto no se entre el ganado,
con la codicia allá en el vedado
no nos causase alguna tristura.

BARTOLO

vamos cantando por consolación
algún villancico de mucho deporte

TORIBIA

mejor será hermano alguna canción

BARTOLO

Comiéndala pues.

TORIBIA

yo os pido perdón
que de esta manera se dice en la corte. v. 305-319¹⁶.

L'adaptation du modèle fondé sur les trois tableaux du récit évangélique est révélatrice de la plasticité de l'églogue¹⁷, ainsi que d'une époque d'expérimentation, de recherche de formules susceptibles d'offrir un support dramatique à des histoires sans lien avec le calendrier liturgique¹⁸. Il s'agit aussi d'un choix qui participe à l'élaboration d'un message providentialiste visant à présenter Charles Quint comme un « bon pasteur » (« *el grande pastor señor de la España* » v. 88), l'unique berger de la chrétienté¹⁹.

Il est probable que la pièce a été écrite pour un destinataire premier précis, un noble, peut-être impliqué directement ou indirectement dans la bataille et présent dans les salons ou les cours duquel auront eu lieu les représentations. L'exécution du texte ne requiert que deux comédiens. La pièce se caractérise par l'absence de mouvements scé-

16 « Bartolo : Il m'a bien plu de d'entendre conter / toutes ces nouvelles fort agréables / je voudrais ne jamais quitter ce lieu, / et ainsi seulement, Toribia, reposer / avec ceci mes... / Toribia : Il me semble que nous avons déjà parlé / plus d'une heure dans ce pré/ partons vite, que le troupeau/ animé par la gourmandise n'entre point dans la chasse / nous causant ainsi quelque chagrin. / Bartolo : Chantons alors pour nous consoler / un hymne plein de distraction. / Toribia : Ne vaut-il pas mieux mon frère une chanson ? / Bartolo : Commence-la donc. / Toribia : Je vous en demande pardon/ ainsi que l'on dit à la cour ».

17 OLEZA, 1984 ; EGIDO, 1985 ; PÉREZ PRIEGO, 2002.

18 DíEZ BORQUE, 1991 ; FERRER VALLS, 1995 ; BUSTOS TÁULER, 2016.

19 Au sujet de la *Relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia de Gonzalo Fernández de Oviedo*, Martín García indique que face à Charles Quint, prince exemplaire, capable de réduire chacun de ses adversaires pour parvenir à l'unité tant désirée de la République Chrétienne, François I^{er} apparaît revêtu de superbe et de déloyauté, vices qui impliquent des conséquences fatales pour l'avenir des chrétiens, puisque les trahisons du monarque français compliquent les objectifs d'union de la République Chrétienne que défend l'Empereur, sans compter qu'elles servent le Turc, son pire ennemi. (2017, p. 149). Ces considérations peuvent tout à fait s'appliquer au reste de l'historiographie caroline de l'époque : cf. Espejo Surós, sous presse.

niques, réduits à l'entrée et à la sortie des personnages de scène, et à quelques gestes, principalement déictiques. Les rares didascalies explicites soulignent l'inscription de l'œuvre dans une époque de balbutiements dramatiques. Elles n'ont d'autre fonction que d'attribuer le discours à un personnage locuteur : « Bartolo entre et dit », « Toribia entre en chantant cette chanson », « Toribia dit », ou de délimiter le discours (« Chanson », « fin »). Le recours au vers *de Arte mayor* impose une déclamation assez solennelle. Les mots et le message dont ils sont porteurs l'emportent sur la mise en scène, qui ne réclame ni décors, ni pompe particulière. Quelques accessoires à valeur symbolique devaient suffire à caractériser les bergers. Malgré l'expression initiale des doutes, ainsi que la réjouissance finale, la pièce est caractérisée par le hiératisme pesant des personnages, que seul le bal final interrompt un bref instant.

La diffusion de l'œuvre grâce à l'imprimerie a dû en faciliter des lectures privées, et des actualisations variées dans des contextes très différents, depuis des coteries de nobles jusqu'aux places publiques. La pièce dut en tout cas se montrer efficace dans la diffusion du message. Les structures débutantes de la scène, qui ainsi en permettent l'appropriation pour traiter de sujets politiques, montrent aussi leurs limites, laissant apparaître la subordination du spectacle à la transmission d'un message.

Le second texte qui a retenu notre attention sont les *Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en Ytalia : en la batalla de Pavía en las quales se recuenta dende que el duque munsieur de Borbón : se pasó de Francia a la parte del emperador : hasta la batalla e prisión del rey de Francia : las quales se pueden cantar al tono del Conde Claros* [Couplets nouvellement composés au sujet des événements d'Italie : à la bataille de Pavie, dans lesquels on narre depuis le moment où le Duc Monsieur de Bourbon passa de la France au camp de l'empereur, jusqu'à la bataille et à l'emprisonnement du roi de France ; ceux-ci peuvent être chantés sur l'air du Comte Claros]²⁰. Son titre (« coplas », couplets) coïncide avec celui de l'œuvre que nous avons précédemment présentée ; il introduit cependant une expression spectaculaire bien différente de la pièce antérieure. Il s'agit de quatre-vingt-deux strophes écrites en octosyllabes, précédées d'un long prologue en prose, qui constituent un *romance* de type informatif (« *noticiero* »), et qui, de ce fait, porte en lui quelques indices des éléments performatifs révélateurs de la modalité qui devait leur donner pleinement leur sens et leur expressivité. Le premier d'entre eux, et certainement le plus remarquable, est signalé dès le titre, qui précise que les « coplas » « peuvent être chantées sur l'air du Comte Claros »²¹. Le *romance du Comte Claros*, l'un des plus popu-

20 s.l., s.e., s.f. [mais 1525], BNE: R.-V. 132-12.

21 La mélodie sur laquelle ils étaient récités est arrivée jusqu'à nous grâce au traité de théorie musicale de Francisco Salinas, *Francisci Salinae Burgensis, abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno*

lares dans l'Espagne de l'époque, tout particulièrement parmi les vihuelistes et autres musiciens de palais du temps des Rois Catholiques et de Charles Quint, atteindra sa plénitude formelle et une ample diffusion grâce, tout particulièrement, à son utilisation au théâtre à partir de la fin du XVI^e siècle, et jusqu'au milieu du XVII^e²². Une fois de plus, tout cela nous renvoie à une réalité mêlée, d'interpénétration entre les genres et les pratiques dramatiques. Les couplets à la façon des *romances* permettaient certainement une mise en scène où alternaient fragments récités, chantés et théâtralisés ; cependant, le texte ne nous offre aucune indication explicite à ce sujet. Les didascalies apportent en effet bien peu d'informations (« exclamation », « il explique », « la pièce commence », « il réplique »). Il s'agit de codes communs aux *cancioneros* (recueil de chansons), et aux premières farces et églogues.

Après les deux premières strophes, la didascalie précise qu'à la troisième « commence l'œuvre » proprement dite. Le narrateur s'adresse au peuple français. Son interpellation directe (v. 21-30) a pour objectif de re-présenter les événements pour le spectateur :

Cesa tu furia, francés
 Tu sobervia tan sobrada
 Pues ya tu flor et tu arnés
 Se puso por el revés
 Por el suelo derrovada ;
 Dexa, dexa el bravear
 Pues tu bien es ya perdido
 No puedes ya pelear
 Ni con nadie conquistar
 Pues tu rey es ya vencido. v. 21-30²³.

Le récit des faits, au présent, s'interrompt parfois, il suspend l'action pour s'arrêter sur des détails considérés comme intéressants pour l'auditeur complice :

Neapolitano, & in Academia Salmaniicensi musicae professors, De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas, iam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum perünei, iuxta sensus ac rationis indicium ostenditur, & demonstratur. Cum duplici indice, Capitum & Rerum. Salmanticae excudebat Mathias Gastius. MDLXXVII. POPE, 1953; DEVOTO, 1956.

22 BAEHR, 1975 : p. 215.

23 « Cesse ta furie, Français / ta superbe tant exagérée / car déjà ta fleur et ton harnais / se sont vus retournés / sur le sol piétinés ; / Cesse, cesse de te vanter / car ton bien est maintenant perdu / tu ne peux plus ni te battre / ni au côté de quiconque mener conquête / car ton roi est maintenant vaincu. »

Dexemos agora estar
 a Marsella combatiendo
 y empecemos a contar
 cómo el Rey mandó llamar
 a Francia con gran estruendo. v. 126-130²⁴.

Les couplets eux-mêmes présentent en grande part une combinaison caractéristique du « romance » narratif à la première personne, aux styles direct et indirect, et de très nombreux verbes de parole (*verba dicendi*). Le comédien, par conséquent, devait s'efforcer de rendre visible et audible la différence entre les tirades de chacun des personnages. Voici comment est donnée la parole à François I^{er} :

Oh la mi Milán –dezía–
 cuánto precio m'has costado
 cuánta buena infantería
 y noble caballería
 sobre ti m'han destrozado
 [...]
 D'esta vez me vengaré
 de monsior de Borbón
 porque yo le alcançaré
 et preso le tomaré
 como a *traite* bujarrón :
 y el ejército que va
 d'este mi poder huyendo
 tampoco no se me irá
 d'esta vez me pagará
 los daños que va haciendo. v. 211-240²⁵.

Ou au moment où les troupes françaises se rendent, à la plus grande joie des armées espagnoles, destinataires de cette pièce, qui rend le combat aussi vivant que si l'on assistait aux événements :

24 « Laissons à présent / Marseille en plein combat / et commençons à narrer / comment le Roi fit appeler / la France avec grand fracas ».

25 « Ô ma chère Milan, disait-il / quel prix tu m'as coûté, / combien de bonne infanterie / et de noble cavalerie / sur toi ont buté / [...] De cela je me vengerai / de *Móssieur* de Bourbon / car je le retrouverai / et prisonnier le ferai / comme un traître bougre : / et cette armée qui en fuyant / s'éloigne de mon pouvoir / ne perd rien pour attendre / et me paiera / les maux qu'elle me cause ».

A los nuestros se tornaban [los franceses]
 los braços puestos en cruz
 et la vidas demandavan
 “Oh bona España !” gritaban
 Creyendo alcançar la luz ;
 Pues muchos dezían
 “Ge me rendo muniör”,
 y en la tierra se tendían,
 fingiendo que se morían
 sin tener ningún dolor. v. 701-710²⁶.

Les deux exemples que nous avons abordés nous ont permis de nous pencher sur la manière dont l’Histoire est élaborée, ainsi que sur les mécanismes d’actualisation d’un discours dont la seule vocation était de manipuler l’opinion publique, de s’emparer d’un récit et de susciter l’adhésion au projet impérial, dans une conjoncture des plus délicates pour le pouvoir espagnol. Les deux œuvres étudiées sont construites à partir d’une présence convoquée, celle du destinataire qui assiste à leur actualisation. Les auteurs ont recours pour ce faire à divers matériaux : une abondance de manifestations parmi lesquelles, aujourd’hui, une différence est faite puisqu’elles sont classées en genres différents – inclus ou non dans le canon et dans l’histoire du théâtre – mais qui faisaient partie à parts égales de la pratique dramatique de l’époque dont elles sont représentatives.

26 « Vers nous se tournaient [les Français] / les bras en croix / et ils demandaient grâce / « Oh bonne Espagne », criaient-ils / croyant voir la lumière ; / mais beaucoup disaient / « Yé mé rends monsieur » / et sur la terre ils s’étendaient / feignant l’agonie / sans souffrir le moins du monde ».



Fig. 1 Andrés Ortiz, *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del Rey de Francia*, en que se contiene toda la verdad del trance de la batalla como pasó, conforme a la carta de su majestad y a otras cartas de más larga relación de personas dinas de fe. Van compuestas por arte mayor en modo de diálogo que passa entre un pastor y una pastora y acaban con un villancico. Fechas por Andrés Ortiz a intercesión de Gonçalo Martínez de Castro, s.l., s.e., s.f. [pero Jaboco Cromberger, 1525 ?], BNE : R. 13702. [4] h. : il. ; 8°.



Fig. 2 Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en Ytalia : en la batalla de Pavía en las quales se recuenta dende que el duque muniur de Borbón : se pasó de Francia a la parte del emperador : hasta la batalla e prisión del rey de Francia : las quales se pueden cantar al tono del Conde Claros (s.l., s.e., s.f. mais 1525], BNE : R.-V. 132-12.

Bibliographie

- BÉHARD, Roland, « La fureur française défaite. François I^{er} dans la poésie de circonstance espagnole au lendemain de Pavie (1525) », in B. Petey-Girard, G. Polizzi et T. Tran (éd.), *François I^{er} imaginé, Actes du colloque de Paris organisé par l'Association Renaissance-Humanisme-Réforme et par la Société Française d'étude du Seizième Siècle* (Paris, 9-11 avril 2015), Genève, Droz, 2017, p. 337-358.
- BOONE, Rebecca Ard, *Mercurino di Gattinara and the Creation of the Spanish Empire*, London, Pickering & Gatto, 2014.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro, « Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa », *Criticón*, 126 (2016), p. 15-29.
- D'AMICO, Juan Carlos, « De Pavie à Bologne pendant les guerres d'Italie (1525-1530) », in Augustin Redondo (dir.), *La Prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 97-107.
- DEVOTO, Daniel, « Poésie et Musique dans l'œuvre des vihuelistes (notes méthodologiques) », *Annales musicologiques*, 4 (1956), p. 85-110.
- DÍEZ BORQUE, José María, « Teatro del poder en la España del siglo XVI : la imagen del emperador Carlos V », in Pedro Manuel Piñero Ramírez, Christian Wentzlaff-Eggebert (coords.), *Sevilla en el imperio de Carlos V : encrucijada entre dos mundos y dos épocas : actas del simposio internacional celebrada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia : (23-25 de junio de 1988)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, p. 163-184.
- DOUDET, Estelle, « Un chant déraciné ? La poésie bourguignonne d'expression française face à Charles Quint », *e-Spania*, 13 (2012), <<http://journals.openedition.org/e-spania/21220>>, lien consulté le 28-06-2021.
- EGIDO, Aurora, « Sin poéticas hay poetas : Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro », *Criticón*, 30 (1985), p. 43-77.
- ESPEJO SURÓS, Javier « La batalla de Pavía (1525) vista desde España y Francia », in Luc Torres, Hélène Tropé et Javier Espejo Surós (éds), *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII. Actes du IX^e Colloque international de la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (Rennes, 19-21 septembre 2019)*, sous presse.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, « La Colección de relaciones góticas valencianas del Castillo de Peralada : aportaciones para la revisión tipobibliográfica del repertorio de relaciones de sucesos del siglo XVI », in Patrick Bégrand (dir.), *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII, Actas del quinto congreso internacional de la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 19-38.
- FERRER VALLS, Teresa, « De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas : el prelude del drama histórico barroco », in F. Massip (éd.), *Formes teatrales de la tradició medieval. Actes del VII Colloqui de la Societat Internacional per l'Estudi del Teatre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, p. 417-424.
- GIONO, Jean, *Le désastre de Pavie (24 février 1525)*, Paris, Gallimard, 2012.
- LE GALL, Jean-Marie, *L'Honneur perdu de François I^{er}. Pavie, 1525*, Paris, Payot, 2015.
- LECOQ, Anne-Marie *François I^{er} imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
- LEMAIRE, Jacques, « Julien Fossetier, poète athois thuriféraire de Charles Quint », *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 12, 1-6 (2001), p. 287-316.

- LEMAIRE, Jacques, « Trois chansons 'bourguignonnes' sur la bataille de Pavie », in *Italianissime. Mélanges offerts à Michel Bastiaensen*, Liège, Céfal, 2004, p. 145-162.
- MALLET, Michael Edward et SHAW, Christine, *The Italian Wars, 1494-1559 : war, state and society in early modern Europe*, London, Harlow ; New York, Pearson, 2012, p. 150-154.
- MARTÍN GARCÍA, Jorge, *Edición y estudio de la relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia de Gonzalo Fernández de Oviedo*. Pedro Manuel Cátedra García (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.
- OLEZA, Joan, « La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I : El universo de la Égloga », in J. Oleza (éd.), *Teatros y prácticas escénicas, I : el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 189-217.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, « La égloga dramática », in Begoña López Bueno (coord.), *La égloga : VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 77-89.
- PÉREZ, Joseph, « España moderna (1474-1700). Aspectos políticos y sociales », in M. Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1980, vol. 5, p. 135-259.
- PINTACUDA, Paolo (éd.), *La battaglia di Pavia nei pliegos poetici e nei romanceros*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1997.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961, 6 vols. Vol. I, p. 317-322.
- POPE, Isabel, « Notas sobre la melodía del Conde Claros », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 3-4 (1953), p. 395-402.
- REDONDO, Augustin, « La comunicación sobre la victoria de Pavía de 1525 : los canales de la propaganda imperial (cartas manuscritas, pliegos impresos, oralidad) y los retos correspondientes », in Giovanni Ciappelli y Valentina Nider (eds.), *La invención de las noticias : las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (Siglos XVI-XVIII)*. *Actas del VIII Coloquio de la SIERS*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2017, p. 255-272.
- REDONDO, Augustin, « Mesianismo y reformismo en Castilla a raíz de la batalla de Pavía : el Memorial de don Beltrán de Guevara dirigido a Carlos V (1525) », *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, p. 237-57.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, « Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara : El erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530) », *e-Spania*, 13 (2012), <<http://journals.openedition.org/e-spania/21322>>, lien consulté le 28-06-2021.
- SIMONETTA, Marcello, « De Marignan à Pavie. Le Roi et l'Italie : l'attraction fatale », in Ilaria Andreoli, Olivier Bosc et Maxence Hermant (dirs.), *Le siècle de François I^{er}. Du Roi guerrier au Roi mécène : [Musée Condé, Chantilly, 7 septembre au 7 décembre 2015]*, Paris, Cercle d'Art, 2015, p. 30-55.
- THIRY, Claude, « L'Honneur et l'Empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne. I. Moyen Âge et Renaissance*, Genève, Slatkine, 1980, p. 297-324.



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

La tragédie, sœur de l'histoire,

chez Pierre Matthieu

Tiphaine Karsenti

Université Paris Nanterre
HAR/EA 4414

Le thème de cet ouvrage collectif, articulant théâtre et histoire, aurait pu inspirer une épitaphe pour rendre hommage à Pierre Matthieu, né en 1563 et mort en 1621, tant ces deux pratiques d'écriture encadrent, comme deux bornes en miroir, la vie de ce polygraphe. « Dramaturge phénix », comme l'a désigné Louis Lobbes¹, Matthieu publia cinq tragédies avant ses 26 ans, puis devint historiographe au service du roi Henri IV avant de finir sa vie aux côtés de Louis XIII au siège de Montauban. La carrière et l'œuvre de Pierre Matthieu sont ainsi marquées par un glissement du théâtre à l'histoire, autour de ce qui peut sembler un pivot, la composition de *La Guisade*, sa dernière tragédie, publiée en 1589. Pour la première fois dans son corpus dramatique, l'auteur choisit en effet de représenter l'histoire immédiate en traitant de l'assassinat du duc de Guise, survenu en décembre 1588. Tout se passe comme si Matthieu conjoignait alors écriture théâtrale et écriture de l'actualité historique avant de renoncer à la première pour se consacrer à la seconde.

De fait, on peut distinguer deux périodes dans la carrière dramatique de Pierre Matthieu, qui fut brève mais intense. Ses deux premières pièces sont composées alors qu'il étudie puis travaille auprès de son père, recteur de collège en Franche-Comté : *Clytemnestre* aurait été composée autour de 1578, alors que son auteur avait juste quinze ans² ; et *Esther* a été représentée au

¹ Lobbes, 1998.

² Dans l'avis « Au lecteur » qui précède l'édition de *Clytemnestre* (Lyon, Benoît Rigaud, 1589), « troisième tragédie » au sein du volume qui contient également *Vasthi* et *Aman*, présentées comme « première » et « deuxième » tragédies, Pierre Matthieu affirme avoir composé cette tragédie bien plus tôt, « sur le troisième lustre de [s]on âge », f. 4v, repris dans l'édition Ernst, 1984 : p. 91.

collège de Vercel en 1583, avant d'être publiée à Lyon en 1585. Mais à l'issue de ces années de formation, poursuivies à Paris et Valence, Matthieu s'installe à Lyon où il occupe la fonction d'avocat au présidial de la ville. C'est dans ce cadre nouveau, qui sera le théâtre d'un engagement politique très actif, qu'il écrit ses trois autres pièces : *Vasthi* et *Aman* – qui sont des réécritures d'*Esther* –, puis *La Guisiade*. D'abord élève brillant, fasciné par les poètes de la Pléiade dont sa province le tient éloigné, Matthieu s'implique ensuite dans l'histoire présente en défendant les idées de la Ligue et devient secrétaire du duc de Nemours, frère utérin du duc de Guise et gouverneur de Lyon. Son théâtre est marqué par ce double ancrage, poétique et érudit d'un côté, politique de l'autre.

Mais si l'on est tenté, pour des raisons autant chronologiques que dramaturgiques, de distinguer les pièces écrites dans les collèges de Franche Comté de celles composées dans la Lyon ligueuse, Matthieu les a au contraire associées en publiant dans la même année quatre de ses cinq tragédies. En 1589, paraissent d'abord chez Benoît Rigaud *Vasthi*, *Aman* et *Clytemnestre*, réunies en un même volume et numérotées dans cet ordre contraire à la logique chronologique de composition. Puis, la même année, Matthieu publie trois versions de sa *Guisiade* – les deux premières étant anonymes. Ce geste massif de publication, qui s'apparente à une forme d'offensive éditoriale, invite à en interroger les enjeux. La critique a bien montré comment les modifications opérées par Matthieu dans la réécriture d'*Esther*³ pouvaient se comprendre à la lumière des positions ligueuses de l'auteur dans un moment de tension extrême entre le parti ultra-catholique et le monarque Henri III, partisan d'une politique de pacification et de tolérance⁴. La publication du théâtre de Matthieu intervient au moment culminant de ces conflits, quand le roi fait assassiner les chefs du parti catholique, en décembre 1588, avant de se trouver lui-même victime d'un régicide, en août 1589. Louis Lobbes a ainsi qualifié *Vasthi* et *Aman* de pièces à clefs et souligné la progression linéaire de l'œuvre de Matthieu depuis un théâtre scolaire vers un théâtre engagé⁵. On serait tenté, pour prolonger la séduisante cohérence de cette lecture, de voir dans le passage à l'écriture de l'histoire l'accomplissement d'une logique de maturation du jeune auteur, qui se consacrerait finalement à son véritable objet après s'être

3 On pourrait de la même façon s'interroger sur les échos entre *Clytemnestre* et l'actualité. L'ajout d'un autoportrait du roi en guerrier, absent de l'*Agamemnon* de Sénèque qui lui sert de source, pourrait se lire en lien avec le contexte, comme une injonction faite à Henri III de combattre l'hérésie.

4 Selon l'historien Nicolas Le Roux, cette politique ne signifiait pas nécessairement chez Henri III le renoncement définitif à l'idéal d'union religieuse, mais seulement une résignation temporaire à la fin des violences. Voir LE ROUX, 2006 : notamment p. 143.

5 « La tragédie scolaire d'*Esther*, transformée en pièce à clés dans *Aman*, était devenue avec *La Guisiade* un pamphlet ligueur », LOBBES, 1990, Introduction : p. 12.

progressivement libéré de la forme théâtrale. Nous reviendrons sur cette hypothèse à la fin de cette réflexion.

L'œuvre dramatique de Matthieu, au moins à partir d'*Esther*, présente un double lien avec l'histoire. D'une part, comme nous l'avons dit, elle offre des échos, de plus en plus explicites, avec l'actualité politique, et donc l'histoire présente comme succession de faits. Mais d'autre part, elle propose une réflexion sur l'écriture de l'histoire, qui parcourt ses textes et ses paratextes, depuis *Esther* jusqu'à *La Guisiade*.

C'est à ce discours sur l'histoire dans le théâtre de Pierre Matthieu, plutôt qu'à sa dramaturgie de l'histoire, déjà bien étudiée⁶, que nous allons consacrer cette contribution.

La tragédie comme historiographie

On a souvent souligné la rupture instaurée par *La Guisiade* dans le corpus théâtral d'un auteur qui n'avait jusque-là évoqué l'actualité que sous le voile de l'analogie. Mais on a moins remarqué que cette dramatisation de l'histoire présente s'inscrivait aussi à certains égards dans la continuité des tragédies précédentes, dans la mesure où toutes, qu'elles soient imitées de Sénèque ou tirées du livre biblique d'Esther, traitent en réalité de sujets historiques dans l'esprit de leur auteur. La guerre de Troie, qui sert de contexte à *Clytemnestre*, première tragédie composée par Matthieu⁷, est en effet considérée comme historique par la plupart des hommes du XVI^e siècle, malgré les premiers doutes exprimés sur la véracité des supposés témoignages oculaires de Darès et Dictys. Dans sa dédicace au marquis de Saint-Sorlin, Matthieu présente d'ailleurs *Clytemnestre* comme une « princesse étrangère⁸ » et non comme une figure légendaire. Quant à l'histoire biblique d'Esther, qui sert de source à trois autres tragédies de l'auteur, elle appartient de droit au passé des chrétiens de la Renaissance.

Ainsi, Pierre Matthieu n'a jamais écrit que des tragédies historiques, si l'on s'en tient au point de vue de ses contemporains, et il souligne lui-même avec force l'ancrage de ses tragédies dans l'histoire à partir d'*Esther*. Dans l'avis « Au lecteur bénévole » publié en 1585, il se distingue en effet des poètes de son époque qui se contentent d'imiter les auteurs anciens, et affirme avoir composé sa tragédie sans modèle, avec pour seule source l'histoire :

6 Voir notamment les éditions critiques de *La Guisiade* et les chapitres consacrés à cette pièce dans la thèse de Charlotte BOUTEILLE-MEISTER, 2011.

7 Probablement autour de 1578, voir note 2.

8 « Au très illustre prince Monseigneur le Marquis de Saint Sorlin », dans *Clytemnestre*, éd. ERNST, 1984 : 85.

j'ai façonné [cette tragédie], n'ayant, ainsi que les autres, pour patron Aeschyle, Sophocle, Euripide, Pacuvius, Accius ou Sénèque ; la traduction desquels est plus facile que l'argument que j'ai choisi, où sont dépeints à l'œil les diverses affections des Princes, et plusieurs autres exemples qui se voient ordinairement sur le théâtre du monde sans me forligner de la vérité du texte de l'histoire⁹.

L'histoire constitue donc la source autant que la destination affichées des tragédies de Matthieu, puisqu'il s'agit bien de dépeindre, via le théâtre, les exemples passés ou présents. À la fin de *La Guisiade*, Matthieu annonce, dans un « Avertissement au lecteur sur la continuation de cette tragédie », qu'il projette de « bâtir une autre tragédie aussi grave, morale et ingénieuse que cette première », traitant en particulier de l'assassinat du cardinal de Lorraine, le frère du duc de Guise. Il précise alors que son but est de « laisser à la postérité telles enseignes des prodigieuses merveilles de [son] temps¹⁰. » Du passé vers le présent, ou du présent vers le futur, les faits remarquables doivent se transmettre, et Matthieu pense la tragédie comme un véhicule possible de ce matériau choisi.

Cette conception de la tragédie comme mise en scène des « merveilles » de l'Histoire la rapproche d'un autre genre contemporain à succès, les histoires tragiques. Or Matthieu est lié avec Bénigne Poissenot, auteur de *Nouvelles histoires tragiques* en 1586, qui compose pour lui un sonnet liminaire publié à la fois en tête d'*Esther* en 1585, et de *Clytemnestre* en 1589. Dans le prologue de son ouvrage, ce dernier propose un éloge de l'Histoire qui reprend en partie les arguments développés par Jean Bodin dans sa *Méthode pour faciliter la lecture de l'histoire*, parue en latin en 1566. L'un et l'autre font de l'Histoire, à la manière de Cicéron, une *magistra vitae*, source à la fois fiable et délectable de leçons morales et politiques. Ils s'inscrivent ce faisant dans le sillage ouvert par les juristes humanistes de l'école de Bourges, qui, contre les théoriciens italiens accordant toute autorité au droit canonique romain, avaient appuyé leur réflexion juridique sur l'étude des expériences historiques. Selon Poissenot, l'histoire est supérieure au droit et à la philosophie, dans la mesure où elle agit par la persuasion plutôt que par la contrainte. Elle pousse à l'imitation en présentant des exemples et des modèles, et prouve par les faits les bénéfices de la vertu.

Matthieu assignera les mêmes missions topiques à l'histoire dans ses écrits ultérieurs, comme par exemple dans l'avertissement qui précède son *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces estrangères durant sept années de paix du règne de Henry VIII*, publiée en 1605 :

9 *Esther*, « Au lecteur bénévole », LOBBES, 2007 : p. 379.

10 *La Guisiade*, éd. Thiet, Cultrera, Miotti, 2009 : p. 522.

L'histoire porterait en vain ces glorieux titres de maîtresse de la vie, de miroir et patron des actions humaines, si elle ne remarquait et ne mettait en vue les choses qui pour l'excellence de leur vertu doivent être suivies et imitées, ou blâmées par la honte et l'horreur de leur vice¹¹.

Parce qu'elle se nourrit de faits historiques et vise les mêmes effets didactiques que la narration historique, la composition tragique se présente ainsi chez lui comme une forme d'écriture de l'histoire. Dans le « Discours sur le sujet de cette tragédie » qui précède *La Guisade*, le dramaturge rend d'ailleurs explicite cette conception de la tragédie latente depuis l'*Esther* de 1585 : « Le poète, à la manière des Grecs et Latins, sous un vers grave et coulant, dresse le théâtre de cette histoire non moins prodigieuse que tragique¹². »

Un alliage pragmatique

Mais si théâtre et histoire se rencontrent et se complètent autour de leur valeur didactique, on peut se demander si Matthieu considère la spécificité du médium théâtral par rapport aux autres formes d'écriture de l'histoire. Comme l'a souligné Louis Lobbes, le dramaturge compose davantage des tragédies-narrations que des tragédies-crisis¹³, s'inspirant de modèles épiques plus encore que de modèles théâtraux. Néanmoins le travail de réécriture d'*Esther* témoigne d'un souci grandissant de dramatisation, qui passe notamment par la scission en deux pièces distinctes de la « tragédie-monstre » initiale.

Or ce réagencement de l'action va de pair avec une réflexion affinée sur l'efficacité propre au récit et, implicitement, au théâtre. Dans *Esther* déjà, Matthieu évoquait à deux reprises l'écriture de l'histoire et ses enjeux : d'abord dans le cadre d'une réflexion à portée générale, au sein du prologue de la pièce ; puis à travers un exemple, en mettant en scène Assuere lisant l'histoire de sa monarchie au quatrième acte. Ces deux moments se retrouvent dans *Aman*, mais ils sont réunis au sein de l'acte IV et leur ordre est inversé : Assuere raconte sa consultation des annales dans la première scène, puis le chœur intervient pour chanter les louanges de l'histoire. À la structure épique, inspirée de Du Bartas, qui faisait précéder les exemples de la loi générale qu'ils venaient illustrer, Matthieu substitue donc, dans sa réécriture, une progression plus dramatique, héritée de Sénèque, qui propose d'abord d'éprouver l'exemple avant d'en entendre le commentaire dans la bouche du chœur. Alors que tout le dispositif didactique d'*Esther*, qui s'ouvrait sur un

11 *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces estrangères durant sept années de paix du règne de Henry III*, 1605, « Avertissement sur tout le livre » : 9.

12 *La Guisade*, « Discours sur le sujet de cette tragédie », éd. Thiet, Cultrera, Miotti, 2009 : p. 427.

13 « Introduction », *La Guisade*, éd. Lobbes, 1990 : p. 21.

prologue, répondait à une logique déductive, celui de Vasthi et Aman procède davantage d'une logique inductive.

S'inspirant des vers composés par Ronsard dans l'*Excellence de l'esprit de l'homme*¹⁴, Matthieu célèbre donc dans ces deux pièces le travail du chroniqueur ou du poète, qui par « l'encre qui combat contre la mort meurtrière¹⁵ » conserve le renom des héros disparus, avant de défendre la vertu didactique de l'histoire qui « fait chenue au printemps la jeunesse » et lui apprend « des héros la vaillante prouesse / Par les vivants écrits¹⁶ ». On retrouve les deux qualités topiques de l'histoire, mémoire des hauts faits et source d'édification, mais on peut souligner une insistance notable sur la place des écrits dans sa transmission. Cette allusion à la fonction mémorielle de l'écrivain se retrouve encore dans d'autres propos du chœur repris d'*Esther* dans *Aman* :

Jamais les faits dignes de prix
Ne sont obscurcis par les ans,
Car par les vers des bons esprits
Ou par les lauriers triomphants
Ils sont connus
Entretenus
Par le vague de nos airs nus,
De la vertu l'asile¹⁷.

Ces principes théoriques, énoncés par le prologue et les chœurs, trouvent leur pendant pratique dans l'action des tragédies quand Assuère, ne parvenant à trouver le sommeil, demande à consulter les annales de son règne. Dans les deux pièces, cette scène prend place au début du quatrième acte, mais on observe des variations entre la première version de la scène, en 1585, et la seconde, quatre ans plus tard. Dans *Esther*, Assuere s'exprime ainsi :

[...] apporte les volumes
Où est ma Monarchie éclairée par les plumes
Des sacrés écrivains, et par le fer tranchant
L'un et l'autre rempart à l'haineur du méchant
Pour pouvoir librement sous ma puissance vivre¹⁸.

14 Pierre de Ronsard, *L'Excellence de l'esprit de l'homme*, second livre des mélanges [1559], v. 89-106, 1994 : p. 839.

15 *Esther* (Prologue, v. 75) ; *Aman* (IV, 1, v. 2388). Nous donnons la numérotation des vers dans l'édition du théâtre complet par Louis Lobbes (Lobbes, 2007).

16 *Esther* (Prologue, v. 77 et 79-80) ; *Aman* (IV, 1, v. 2390 et 2392-2393).

17 *Aman* (IV, 2, v. 2516-2523), et *Esther* (IV, 1, v. 3811-3818).

18 *Esther* (IV, 1, v. 3683-3687).

Le souverain se concentre ici sur l'histoire de son règne, et présente comme complémentaires la plume de l'historien et l'épée du soldat, en tant que toutes deux contribuent à contrer les attaques de ses ennemis et donc à maintenir la paix. L'enjeu, ici, est donc pour Assuere de contempler la façon dont il a su assurer et maintenir la concorde dans son royaume, conformément au but assigné par la philosophie politique au bon souverain. Dans *Aman*, le dramaturge réécrit ce passage sous cette forme :

Alors je commençai de feuilleter l'histoire
De tous les assesseurs de ma royale gloire.
Il me plut de revoir les trophées les plus beaux
De tant de rois qui sont cachés sous les tombeaux,
Qui vivent toutefois par les dorés volumes
Qui font connaître assez leurs vertus aux posthumes¹⁹.

Cette fois, le roi s'intéresse à une chronologie plus vaste et attire l'attention sur l'utilité mémorielle du travail de la plume. Mais il évoque aussi le plaisir éprouvé à la lecture de ces histoires, et il l'annonce, quelques vers plus haut, en décrivant l'excitation imaginaire qui lui a donné l'envie de se plonger dans les annales :

Je songeais sur les temps des rois mes bisaïeux,
[...]
Il me semblait déjà surmonter leurs tiars,
Magnanime vainqueur des nations barbares.
Il me semblait déjà que par tout l'univers
Mon nom retentissait, et qu'il passait les airs²⁰.

Dans ce passage ajouté en 1589, Assuere, projeté dans ses rêveries au temps de ses ancêtres, s'identifie à leur *ethos* glorieux. Matthieu met ainsi en scène ce que Bénigne Poissenot avait désigné comme l'un des atouts spécifiques de l'histoire, sa capacité à plaire et à aiguillonner :

[O]n trouvera peu de braves et signalés personnages qui ne se soient grandement plu à la lecture des histoires, et qui n'aient en icelles trouvé des aiguillons d'admirable efficace pour plus ardemment embrasser ce où ils tendaient²¹.

19 *Aman* (IV, 1, v. 2194-2199).

20 *Aman* (IV, 1, v. 2188 et 2190-2193).

21 Bénigne Poissenot [1586], « Prologue de l'auteur », éd. Arnould, Carr, 1996 : p. 58.

À l'éloge topique de l'histoire qu'il avait déjà inséré dans le prologue d'*Esther*, Matthieu ajoute donc dans sa réécriture de 1589 une représentation de son efficacité mentale, et suggère, en arrière-plan, l'intérêt de l'usage du théâtre, forme aboutie des « vivants écrits », dans le cadre d'un projet militant orienté vers l'action. Car le théâtre, qui rend *présents* les exemples du passé, amplifie les effets de la lecture de l'histoire en « stimulant » l'émulation selon Robortello, commentateur italien de la *poétique* d'Aristote :

Si le récit et l'imitation des vertus et des actions glorieuses sont *performés*, les hommes sont vivement excités à la vertu²².

Les modifications apportées par Matthieu à la scène de consultation des annales par Assuere vont ainsi dans le sens d'une conscience plus grande de l'utilité du médium dans la réalisation des effets didactiques de l'histoire. L'utilisation du théâtre comme arme de propagande dans *La Guisade* peut alors se lire comme l'approfondissement de cette réflexion nouvelle sur les atouts de la dramaticité.

Un théâtre de la vérité

Mais cette valorisation du médium théâtral comme outil de persuasion va de pair, chez Matthieu, avec une inquiétude sur la clarté du message qu'il transmet. Dans les éditions de *Vasthi* et *Aman*, l'auteur ajoute en effet des arguments successifs, en ouverture des actes, qui résument les événements et indiquent l'interprétation qu'il faut en faire. On retrouve le même procédé dans la troisième version de *La Guisade*. Au fil de la publication de ses pièces, Matthieu manifeste donc une volonté d'encadrer et de guider la lecture, de façon à assurer la bonne réception du propos qu'elles véhiculent. En même temps qu'il renforce la dramaticité de ses textes, il en précise le didactisme, comme si les risques de l'une étaient limités par l'autre. En associant ainsi le narratif et le dramatique, Matthieu rapproche le théâtre de l'emblème et éloigne les risques que depuis longtemps l'Église a identifiés dans cette forme de spectacle qui cherche à émouvoir. Surtout, il unifie la voix d'un genre fondé sur la diffraction de l'énonciation et renforce la clarification axiologique déjà inscrite dans le dialogue.

Ce souci d'explicitation du sens moral et politique de l'action tient au lien privilégié que Matthieu établit entre le théâtre et la « vérité ». Ce terme, qui revient de façon

22 « *Si recitatio atque imitatio virtutum fit et laudum praeclari alicujus viri, incitantur homines ad virtutem* », Robortello, 1548 : p. 3. Nous soulignons et nous traduisons.

récurrente dans ses paratextes, renvoie d'abord à l'exactitude historique ; mais en elle, ce qui est visé, c'est la vérité divine que révèle l'histoire.

Dans son *Dialogue de la tragédie*, publié en latin au seuil d'*Esther* et de *Vasthi*, le dramaturge interroge la Tragédie sur son rapport à la vérité :

MA : Verba fides sequitur ? TR : Mentiri culpa nefasque.

MA : Sed tua picta chelys candida nigra facit.

TR : Insequor historiae monumenta beata so[r]oris.

MA : Tiens-tu la parole donnée ? TR : Mentir est une faute et un crime.

MA : Mais ta lyre peinte rend noires les choses blanches !

TR : Je poursuis les témoignages illustres de ma sœur l'Histoire²³.

Ce morceau de dialogue permet de mieux comprendre ce que Matthieu entend par « vérité ». Le dramaturge accuse la tragédie de mentir en noircissant la réalité. Car la seule vérité, à ses yeux, est l'action de la Providence dans le monde. La tragédie lui rappelle que cette action n'est pas toujours immédiatement visible. 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.

Matthieu souligne sans cesse, dans ses paratextes, le fondement historique de l'action qu'il représente. Par exemple, il fait précéder *Vasthi* d'un « Abrégé de l'histoire des rois de Perse », qui lui permet d'afficher l'ancrage historique de ses personnages :

Voilà tout ce qui se peut dire brièvement et au vrai, sans s'éloigner de la vérité de l'histoire sur l'intelligence de la monarchie de Perse²⁴.

On retrouve cette même revendication de vérité dans la dédicace d'*Aman* « Aux nobles et illustres Consuls et Eschevins de la ville de Lyon » :

[J]e n'ai emprunté [l'argument de cette tragédie] des fables des Grecs, des orgueilleuses antiquités des Romains, mais de la vérité des archives de l'Écriture sainte²⁵.

23 « *Tragoediae dialogismus ex authoris iconographicis emblematicis decerptus* », dans *Esther*, 1585, et dans *Vasthi*, 1589, v. 17-20, éd. Lobbes, 2007 : p. 372. La traduction est de Maurizio Busca, qui a édité ce texte sur le site « Les idées du théâtre » : <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=311>>, Consulté le 25 juillet 2021.

24 *Vasthi*, « Abrégé de l'histoire des rois de Perse », éd. Bettoni, 2009 : p. 126.

25 *Aman*, « Aux nobles et illustres Consuls et Échevins de la ville de Lyon », éd. Lobbes, 2007 : p. 489.

Mais c'est dans le prologue d'*Esther*, repris en partie dans l'acte IV d'*Aman*, que Matthieu explicite les enjeux de cette écriture tragique de l'histoire. Il emprunte à *La Semaine ou création du monde* de Du Bartas (1578) une série d'images, initialement destinées à qualifier la mémoire, pour les appliquer à l'histoire :

L'histoire est des trophées la chère trésorière.
Des hommes le miroir,
Des faits plus merveilleux la fidèle greffière
Pour les faire apparoir.
Elle montre des cieus l'Éternelle demeure,
D'un sentier ja battu²⁶.

En enregistrant les exemples laissés par les hommes remarquables, l'histoire donne à voir l'action de Dieu dans le monde. Ces vers reprennent un lieu commun des discours prophétiques qui se sont développés au début des guerres de religion. Face à la menace hérétique et à la tentation de tolérance, les prêcheurs catholiques ont dressé l'histoire comme « théâtre de la justice de Dieu²⁷ », sur lequel chacun peut observer le châtement des péchés et la récompense de la vertu. Dans ces tragédies catholiques, l'histoire est donc invoquée comme preuve : les faits passés témoignent de la rationalité à l'œuvre dans le monde. La chute du mauvais conseiller d'Assuere démontre que Dieu punit toujours les mauvais, même s'il les a un temps élevés. Quand Matthieu s'engage dans la Ligue, cette leçon générale acquiert une résonance nouvelle. Le dramaturge ajoute alors en ouverture d'*Aman* un monologue de Mardochée, dans lequel le sage Juif décrit les misères actuelles de son peuple et les justifie par leurs erreurs.

À la céleste voix nous avons fait des sourds,
Perfides nous avons marché tout à rebours
Nous forlignant du trac d'amour et de justice.
Et n'est-il pas raison que le ciel nous punisse²⁸ ?

Le lecteur est invité à voir dans le malheur actuel de la France catholique le châtement de l'hérésie, et dans la rétribution finale de Mardochée et la chute d'Aman l'annonce de la victoire à venir des catholiques sur les hérétiques.

26 *Esther* (prologue, v. 85-90) ; *Aman* (IV, I, v. 2398-2403).

27 Crouzet, 1994 : p. 200.

28 *Aman* (I, I, v. 7-10).

Or cette alliance entre tragédie et vérité contredit à certains égards le discours topique des poètes de la Pléiade, auxquels pourtant Matthieu est rattaché par bien des poèmes liminaires publiés avec son théâtre²⁹ et par ses emprunts nombreux à Ronsard notamment. Dans l'*Epître au lecteur* de sa *Franciade*, ce dernier conseille en effet au bon poète de se distinguer de l'historien par la construction de fictions :

[L]e Poète qui écrit les choses comme elles sont ne mérite tant que celui qui les feint et se recule le plus qu'il lui est possible de l'historien³⁰.

En rapprochant le travail du dramaturge de celui de l'historien, et en arrimant la tragédie à la vérité des faits, Pierre Matthieu propose ainsi une conception de la tragédie en rupture avec une certaine tradition poétique, qui valorise la fiction et la liberté artistique, et s'inscrit plutôt dans la filiation des tenants d'une inféodation des lettres à l'utilité morale et à la vérité³¹. Il va même plus loin en exprimant son dédain à l'égard des dialogues inventés dans *Esther*. Il conseille en effet au « lecteur bienveillant » de ne pas « s'égarer en divers discours qu[e l'auteur] fai[t] à l'exemple des anciens Tragédiographes³² ». Le théâtre de Matthieu, qui se rêve en vecteur transparent de l'histoire, tend donc à sa propre négation en refoulant la médiation qu'il propose. On peut alors voir dans le portrait d'Esther adressé à ses dédicataires une métaphore de cette tragédie idéale, pure expression de la vérité :

[S]i ne vous contera-t-elle rien qui puisse offenser vos oreilles ennemies des lascives fables, [...] afin que vous puissiez connaître que comme l'or épuré par la fournaise accroît beaucoup son prix et sa splendeur ; ou le soleil n'ayant devant ses rais quelque brunissant nuage, nous délecte beaucoup plus à le contempler ; aussi que ce sort des trésors de vertus et doctrine pour être en vogue, ne doit nullement s'affubler des feintises et voiles du vice³³.

29 Voir par exemple le sonnet du Sieur de Saint-Germain d'Apchon, chevalier de l'ordre du Roi, à l'auteur, liminaire à *Vasthi* : « Ainsi pour un Pindare, un Ovide, on a vu / Desportes, Du Bellay, qui ont tout Pinde bu, / Pour Sophocle, Garnier, Matthieu pour Euripide », éd. Lobbes, 2007 : p. 393.

30 Pierre de Ronsard, *Les Quatre premiers livres de La Franciade*, « Épître au lecteur » [1572], 1993 : p. 1182.

31 Ronsard et ses amis poètes s'opposaient en effet à d'autres courants au sein du milieu lettré, qui défendaient un usage régulateur de la fiction, conçue comme un instrument de police des mœurs, le plaisir ne devant jamais perdre de vue l'utilité. On peut observer ces conflits autour du cas de la réception des romans de chevalerie par exemple, et de la traduction de l'*Histoire éthiopique d'Héliodore* par Jacques Amyot, qui expose sa position dans son « proème du traducteur » [1547]. Sur ce sujet, voir par exemple Simonin, 1984, et *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, 2000.

32 *Esther*, « Au lecteur bienveillant », éd. Lobbes, 2007 : p. 379.

33 *Esther*, « Dédicace aux illustres hautes et puissantes dames, Ma Dame de la Ville neuve et Ma Dame d'Achey, issues des héroïques et généreuses maisons de Granvelle et Peloux », éd. Lobbes, 2007 :

Pour se faire messagère de l'action de Dieu dans le monde, la tragédie devrait ainsi s'épurer des fables et feintises qui la définissent. Dans ses tragédies religieuses, Matthieu se propose donc de représenter les faits sans médiation, à travers un théâtre qui donne directement la parole aux acteurs de l'histoire. Mais ce rêve de transparence se heurte à son impossibilité, que trahit la revendication récurrente de vérité qui parcourt toute son œuvre dramatique.

L'histoire, adjuvant d'un théâtre militant

Or cette négation de l'invention dramatique qui trahissait, dans le cadre d'un théâtre à visée religieuse, le malaise d'un auteur incertain de la légitimité de son médium, va devenir une arme dans la perspective d'un théâtre de propagande politique. L'aspiration à un drame qui serait pur miroir de l'histoire, sans voix d'auteur, va suggérer à Matthieu une stratégie au service de son objectif militant. L'arsenal argumentatif déployé pour tenter de ramener le théâtre à l'histoire en l'éloignant de la fiction, est alors mis au service d'une vérité partielle, substituée à la vérité révélée. Il s'agira de composer une « tragédie nouvelle en laquelle *au vrai et sans passion* est représenté le massacre du duc de Guise », comme l'indique le sous-titre dans les trois éditions, autrement dit une pièce entièrement véridique, sans intervention de l'auteur. Cette idée est reprise dans la dédicace au prince de Mayenne qui ouvre la troisième édition de la pièce, où Matthieu dénonce les auteurs qui se livrent à l'invective et qui, « se forlignant du vrai, accommodent le sujet qu'ils traitent à leur passion, [...] et par une pernicieuse haine qu'ils portent à la postérité, la frustrent de la vraie intelligence des choses passées [...] »³⁴. » L'auteur partisan caricature ses adversaires et se fabrique par opposition un *ethos* d'historien dont il use comme d'un argument d'autorité et comme preuve pour imposer son régime de vérité.

La vérité devient sous la plume du militant un outil qu'il manie à son gré pour appuyer son propre discours ou discréditer celui de ses ennemis. Dans la pièce, qui utilise en partie du matériau documentaire³⁵, il va jusqu'à reproduire *verbatim* les débats des États généraux. Mais il compose également des caractères et invente des dialogues qui sont mis sur le même plan que ces discours réellement prononcés. Une seule scène, pourtant, est affichée comme fictive. C'est celle dans laquelle le N.N., figure sans nom du

p. 177.

34 *Troisième édition de La Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise*, Lyon, Jacques Roussin, 1589, « À Monseigneur le Duc de Mayenne, lieutenant général de France », éd. Lobbes, 2007 : p. 685.

35 Voir Charlotte Bouteille-Meister, 2011.

traître, suggère au roi de tuer le duc. Dans l'argument qui précède la première scène de l'acte IV, dans la *Troisième édition de la Guisiade*, l'auteur indique :

[C]ette scène n'est qu'une *conjecture* de ce que [ceux qui approuvèrent le mauvais conseil du Roi] pouvaient alléguer, outre les avertissements qu'on a eu de long temps, des reproches qu'ils ont fait contre le duc de Guise, de l'ambition, de la Ligue et de la prise des armes³⁶.

Alors que tous les propos de la pièce sont présentés comme puisés à la source de l'histoire, ceux qui défigurent le duc de Guise sont désignés comme simple « conjecture ». Pour la première fois, et de façon opportune, l'auteur exhibe son geste d'écriture pour achever d'ôter toute « vérité », autrement dit toute justesse, à ce discours contraire à ce qu'il défend. La vérité révélée des tragédies religieuses devient ainsi une vérité relative que le locuteur construit dans le cadre d'une stratégie consciente et volontaire.

La proximité entre théâtre et histoire, d'abord exposée par Matthieu dans le cadre d'un projet scolaire et didactique, s'est ainsi transformée, au fil de ses compositions dramatiques, en outil rhétorique pour appuyer une argumentation partisane. Les liens entre théâtre et histoire se sont au fond retournés. Alors que le théâtre apparaît d'abord dans son œuvre comme un appui de l'histoire, à même de rendre lisibles les vérités qu'elle contient, c'est ensuite l'histoire qui sert d'appui au théâtre en dissimulant la passion partisane de son auteur sous le voile de sa vérité supposée.

Matthieu apparaît ainsi comme un témoin de son temps, pris entre une culture allégorique qui donne toute légitimité à la fiction dans la construction du savoir, et une culture scientifique émergente qui fonde au contraire sa validité sur l'objectivité et l'expérience. Nourri d'emblématique et de poésie humaniste, il utilise le détour de l'histoire d'Esther pour évoquer son point de vue sur les menaces qui pèsent, au présent, sur le peuple catholique de France. Mais, lecteur des débats historiographiques contemporains, il défend aussi une conception scientifique de l'histoire, comme quête d'une vérité objective, telle que la formulera La Popelinière une dizaine d'années plus tard :

[L]e but de l'Historien est de ne rien altérer en ce qu'il se propose. Ains narrer toutes choses purement fidèlement, clairement et avec plus de discrétion qu'il pourra³⁷.

36 *Troisième édition de La Guisiade*, acte IV, argument, éd. Lobbes, 2007 : p. 747. Nous soulignons.

37 La Popelinière, éd. Desan, 1989 : p. 34.

L'originalité du théâtre historique de Matthieu tient à ce qu'il tente d'opérer une synthèse entre ces dispositifs d'écriture et de savoir concurrents, autour d'un projet didactique puis militant qui vise à imposer un régime de vérité.

Pour finir, revenons à la question esquissée en introduction. Pourquoi le jeune auteur abandonne-t-il finalement le théâtre au profit de l'histoire ? Il serait tentant de lire dans sa trajectoire une logique d'évolution, qui l'aurait vu progressivement affirmer sa vocation profonde d'historien, en traitant dramatiquement de sujets de plus en plus proches de son actualité, pour finalement ne plus s'encombrer du théâtre et écrire directement de l'histoire. Mais il semble plus probable qu'il ait d'abord renoncé à son projet de nouvelle tragédie, sur l'assassinat du cardinal de Lorraine, parce que son objectif militant avait changé. L'ironie de l'histoire a en effet voulu qu'il retourne ses convictions partisans en faisant allégeance à Henri IV, dont il allait devenir l'historiographe officiel. Si le théâtre lui était apparu comme un médium efficace pour défendre les idées d'un parti politique, dans un dispositif qui permettait d'inclure le point de vue adverse qu'il entendait discréditer, il s'agissait désormais de faire l'éloge du roi. La chronique historique s'y prêtait sans doute mieux. Mais Matthieu ne renoncera pas, dans ses ouvrages historiques, au mélange des faits et de leur commentaire qu'il avait pratiqué dans la tragédie. De façon atypique, il ajoutera, en marge de certains de ses ouvrages, des remarques explicitant les lois générales cachées dans les faits particuliers. Cette singularité dans son travail d'historien, qui lui a valu des reproches³⁸, révèle peut-être l'enjeu essentiel de l'alliance entre théâtre et histoire chez lui : rendre compte du fourmillement chaotique de la vie humaine sans renoncer à lui donner du sens, fût-il partisan.

38 « Il y en aura qui trouveront à redire en la façon aussi bien qu'en l'étoffe de cette Histoire. Ils diront que tant de beaux traits tirés des meilleurs livres de toutes nations, ne devaient être tant éclairés, que l'Histoire ne veut point tant de parade, que plus la pierre est belle, moins il y faut d'or et d'ornement. », « Avertissement sur tout le livre », Matthieu, 1605 : p. 9.

Bibliographie

Sources anciennes

- AMYOT, Jacques, *L'histoire aethiopique de Heliodorus contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, & Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de grec en françoys*, Paris : Estienne Groulleau, 1547.
- LA POPELINIÈRE, Voisin Lancelot de, *L'Histoire des Histoires avec l'Idée de l'histoire accomplie. Plus le Dessein de l'Histoire nouvelle des François [...]* [1599], édition de Philippe Desan, Paris : Fayard, 1989.
- MATTHIEU Pierre, *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces estrangères durant sept années de paix du règne de Henry III*, Paris : J. Métayer, 1605.
- , *Clytemnestre* [1589], éd. Gilles Ernst, Genève : Droz, 1984.
- , *La Guisiade* [1589], éd. Louis Lobbes, Genève : Droz, 1990.
- , *Esther* [1585], éd. Mariangela Miotti, *La tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième Série, vol. 4 (1584-1585), Florence et Paris : Olschki-PUF, 2005, p. 211-458.
- , *Théâtre complet*, éd. Louis Lobbes, Paris : Champion, 2007.
- , *Aman*, éd. Régine Reynolds-Cornelle, *La tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 5 (1586-1589), Florence et Paris : Olschki-PUF, 2009, p. 235-396.
- , *Vasthi*, éd. Anna Bettoni, *La tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 5 (1586-1589), Florence et Paris : Olschki-PUF, 2009, p. 97-234.
- , *La Guisiade* [1589], éd. Tran-Thi-Chat-Thiet, Gabriela Cultrera, présentation Mariangela Miotti, *La tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 5 (1586-1589), Florence et Paris : Olschki-PUF, 2009, p. 397-522.
- POISSENOT Bénigne, *Nouvelles histoires tragiques* [1586], éd. Jean-Claude Arnould, Richard A. Carr, Genève : Droz, 1996.
- ROBORTELLO Francesco, *In librum Aristotelis De arte Poetica explicationes*, Florence : Laurent Torrentin, 1548.
- RONCARD Pierre de, *Œuvres Complètes*, t. I, éd. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris : Gallimard, 1993.
- , *Œuvres Complètes*, t. II, éd. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris : Gallimard, 1994.

Études

- Les Amadis en France au XVI^e siècle*, Paris : Éditions rue d'Ulm, Cahiers V. L. Saulnier, 17 (2000).
- BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux, 1554-1629*, thèse soutenue à l'université Paris Nanterre en 2011, à paraître aux éditions Classiques Garnier.
- CROUZET Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris : Fayard, 1994.
- LE ROUX Nicolas, *Un régicide au nom de Dieu*, Paris : Gallimard, 2006.
- LOBBES Louis, « Pierre Matthieu dramaturge phénix (1563-1621) », *Revue d'histoire du théâtre*, 3 (1998), p. 207-236.
- SIMONIN Michel, « La disgrâce d'Amadis », *Studi francesi*, XXVIII, 1 (1984), p. 1-35.



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

Jacques VI et I^{er}

et la réanimation de l'histoire à la française

Richard Hillman
CESR, Tours

Par ce titre quelque peu énigmatique, je l'admets, j'entends d'abord évoquer un phénomène assez connu de la tragédie française du XVI^e siècle, à savoir son *animation* par un engagement, que ce soit direct ou contextuel, dans l'actualité turbulente de l'époque des guerres dites de religion. D'un côté, il existait des pièces de franche propagande, sans doute plus nombreuses que celles qui subsistent, telles que *La Guisiade* (1589), par Pierre Matthieu (sur laquelle je reviendrai), *Le Guysien*, par Simon Belyard (1592), ou *La tragédie de feu Gaspard de Coligny*, par François de Chantelouve (1574) ; je serais tenté de mettre dans le même panier la première tragédie sur Jeanne d'Arc, *L'histoire tragique de la pucelle d'Orléans*, par Fronton du Duc (1580), qui esquisse en arrière-plan le rôle salvifique pour la France de la maison de Lorraine. D'un autre côté, il existe un corpus plus important de tragédies sur des thèmes bibliques ou d'antiquité qu'on appliquait d'une façon ou d'une autre, que ce soit toujours voulu ou non, à la réalité contemporaine. On pourrait dire, en gros, que l'énergie circulait librement entre représentation et réalité tragiques, d'autant plus qu'on employait habituellement le terme de « tragédie » dans toutes les formes discursives pour des événements sanguinaires. Robert Garnier était notamment très clair dans l'intitulé de sa première pièce de théâtre en 1568 : *Porcie, tragédie françoise, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome, propre et convenable pour y voir dépeincte la calamité de ce temps*.

Cependant, la position de la tragédie vis-à-vis de la société, donc du public, évolua de façon significative vers la fin du siècle, avec la conversion d'Henri IV (1593), le traité de Vervins et l'Édit de Nantes (1598). La réconciliation et la pacification voulues par le nouveau monarque n'avaient pas pour seul effet de décourager des interventions théâtrales provocatrices mais plus largement de séparer en quelque sorte l'art de la vie, ce qui implique de lui réserver une vie en soi, mais pas forcément une vie « animée » de la même manière. Ainsi la monographie

récente par Andrea Frisch, *Forgetting Differences: Tragedy, Historiography and the French Wars of Religion* (2015), met l'accent de manière éclairante sur les conséquences, à la fois pour l'historiographie et pour la tragédie, de la notion d'« oubliance » instaurée par le nouveau régime.

Voilà le contexte dans lequel je tiens à examiner la seule tragédie « historique » d'Antoine de Montchrestien (les cinq autres portant sur des thèmes bibliques ou d'antiquité), soit *La reine d'Escosse*, qui date dans sa première version publiée de 1601 et a été révisée, comme la plupart de ses tragédies, pour une deuxième édition des tragédies recueillies en 1604. Il s'agit de l'exécution ordonnée par la reine Élisabeth d'Angleterre en 1587 de Marie Stuart, qui était évidemment la mère de Jacques VI d'Écosse, lui-même destiné à devenir le successeur d'Élisabeth à la mort de cette dernière en 1603 sous le titre de Jacques I^{er} d'Angleterre.

Ce qui frappe tout de suite dans cette pièce, comme le remarque régulièrement la critique, c'est son maintien strict d'une position politique neutre et équilibrée à l'égard de l'événement, qui remontait à plus de dix ans auparavant. En 1587, ce n'était pas du tout la perspective générale des Français, qui se sentaient touchés au vif. En effet, Marie Stuart était la reine douairière de France, pour beaucoup l'héritière légitime du trône anglais, catholique, bien sûr, et alliée à la grande maison de Lorraine. Sa mort a occasionné une véritable explosion de deuils et de protestations prenant l'Angleterre et sa reine pour cible. En 1601, par contre, les relations entre l'Angleterre et la France étaient notamment moins tendues, avec des monarchies relativement stables des deux côtés, la question religieuse mise en sourdine, et la maison de Lorraine mise à l'écart. Normal, donc, mais toutefois remarquable, Montchrestien consacre les deux premiers actes de sa tragédie à une représentation bien sympathique d'Élisabeth, qui aurait été poussée à contrecœur à son acte par des conseillers qui renforçaient ses propres peurs, celles-ci cependant légitimes, pour le bien-être de son royaume, pour la sécurité de ses sujets et même – concession particulièrement frappante – pour sa religion, pas du tout traitée d'hérésie. (Même si le fait que Montchrestien était presque certainement protestant peut jouer, l'effet est de rappeler l'ouverture d'esprit officialisée par l'Édit de Nantes). À travers ces deux premiers actes, Marie Stuart est donc évoquée en son absence comme cruelle, un instrument de subversion et de déstabilisation qui vise carrément la mort d'Élisabeth.

C'est dans les derniers trois actes que la perspective change radicalement et montre Marie Stuart sous une lumière on ne peut plus sympathique. C'est là une vraie héroïne tragique qui accueille sa mort à la fois comme une libération après des années de prison imposée par une reine anglaise (dite « cruelle » à son tour), et comme un martyre subi pour sa religion. Avec l'appui d'un Chœur composé de ses dames de compagnie, elle devient l'incarnation même de la souffrance noble, qui d'ailleurs prétend transcender la politique, jamais mentionnée en tant que telle. Elle fait des adieux touchants à la France, y compris

à son monarque Henri III, qu'elle qualifie de « glorieux », et à sa propre famille noble de Lorraine, mais tout reste au niveau personnel. C'est donc le fait de la tragédie même qui réclame une vie en soi, passant au-delà de l'histoire avec ses partis pris terre-à-terre.

L'effet de distanciation et de neutralité idéologique découle en partie, comme l'a démontré Frances A. Yates en 1927, de l'exploitation par Montchrestien d'une source particulière, à savoir l'*Histoire des derniers troubles de France* (1597), par Pierre Matthieu, l'historiographe d'Henri IV. La correspondance est remarquable entre la structure bipartite de la pièce et ce que Matthieu désigne comme une « Digression sur la mort de la Reine d'Escoce¹ », intercalée à sa propre place chronologique dans le récit principal mais restant étrangement en porte-à-faux avec l'histoire proprement dite. Cette « Digression » prend la forme d'un débat rétrospectif et essentiellement légal, sinon abstrait, entre un gentilhomme anglais et un gentilhomme français sur la justification ou non de cette exécution. Le porte-parole de la position anglaise rappelle clairement les arguments avancés par les conseillers dans les deux premiers actes de la pièce. Il est également remarquable que la nature équilibrée et sans passion de la « Digression » correspond au traitement accordé par l'historiographe à l'événement dominant le récit cadre à ce moment, événement qui présente un parallèle évident avec la lutte entre Élisabeth et Marie Stuart. Il s'agit du conflit croissant entre Henri III et le duc de Guise, conflit qui va amener, moins de deux ans d'après, à une autre exécution, encore moins judiciaire celle-ci, d'un rival pour le pouvoir royal.

Cette pratique de distanciation chez l'historiographe, pour conforme qu'elle soit au principe de l'« oubliance » de rigueur à la fin des années 1590, risque de surprendre le lecteur qui se rappelle le Pierre Matthieu d'il y a quelques années. Car ce Matthieu-là, Ligueur militant, avait présenté dans sa tragédie de *La Guisiade* la mort du duc de Guise sous une lumière tout autre, à savoir justement comme un martyr pour la vraie religion infligé par un monarque jaloux, peureux et cruel. Et si Montchrestien espérait distancier le sort de Marie Stuart de cet autre drame à la fois futur et passé par le biais des hommages équilibrés que l'héroïne rend aux deux protagonistes, avec le même souffle mourant, pour ainsi dire, il a choisi une drôle de façon de le faire. Car lui-même a fait un écho indéniable à *La Guisiade*.

Étant donné son héritage familial et religieux, il paraît normal que Marie Stuart adresse un de ses « adieux » émotionnels aux grands guerriers de Lorraine, tout en évoquant, comme le faisait la Ligue habituellement, leurs exploits en croisade à la Terre Sainte :

1 Matthieu, *Histoire des derniers troubles*, f. 55r ; je cite l'édition de 1606, disponible sur Gallica.

Princes du sang honneur de l'vniuers,
 Adieu braues Lorrains qui de Lauriers couuers,
 Faites que vostre Race en tous lieux estimée,
 Vante encor' à bon droit les palmes d'Idumée.
 (Montchrestien, 1891, p. 103-104 [acte IV]²)

Ce qui pourrait sembler moins anodin, étant donné la situation politique déjà en 1587, est son adieu précédent adressé au roi français dans des termes également élogieux :

Adieu [...] grand Henry, Monarque glorieux,
 Delices de la terre et doux souci des Cieux,
 Qui porte aux yeux l'amour, la grandeur au visage,
 L'éloquence en la bouche, et Mars dans le courage.
 (Montchrestien, 1891, p. 103)

Ce qui frappe ici c'est le fait que l'éloquence de Montchrestien lui-même soit redevable à celle du roi Henri mis sur scène dans *La Guisiade*, notamment dans un monologue où ce monarque, indigné mais indigne, se justifie – juste avant d'affronter le duc de Guise, « le chef de ces rebelles » (Matthieu, *La Guisiade*, 1589, p. 25) :

Je suis l'Oinct du Seigneur, ie suis Roy grand et fort,
 Je suis sur les François iuge en dernier ressort,
 Ma poitrine & mon dos, comme d'une cuirasse,
 S'arme de mon bon droict, i'ay l'amour en la face,
 I'ay en main le pouuoir, & le courage au cueur,
 Asseurez instruments pour me rendre vainqueur.
 (Matthieu, *La Guisiade*, 1589, p. 23-24)

Il faut supposer que Montchrestien, à la recherche d'un discours transcendant pour son héroïne, n'ait pas hésité à se servir, à cette distance de la crise de la Ligue, de ce texte très chargé politiquement à son époque – et, malgré son titre complet, pas du tout « sans passion » quant aux événements évoqués. Encore plus loin dans le même sens vont les emprunts de Montchrestien à la bien connue *Oraison funèbre* prêchée devant la cour à la cathédrale de Notre Dame le 12 mars 1587 par Renaud de Beaune, archevêque de Bourges, lui-même Ligueur qui représentait le clergé aux États de Blois et dont la remontrance au roi avait été adaptée par Matthieu pour *La Guisiade*. Montchrestien fut prudent dans ses

2 Je cite Montchrestien, *La Reine d'Escosse* (1604), éd. Petit de Julleville, 1891. Pour des commentaires plus détaillés sur la pièce et sur ses contextes, voir Montchrestien, *The Queen of Scotland: Tragedy (La reine d'Escosse)*, traduction avec introduction et notes par Richard HILLMAN, 2018.

références à l'*Oraison funèbre* à caractère politique ; par exemple, il ne reprenait pas l'idée que les conseillers d'Élisabeth craignaient le droit de succession supposé manifeste de Marie Stuart³. Par contre, le dramaturge exploita pleinement des éléments portant une charge purement humaine, au fur et à mesure que l'*Oraison funèbre* s'achemine vers le paroxysme de ce qu'elle appelle « ceste piteuse tragedie » (Beaune, 1588 : 42).

Dès le moment dans l'acte III où la sentence de mort est prononcée, Montchrestien développe le motif de la consolation offerte par la condamnée à ses dames accablées, alors qu'elle leur rappelle la vanité des choses terrestres et la félicité parfaite du paradis. Ce sont bien sûr des lieux communs, mais ils sont présentés d'une façon particulièrement émouvante qui rappelle le comportement de Marie Stuart lors de ses années de captivité comme évoqué dans l'*Oraison funèbre* :

Combien de fois l'a-on vue pendant ce temps consoler ses pauvres seruiteurs, qui deploroient sa misere : avec quelle resolution mespriser les grandeurs de ce monde : se rire de ceste muable & instable Royauté, & prejurer par ses discours qu'une ferme & asseuree felicité l'attendoit au ciel, non en la terre : entre les Anges, & non entre les hommes ? (Beaune, 1588, p. 23)

Les deux textes s'accordent avec précision sur sa réponse lorsqu'on lui enjoint de se préparer pour la mort le lendemain matin. Voici l'*Oraison* :

O heureuse journee, qui eschangera mes langueres et tristesses en vie heureuse et divine, & qui me tirera d'entre les mains de mes ennemis pour me mettre avec mon Dieu, mon Createur, & Sauueur. (Beaune, 1588, p. 39)

Et dans *La reine d'Escosse* on trouve :

O iour des plus heureux tu feras qu'une Reine
Sortant de deux prisons sortira de sa peine,
Pour entrer dans les Cieux d'où iamais on ne sort,
D'où n'approchent iamais les horreurs de la mort.
(Montchrestien, 1891, p. 96 [acte III])

Le prédicateur quant à lui offre le commentaire suivant :

3 Voir BEAUNE, 1588, p. 24-25.

Que peut-il arriuer plus heureux à celle qui vieillit en vne cruelle prison, qu'vne mort auancee, & à celle qui desire la mort que de mourir pour l'honneur de Dieu & tesmoignage de sa verité ? (Beaune, 1588, p. 30)

Comme le signale la mention du « tesmoignage », l'expression ici est informée par la rhétorique du martyr, que l'héroïne de Montchrestien déploie également :

Le mourray pour sa gloire en deffendant ma foy.
 Le conqueste vne Palme en ce honteux supplice,
 Où ie fay de ma vie à son nom sacrifice.
 (Montchrestien, 1891, p. 109 [acte V])

Le lubrifiant du martyr, pour ainsi dire, c'est le sang, qui abonde dans les deux textes. Le bourreau ayant achevé, selon l'*Oraison funèbre*, le sang jaillissait « à gros bouillons » (Beaune, 1588 : 44), tandis que chez Montchrestien il « Ondoye à gros bouillons » (Montchrestien, 1891 : p. 108 [acte V]). Mais à la différence de l'orateur, le dramaturge, encore politiquement, omet le complément habituel (selon le texte de l'Apocalypse 6 : 10), à savoir l'appel à la vengeance.

En développant l'idée de la beauté presque plus qu'humaine de Marie Stuart, dont la destruction illustre l'évanescence de toute gloire mortelle, Montchrestien semble presque tracer les contours de la péroraison de l'*Oraison funèbre*. Le point de départ du prédicateur est la façon dont son « excellente beauté (l'un des miracles du monde) est fletrie en vne dure prison, & en fin toute effacee par vne piteuse mort » (Beaune, 1588 : 48). D'où finalement la leçon de la « fragilité & inconstance » de toutes les « grandeurs » (Beaune, 1588 : 49). Montchrestien, par le biais du Chœur des Dames, situe l'essence de la beauté en Marie Stuart, perdue à jamais avec elle :

La beauté respiroit quand tu viuois ici,
 Mais lors que tu mourus elle mourut aussi,
 Et le regret sans plus en reste à la memoire.
 (Montchrestien, 1891, p. 111 [acte V])

Puis le Chœur se lance dans un surprenant – par moments presque grotesque – blason des beautés disparues qui composaient cette Beauté idéale unie, comme pour investir avec finalité la leçon ultime de la vanité universelle :

Puis que tant de beautez lon a vue moissoner,
 Cessez, pauvres mortels, de plus vous estonner
 Si vous ne trouuez rien de constant et durable :

De moment en moment on voit tout se changer ;
 La vie est comme vne ombre ou comme vn vent leger,
 Et son cours n'est à rien qu'à vn rien comparable.
 (Montchrestien, 1891, p. 112 [acte V])

Si les échos de *La Guisiade* et de l'*Oraison funèbre* illustrent bien que Montchrestien a développé la puissance tragique de ses trois derniers actes en partie en puisant dans des discours intenses, à l'origine hautement partisans, remontant à la fin des années 1580, il est sans doute remonté encore plus loin pour creuser ce thème de la beauté de Marie Stuart. Françoise Charpentier a bien observé, par rapport à la pièce :

Toute la poésie de Montchrestien baigne dans un climat ronsardien. Mais ici les souvenirs se font plus pressants, car Ronsard a consacré de nombreux vers à Marie Stuart, en partie regroupés dans *Le Premier Livre des Poèmes* dédié à [la] Roïne d'Escosse. (Charpentier, 1981, p. 223)

Comme elle le remarque, Ronsard avait « obsessivement » employé du langage et des images évoquant « la grâce et la beauté » (Charpentier, 1981 : 223) de Marie Stuart, dont le retour endeuillé en Écosse après son veuvage (à l'âge de dix-neuf ans) est représenté en termes de perte et de souffrance tragiques. Pour Montchrestien, il y avait donc aussi ce modèle pathétique, d'abord pour enrichir le récit que fait l'héroïne de ce même voyage dans l'acte III (p. 91-92), puis plus largement pour investir toute sa vie d'une dimension de tragédie on ne peut plus classique, de façon à justifier amplement le premier titre de la pièce, selon l'édition de 1601, soit *L'Escossaise, ou le desastre*. C'est un titre qui écarte carrément la dimension politique, tout en faisant écho à la fois à l'*Oraison funèbre* et à l'*Histoire* de Matthieu⁴.

Il semble clair qu'en 1601, Montchrestien jouait avec une double perspective qu'il convient de considérer dans le contexte du nouveau climat de l'« oubliance ». D'un côté, il cherchait à éviter la controverse, en présentant de façon équilibrée et distanciée des questions politiques du passé assez récent, dans lesquelles la France était très impliquée. D'un autre côté, sous couvert de cette distanciation il réanima 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. Or, en 1601, ce double jeu reflétait, en quelque sorte, l'état de la monarchie anglaise. Élisabeth régnait toujours, mais sa fin était évidemment proche. En même temps, bien qu'elle ait interdit toute discussion de la succession, l'avènement de Jacques VI d'Écosse se dessinait avec une netteté crois-

4 Voir BEAUNE, 1588, p. 17, et MATTHIEU, 1606 : f. 59v ; cf. YATES, 1927 : 291).

sante. Peut-on donc considérer que l'idée prospective du nouveau monarque fournissait à Montchrestien l'occasion de faire épanouir la tragédie humaine de sa mère, tout en affirmant scrupuleusement la prérogative royale de la reine actuelle ?

Si jamais le dramaturge français envisageait un tel numéro d'équilibriste (ce qu'on ne pourra jamais savoir, bien entendu), il n'a évidemment pas compté sur les sensibilités officielles toujours vives sur le sujet chez les Anglais. Grâce aux documents découverts encore par Yates, nous savons que les autorités anglaises ont porté plainte auprès de leurs vis-à-vis français, avec un certain succès, pour faire supprimer les représentations de la pièce par des troupes professionnelles au moins à Orléans et à Paris en 1601, puis encore à Paris en 1604⁵. On cherchait à supprimer aussi le « livret », sous une forme indéterminée. Cela nous apporte d'abord un témoignage précieux sur la popularité de la pièce sur scène auprès du public français. Mais c'est aussi une preuve que la question de la succession, avec ses enjeux religieux, restait un point chaud pour les Anglais bien après l'élimination de Marie Stuart. Naturellement, le futur Jacques I^{er} restait impliqué dans la controverse, comme c'était déjà le cas à l'époque – d'où, par exemple, la censure des affaires écossaises imposée sur la deuxième édition des *Chroniques* historiques de Raphaël Holinshed, parue seulement un mois avant l'exécution⁶.

Le dramaturge ne pouvait non plus trop compter sur les sentiments filiaux personnels de Jacques. Même si l'anecdote est apocryphe, il est difficile d'oublier ce qu'on a raconté de sa première réaction à la mort de sa mère : « Now I am sole King [Maintenant je suis seul roi] »⁷, commentaire qui n'est pas sans rappeler les paroles attribuées à Henri III après l'assassinat du duc de Guise. Et même si Montchrestien avait voulu plaire au nouveau monarque en 1604 avec un nouveau titre mettant en valeur la dignité royale de sa mère, *La reine d'Escosse*, il risquait encore de remuer des questions sensibles : en 1587, Marie Stuart était loin d'être reconnue universellement en tant que telle – ni par Élisabeth, ni, à plus forte raison, par Jacques ; sinon, l'exécution aurait bien mérité d'être condamnée, comme elle l'était par l'opinion catholique, pour un régicide, le fils pour une espèce d'usurpateur.

Cela nous amène à des événements « historiques » à la fois mystérieux et ironiques. Il semble possible d'accepter au moins les grandes lignes du récit transmis⁸, selon lequel Montchrestien se serait réfugié en Angleterre, après avoir tué son adversaire dans un

5 Voir YATES, 1927, p. 285-290.

6 Pour une discussion de ces questions, avec attention à des représentations littéraires annexes, voir HILLMAN, 2017.

7 Voir FRASER, 1970, p. 640.

8 La vie de Montchrestien est racontée et judicieusement évaluée par CHARPENTIER, 1982, p. 1-43.

duel et donc encouru une sanction grave selon les ordonnances strictes promulguées par Henri IV comme partie, justement, de son programme de réconciliation et de pacification. Le dramaturge aurait présenté un exemplaire de sa pièce au roi Jacques – probablement, que ce soit par convenance ou par prudence, dans sa version originale de 1601, dont il subsiste une édition individuelle à la British Library. Et apparemment le roi serait intervenu pour lui auprès d’Henri IV avec, finalement, le résultat heureux d’un pardon accordé. On n’est pas sûr des dates, mais cet exil aurait pu commencer dès 1604 et durer pendant quelques années. (Lorsque Montchrestien fut de retour en France vers 1611, après encore des voyages à l’étranger, il avait abandonné sa carrière littéraire pour passer à des affaires commerciales).

De toute façon, la situation en Angleterre avait évidemment évolué entre 1601 et 1604, avec Jacques installé plus ou moins sûrement sur le trône (il ne faut toutefois pas oublier, entre autres, la Conspiration des Poudres de 1605). L’on pourrait bien imaginer que le bon moment était arrivé pour démontrer publiquement ses sentiments naturels envers sa mère. En fait, le monarque a fait construire deux monuments ornés dans l’Abbaye de Westminster – l’un à Élisabeth, commémorée en grande reine, puis plus tardivement un autre à Marie Stuart, dont la longue épitaphe, tout en évitant des allusions politiques pointues, évoque sa vie et sa mort malheureuses dans des termes pas du tout étrangers à l’œuvre de Montchrestien⁹. N’était-ce pas une façon concrète pour Jacques de valoriser l’autorité royale d’Élisabeth, dont sa propre légitimité dépendait, tout en rendant ostensiblement un hommage humain à la personne de sa mère ? On peut d’ailleurs maintenir que cette double perspective se serait très bien accordée avec celle du dramaturge français, ayant pour effet d’endosser sa *réanimation* de la tragédie transcendante de Marie Stuart, à condition de renoncer – dans les limites du possible – à l’histoire.

9 Voir FRASER, 1970, p. 648-650.

Bibliographie

Sources primaires

- [BEAUNE, Renaud de], *Oraison funebre de la Roynne d'Escosse, sur le subject de celle prononcee par Monsieur de Bourges*, dans Adam Blackwood, *Martyre de la Roynne d'Escosse, douairiere de France Contena[n] t le vray discours des trahisons à elle faictes à la suscitation d'Elizabeth Angloise, [...] Auec son oraison funebre prononcée en l'Eglise nostre dame de Paris*, Edimbourg [*i.e.*, Paris], Jean Nafeild, 1588), p. 1-50 (pagination séparée).
- GARNIER, Robert, *Porcie, tragédie françoise, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome, propre et convenable pour y voir dépeincte la calamité de ce temps*, Paris, R. Estienne, 1568.
- MATTHIEU, Pierre, [*La Guisiade*,] *Troisiesme edition de la Guisiade, tragedie nouvelle. En laquelle au vray, & sans passion, est representé le massacre du Duc de Guise, Reueuë, augmentee, etc.*, Lyon, Jaques Roussin, 1589.
- , *Histoire des derniers troubles de France, etc. [...] Dernière édition, Reueuë & augmentee de l'Histoire des guerres entre les maisons de France, d'Espagne, et de Sauoye*, s.l., s.n., 1606.
- MONTCHRESTIEN, Antoine de, *The Queen of Scotland: Tragedy (La reine d'Escosse)*, traduction avec introduction et notes par Richard Hillman, publication en ligne, Centre d'études supérieures de la Renaissance, projet Scène Européenne, coll. « Traductions Introuvables », Tours, 2018 : <<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/queen-scotland>> ; consulté le 10 février 2019.
- , *La reine d'Escosse* (1604), in *Les Tragédies*, Louis Petit de Julleville (éd.), nouvelle éd., Paris, E. Plot, Norrit et Cie., 1891.

Ouvrages critiques

- CHARPENTIER, Françoise, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Lille, Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1981.
- FRASER, Antonia, *Mary, Queen of Scots*, Frogmore, St Albans, Panther, 1970.
- FRISCH, Andrea, *Forgetting Differences : Tragedy, Historiography and the French Wars of Religion*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2015.
- HILLMAN, Richard, « Scottish histories: Robert Greene's *James the Fourth* (c. 1590) in the light (and shadow) of David Lyndsay's *Ane Satyre of the Thrie Estaitis* (1552) », *Scottish Literary Review*, 9.2 (2017), p. 57-83.
- YATES, Frances A., « Some new light on *L'Écossaise* of Antoine de Montchrestien », *Modern Language Review*, 22 (1927), p. 285-297.



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

Fulke Greville, Lord Brooke,

entre théâtre et histoire

Nicholas Myers
Chercheur indépendant

Tout chercheur travaillant sur la Renaissance affectionne un auteur selon lui injustement tombé en désuétude. Plusieurs facteurs entrent en ligne de compte pour expliquer le manque d'intérêt – tout relatif – pour Fulke Greville : premièrement, un style d'écriture parfois recherché, voire volontairement obscur, qu'il s'agisse de sa poésie ou de sa prose ; ensuite, le choix de Sénèque comme modèle dramaturgique¹. Le style déclamatoire de celui-ci peut sembler trop peu dynamique au goût moderne. Il a connu la gloire pendant la période qui précède l'ère de Shakespeare et, bien qu'il subsiste comme une influence à moitié immergée dans le drame de Shakespeare et de ses contemporains, ce style est largement abandonné par la suite, à l'exception de quelques pièces, telles que *La Tragédie espagnole* de Kyd, qui continuent à être jouées à l'ère moderne². Troisièmement, le tempérament de l'homme a sa part de responsabilité. Toute sa vie, il a semblé accepter de vivre dans l'ombre du célèbre camarade d'école de Shrewsbury et ami de cœur, Sir Philip Sidney. Incontestablement, la renommée du *magnum opus* de ce dernier, *Arcadia*, dépasse largement la réputation littéraire de Greville, que ce soit dans son pays natal ou sur le continent européen. Enfin, son indifférence à la publication de sa production est un élément vital pour expliquer l'obscurité de son œuvre. Les deux pièces, la biographie de Sidney, la suite de poèmes qui s'intitule *Caelica*, et plusieurs

-
- 1 Bien que *Thyestes* et *Gorboduc* – pour ne citer que ces deux tragédies fondées sur le modèle de Sénèque – précèdent largement les drames de Greville, on peut penser que ce fut la traduction de *Marc Antoine* de Garnier par Mary Sidney en 1592 qui donna une deuxième souffle à la tragédie dans le style de Sénèque au cours de la décennie 1592-1602. Voir REBHOLZ, 1971, p. 330.
 - 2 Depuis 1996, trois productions au seul Royaume-Uni. Je suis redevable à Jesús Tronch Perez et Peter Smith pour ce renseignement.

traités en vers sur la monarchie et la religion restent, dans l'ensemble, une production confidentielle, destinée au cercle fermé d'amis qui les lisaient peut-être à haute voix autour du feu, lors des soirées heureuses de sa jeunesse passées dans la belle demeure de Wilton, chez la comtesse de Pembroke, sœur de son ami.

Il n'en reste pas moins vrai que l'absence relative d'écrits critiques sur cet écrivain pourtant important est, pour le moins, curieuse. En 1971 parurent deux monographies, chacune valable, quoiqu'à visée différente. L'édition critique de l'œuvre par les soins de Geoffrey Bullough dans les années trente tient toujours son rang, bien qu'elle ne contienne pas la totalité des écrits de Greville. L'édition la plus récente de *The Life of Sidney*, qui comporte un appareil critique minimal, date de 1907³. Il existe une poignée d'articles, l'excellent chapitre que lui a consacré Jonathan Dollimore dans son ouvrage *Radical Tragedy*⁴; quelques thèses non publiées aux États-Unis et en Grande-Bretagne; aucune – sauf erreur – en France. Et voici, en somme, pour l'héritage critique.

Toutefois, cet article a pour origine la conviction que Greville fait montre d'une critique rigoureuse à la fois de la monarchie et de la religion, en tant qu'institutions culturelles, et que celle-ci atteint son apogée de façon étonnante dans ses deux pièces dramatiques. Il n'est pas anachronique d'y voir une *démystification*, au sens où les sociologues modernes emploient le terme, même si, à d'autres périodes de sa vie, Greville recule devant les implications les plus dérangeantes de son analyse.

S'il est toujours douteux de prendre comme exemplaire une seule production dans l'œuvre d'un auteur, dans le cas de Greville c'est particulièrement contestable, puisque certains passages des pièces sont empruntés mot pour mot et insérés dans les poèmes, et inversement. Pourtant, pour les besoins de cet article, nous allons nous concentrer sur sa pièce *Mustapha*, car elle présente la quintessence des thèmes qui ont préoccupé Greville tout au long de son œuvre.

Toutefois, ce choix, une fois fait, entraîne d'autres dans son sillage. Car se pose immédiatement la question : quelle version de *Mustapha* faut-il choisir ? Si nous connaissons les dates de publication, notre connaissance de la date de composition est approximative, et ceci est vrai non seulement de *Mustapha* mais de tous ses écrits. Qu'ils aient circulé sous forme manuscrite est une certitude qui ne nous permet pas pour autant d'en mesurer l'étendue. À titre d'exemple : alors que Greville fut assassiné en 1628, *The*

3 L'édition que nous avons pu consulter est Sir Fulke Greville's *Life of Sir Philip Sidney*, préface de Nowell Charles Smith, s.l., Tudor and Stuart Library, 1907. L'on trouvera quelques sélections éparses de la *Life* dans *Selected Writings of Fulke Greville*, Joan Rees (éd.), Londres, Athlone Press, 1973. Il existe également une reproduction facsimile de l'édition publiée en 1652 : New-York, Scholars' Facsimiles and Reprints, 1984, que nous n'avons pu consulter.

4 DOLLIMORE, 1984.

Life of Sidney, probablement le plus célèbre de ses écrits, n'est publié qu'en 1652, pour des raisons contingentes liées à la naissance de la jeune république de Cromwell, pour laquelle elle avait valeur de propagande. Ronald Rebholz estime que notre auteur l'aurait composée pendant la longue traversée du désert qu'il a connue à l'écart du pouvoir, vraisemblablement entre 1604 et 1614, sans espoir de plus de précision⁵. Les deux traités que nous avons déjà évoqués, respectivement sur la monarchie et sur la religion, qui éclairent les pièces politiques et vice versa, ne furent publiés qu'en 1670. Or, si nous avons la certitude qu'il continuait à les réviser jusqu'à sa mort, leur date initiale de composition peut remonter jusqu'au début du siècle⁶.

Pour ce qui est des pièces de théâtre, c'est dans *The Life* qu'il élucide les circonstances de leur composition ainsi que le but qu'il s'était fixé en les rédigeant. On peut en déduire que les versions primitives des drames ont dû être élaborées avant 1600-1, avant la chute du comte d'Essex, donc. Pourtant, toutes les sources où il aurait pu puiser afin de meubler le soubassement historique de sa pièce *Mustapha* lui étaient accessibles dès 1588. On a proposé comme date de composition le milieu de la décennie 1590-1600⁷. La version d'alors était toutefois sensiblement différente de celle publiée en 1633 dans les œuvres complètes intitulées *Certain Learned and Elegant Workes*. Nous disposons de trois manuscrits de la première version, ainsi qu'un in-quarto publié en 1609 « à la sauvage⁸ ». La version de 1633 comporte une restructuration thématique ainsi qu'un agrandissement. Bien entendu, il nous est impossible de savoir exactement à quelle période entre ces deux dates les révisions furent effectuées, la seule certitude étant qu'elles ne peuvent être postérieures à 1628, la date du décès de notre auteur. C'est sur cette dernière édition que nous fondons notre analyse⁹.

5 REBHZOLZ, 1971, p. 33.

6 Pour la datation, je me suis référé à trois ouvrages : REBHZOLZ, 1971, p. 325-340 ; REES, 1971, *passim* ; GREVILLE, 1965 : General Introduction.

7 Hypothèse proposée par Rebholz, qui y discerne une similitude sur le plan de la versification avec *Cornelia* de Thomas Kyd.

8 *The Tragedy of Mustapha*, Londres, Nathaniel BUTTER, 1609. Les trois manuscrits se trouvent à la Folger Shakespeare Library, la Firestone de l'université de Princeton, et la bibliothèque universitaire de Cambridge, respectivement. On peut consulter le manuscrit de la Folger en ligne. Entre le manuscrit de la Folger et l'in-quarto il existe d'infimes divergences de détail, sans pour autant que les deux versions soient radicalement distinctes. Je n'ai pu consulter les manuscrits de Princeton et Cambridge. De l'in-quarto, qui privilégie une orientation thématique qui se démarque nettement de la version publiée en 1633, il n'existe pas d'édition moderne.

9 Le texte de référence est celui qui est présenté dans *Selected Writings of Fulke Greville*, Joan Rees (éd.), Londres, Athlone Press, 1973. Le même texte, sans variation, se trouve dans *Poems and Dramas of Fulke Greville*, Geoffrey Bullough (éd.), Édimbourg et Londres, Oliver and Boyd, 1939, 2 vols. Toutes les traductions sont les miennes. Sauf erreur, il n'existe aucune traduction des œuvres de

Point n'est besoin de s'attarder sur les sources de *Mustapha*. Il est bien connu que les dramaturges de l'ère élisabéthaine habillent leurs personnages en toge et en turban afin de présenter le bilan critique de leur époque, le voilant ainsi derrière l'exotisme, à l'abri de la censure d'État. Déjà en 1566, George Painter, dans *The Palace of Pleasure* (1566) avait narré la manipulation de l'empereur Soliman le Magnifique par l'une de ses concubines – Rossa, dans la pièce de Greville¹⁰ – qui le poussa à assassiner Mustapha, son fils par une autre femme du sérail, afin de privilégier la succession du fils de la première. Historiquement, c'est effectivement le demi-crétin Sélim II qui succéda au trône après le meurtre de Mustapha. C'est pourtant Greville qui noircit le portrait de l'époque, empreinte d'une sorte de nihilisme d'État, car la concubine conspiratrice tue sa propre fille lorsque celle-ci se range du côté de Mustapha, et son fils, saisi de remords devant les crimes de sa mère, met fin à ses jours. Il nous semble que la noirceur de l'analyse du dramaturge dépasse largement la tradition du drame de Sénèque qui veut que la scène soit jonchée de cadavres à l'issue de l'action. Effectivement, le gibier que chasse Greville, c'est le pouvoir et ses dérives, et ce qu'il démontre avec une terrible lucidité, c'est que le pouvoir absolu a pour conséquence le chaos absolu.

Comme le remarque Jonathan Dollimore, il y a cent dix occurrences du terme « pouvoir » au cours de l'action, ce qui est proprement étonnant¹¹. Selon lui, ce terme, tel qu'il est employé dans la pièce, a valeur absolue, investie par l'autorité de la Providence. Il s'agit d'une idéologie dont la société tout entière est imprégnée, à tel point que le sujet social ne s'en rend même pas compte, mécanisme préalable qui détermine les comportements. En tant que structure de gouvernance, elle est soutenue par les représentants de la religion – peu importe sa dénomination, au reste – qui définissent leur rôle ainsi :

Nous autres prêtres, par le mystère du langage,
Vouons nous-mêmes et, par conséquent, tous
À la servitude¹².

Pourtant, l'analyse de Dollimore, valable en soi, passe outre un autre terme à notre sens aussi important dans l'économie dramatique. Il s'agit de la « peur », terme employé cinq fois en I.i., lors du premier discours de Rossa. Au cours de l'action, ce terme est mentionné au moins aussi souvent que celui de « pouvoir », voire plus, et ce dans des

Greville en français.

¹⁰ Historiquement : Roxolana.

¹¹ DOLLIMORE, 1984, p. 131-132.

¹² IV.4.41-3. Citée dans DOLLIMORE, 1984, p. 131-132.

contextes sémantiquement divers. Ainsi, au niveau étatique, c'est la peur entre la Perse et la Turquie qui détermine les réalités géopolitiques ; de même, au niveau personnel, c'est la peur entre les Princes et leurs sujets, entre les pères et les fils qui vont leur succéder, entre les concubines rivales, qui règle les rouages qui constituent la *realpolitik* à la cour et au palais. C'est la peur, enfin, qui régit la prudence des courtisans et des conseillers qui se tiennent en équilibre précaire entre conseil et flagornerie. Si Dollimore cerne fort justement l'un des termes clés de cette pièce – le *pouvoir* – la *peur* est le « liquide amniotique », pour ainsi dire, dans lequel baigne le pouvoir, et qui nourrit celui-ci. Les deux termes se trouvent en étroit voisinage l'un de l'autre.

Joan Rees voit dans le quiétisme de Mustapha, face à l'inimitié meurtrière de sa belle-mère et de son père à son égard, un écho lointain du caractère de l'ami de Greville, Philip Sidney¹³. Incontestablement, lorsque l'on rapporte les dernières paroles de Mustapha (« Ô Père ! Pardonnez-moi à présent ; / Pardonnez aussi ceux qui m'ont vaincu¹⁴. ») il est difficile de ne pas entendre l'identification christique et le « Père, pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » de la Bible anglicane du roi Jacques VI et I^{ers}. Effectivement, j'ai analysé ailleurs la manière dont Greville construit dans *The Life* une figure idéalisée de son ami autour de la notion de « protestantisme chevaleresque ». Toutefois, l'identification que propose J. Rees ne convainc que partiellement¹⁶. Certes, l'image de Sidney que dépeint Greville sert comme de repoussoir à la mollesse de la politique jacobéenne. Greville voyait dans l'ami défunt un chef de file de l'Église militante Réformée, prêt à l'ultime sacrifice pour une cause plus large : celle de porter la Réforme à son aboutissement au sein même de l'ennemi catholique. À côté de cette trajectoire exemplaire, remplie de sens, la mort de Mustapha n'est en revanche qu'un signe vide. Si tant est qu'elle a une conséquence, celle-ci est purement négative, car elle déclenche la dissolution générale. La mort de Sidney sur le champ de Zutphen est présentée dans *The Life* comme faisant partie de la solde nécessaire à un processus millénariste, où le sang de l'ami martyr avait contribué à laver les erreurs et hérésies de l'église de Rome.

S'il est possible de comprendre les mobiles de l'action de *Mustapha* à l'aune d'une psychologie du pouvoir au moins partiellement rationnelle, sinon justifiable, certains personnages résistent à cette analyse. Ainsi les déclarations de la belle-mère, Rossa, semblent d'autant plus lapidaires que son personnage est d'un bloc :

13 REES, 1971, p. 65.

14 V.2.84-5.

15 Luc, 23,24.

16 Nicholas MYERS, 2006, p. 55-74. Dans cet article je soutiens pourtant que, dans *The Life*, c'est éventuellement au jeune prince Henry, le fils aîné de Jacques à qui s'attachaient tant d'espérances, que Sidney est implicitement comparé.

Mon but n'est point d'apaiser, mais de mouvoir... Je me suis résolue à forcer les rouages du destin¹⁷.

Elle n'est pas sans rappeler le Iago d'*Othello*, dans son rapport à Desdémone, en ce que la motivation qui détermine ses actions n'est jamais vraiment élucidée. Moins qu'humaine, plus qu'humaine peut-être, elle est en tout cas *autre* qu'humaine. Et c'est cette étrangeté fondamentale qui ressort lorsque vers la fin de la pièce on lui demande de justifier le meurtre de sa fille, et elle propose une explication qui n'en est pas une :

La fureur qui anime nos choix, que peut la raison contre elle ?
Je l'ai tuée, puisque je croyais que sa mort prouverait
Que la vérité, non la haine, rendrait Mustapha coupable.
Plus cela semblait contraire à l'amour maternel,
Plus cela démontrait l'amour que je portais à Suleiman¹⁸.

Si le dramaturge choisit de la peindre à gros traits comme figure du « surambitieux », engin de fureur qui se met en marche pour ne plus s'arrêter, tel le Tamerlan de Marlowe, Greville, en revanche, donne au portrait de Suleiman un caractère bigarré, plus riche psychologiquement que le tyran habituel du drame de Sénèque. Vers le début de la pièce, l'empereur affirme

Les récompenses font ployer le genou et mettent bas l'amour-propre ;
L'amour seul, toutefois, est ce que convoitent les Princes.
Puisque moins ils le possèdent, plus son absence les fait languir¹⁹.

Poussé malgré lui par les exhortations de sa concubine acariâtre, tout au long de la pièce Suleiman est présenté comme s'il subissait l'influence d'une fêlure intérieure, sa pratique d'homme d'État étant en même temps constituée et contrée par sa paranoïa instinctive, comme nous l'avons déjà noté. On a trouvé dans cette pièce et dans son œuvre en général un calvinisme sceptique qui infléchit profondément la vision de Greville²⁰. Cette position

17 III.2.52, 67.

18 V.4.48-52. C'est moi qui souligne.

19 I.1.74-6.

20 Incontestablement, lorsqu'il s'exprime à la première personne, une telle caractérisation semble justifiée. Ainsi, dans le poème XCIX du recueil intitulé *Caelica*, vers la fin, donc, on trouve l'affirmation suivante : « If from this depth of sinne, this hellish grave / And fatall absence from my Saviours glory / I could implore his mercy, who can save / And for my sinnes, not paines of sinne, be sorry / Lord from this horror of iniquity / And hellish grave, thou wouldst deliver me. » Ici, c'est l'usage du conditionnel et des modaux qui est significatif. En tant que créatures d'après la Chute, nous sommes irrémédiablement damnés. Par nos propres moyens, nous ne pouvons espérer le salut de

nous est familière : augustinienne au départ, relayée ensuite à travers les écrits de Luther, elle pose comme axiome que la résistance au Prince est toujours illégitime. Quand bien même celui-ci se comporterait en tyran, Dieu l'inflige comme fléau mérité au peuple pécheur²¹. Pourtant, cette grille de lecture nous semble inadéquate dès lors qu'elle est appliquée de manière réductrice à une pièce comme *Mustapha* ou, au reste, tout drame digne de ce nom. Si effectivement, comme l'estiment ses biographes, le pessimisme calviniste cohabite chez Greville avec un certain néo-stoïcisme, la traduction esthétique de ces convictions se manifeste dans *Mustapha* à travers l'entrecroisement des tâtonnements et des interrogations des personnages comme autant de fils d'une trame morale. Certes, il ne manque pas de passages qui font ressortir ce pessimisme à l'égard des possibilités de l'humaine condition, surtout chez le protagoniste lui-même, résigné à son sort :

... la vie n'est qu'un trône de malheur,
 Dont la maladie, la douleur, le désir et la peur se disputent l'héritage,
 Toujours convoité par les êtres d'âme chétive :
 Allons-nous, afin de languir dans cette prison fragile,
 Chercher à nous soustraire à un destin funeste par des actes infâmes²² ?

On peut penser que par l'image de la prison fragile ce passage fait allusion au corps. Toutefois, le dramaturge ne permet pas à ces images de s'imposer de manière inerte comme autant de sentences dans le cours de l'action dramatique. Souvent, le dialogue prend des tournures de dialectique. Ici, l'interlocuteur de Mustapha – en l'occurrence, un prêtre – récuse un tel quiétisme :

notre âme (« If... I could ») ; l'exclusion de la gloire du Sauveur nous est très probablement fatale. Comme la manne, la grâce existe, peut-être. Or nous n'avons aucune assurance de faire partie des « élus » qui en bénéficieraient. En effet, si tant est qu'il possède une foi stable et bien définie, Greville est certainement plus proche de William Perkins que de Jacobus Arminius.

21 La source première de cette théologie est bien entendu biblique. Dans 1 Samuel 8, les Israélites réclament du prophète un roi pour les valider en tant que nation. En dépit des mises en garde du prophète, qui les prévient des oppressions terribles dont ils seront affligés, ils persistent dans leur demande, et c'est ainsi que le roi Saül est choisi. L'origine de la monarchie est un thème longuement médité par Greville, et exploré dans son traité en vers, *A Treatise of Monarchy*. De son propre aveu, ce traité est le prolongement des passages choraux des deux pièces *Alaham* et *Mustapha*. Sur les questions de souveraineté, légitimité, et résistance pendant la première modernité on consultera la somme de Quentin Skinner, 1978.

22 IV.4.133-7.

La fatalité du destin est inconnue
 Avant qu'elle ne frappe : tant que le coup n'est pas tombé
 Celui qui y succombe est la dupe d'une supercherie²³.

Souvent, en effet, on peut penser que les personnages les plus intéressants sont ceux qui jouent les intermédiaires entre Rossa et Suleiman d'un côté, et entre ce dernier et Mustapha, de l'autre. Pris dans la contradiction entre obéissance et résistance au pouvoir absolu, ils jouent à cache-cache avec leurs propres valeurs. Ainsi Camena – fille de Rossa et le prince – et Achmat, conseiller de Suleiman, tentent de tempérer la fureur du tyran et de sa femme, même si la manière dont Camena s'exprime est forcément infléchie par son sexe et sa filiation. Elle rappelle au père le précepte véhiculé par toute la littérature destinée aux princes à l'époque : « Votre état vous rend responsables de nous, non pas de vous-mêmes ; / La clémence doit aller de pair avec le pouvoir²⁴. »

Cependant, en dehors de cette littérature idéale qui impose au serviteur du roi d'éviter le piège de la flatterie, le conseiller qui connaît le quotidien de la cour – habitée qu'elle est par les manœuvres des factions – et toujours sujet aux brusques revirements d'humeur de son maître, doit trouver un équilibre précaire entre la franchise et la discrétion. Si en règle générale les identifications trop faciles entre les personnages de *Mustapha* et les figures historiques de l'époque qu'a vécue Greville sont à proscrire, il n'est pas interdit de voir dans les réflexions et le comportement d'Achmat un écho des convictions du dramaturge. C'est en tout cas le personnage qui lui ressemble le plus. Dans l'in-quarto de 1609 et le folio de 1633, seul en scène, Achmat prononce un monologue de soixante-dix-neuf vers, mais on remarque que la version ultérieure lui accorde trois vers supplémentaires, lorsqu'il voit s'approcher son maître :

Regardez, là où il vient en majesté brouillée !
 L'horreur, la vengeance, la rage sont comme des éclairs dans son regard.
 Lorsque le pouvoir pactise avec celles-ci, toutes les lois se taisent²⁵.

À juste titre, J. Rees met l'accent sur la capacité que possède Greville à faire fonctionner son écriture à plusieurs niveaux à la fois. Le passage que nous venons de citer en est une illustration, car l'immédiateté dramatique est étroitement imbriquée avec une thématique plus large, à savoir, la question du droit, du rapport d'équilibre de celui-ci avec

23 IV.4.139-141.

24 II.3.170-1.

25 II.1.80-2.

le pouvoir souverain et, de façon connexe, la question du domaine de la « prérogative royale ». Il s'agit d'une problématique qui occupait l'esprit de nombre de penseurs politiques pendant les années 1604-1614, où Greville était écarté du pouvoir – années qu'il mit à profit précisément pour réviser et peaufiner *Mustapha*. C'est également pendant cette période que Jacques I^{er} apostropha son parlement avec la phrase célèbre « les rois sont non seulement les lieutenants de Dieu sur terre, assis sur le trône de Dieu, mais par Dieu lui-même ils sont appelés dieux²⁶. » Si la reine Élisabeth aurait sûrement donné son assentiment à la première affirmation, elle se serait gardée de prononcer les deux suivantes, car elle était bien trop consciente de l'honneur de la *common law* et des juristes qui la pratiquaient – en l'occurrence, le public réuni devant les deux monarques lorsque le *parliament* siégeait.

Pour revenir à Achmat, son soliloque constitue une méditation sur le dilemme qu'éprouve le conseiller à l'égard de son rôle ; en même temps, il privilégie les ironies du processus politique. Mal à l'aise face aux compromis qu'il est obligé de cautionner, Achmat est aux prises avec sa propre conscience. Pour ce qui est du pouvoir souverain, il file deux métaphores, l'une en contre-exemple, l'autre en exemple :

Car l'humeur des princes n'est pas comme le miroir
 Qui reflète à l'intérieur les formes extérieures,
 Les images distillées et effacées au rythme du corps ;
 Mais plutôt comme la cire, d'abord informe,
 Avant que le sceau ne la frappe,
 Et c'est seulement là qu'émerge l'impression²⁷.

Le réseau métaphorique est complexe, mais il semble que ce passage contraste avec le comportement du prince compris comme, d'une part, le « réflecteur » de ses intentions, permettant ainsi à son entourage de l'interpréter à bon escient, et, d'autre part, comme la « cire », matière malléable et illisible tant qu'elle n'a pas été frappée du « sceau » de ces mêmes intentions : la première image étant statique, la deuxième, dynamique.

Par moments, l'ironie du conseiller prend la forme de l'aphorisme dépouillé :

Voici que le pouvoir décrète, selon son caprice,
 Que celui qui trahit la vérité récolte les lauriers :
 Celui qui en dénonce la trahison est aussitôt taxé de « traître »²⁸.

26 Cité dans Wooton, 1986, p. 107.

27 II.1.33-8.

28 II.1.55-7.

Cette vision du paradoxe selon lequel l'éthique politique se retourne en son contraire au gré du pouvoir pourrait ressembler à s'y méprendre à l'épigramme célèbre de Sir John Harington : « La trahison ne prospère jamais – quelle en est la cause ? / Si jamais elle prospère, nul n'ose l'appeler 'trahison'²⁹. »

À cette différence près que le bon mot de Harington traduisait un certain cynisme guilleret, alors qu'à travers l'adage d'Achmat, Greville, son contemporain, exprime toute l'amertume ressentie devant la politique telle qu'il avait été contraint de la pratiquer.

Justement, les résonances du texte prennent toute leur ampleur à la lumière de cette carrière politique, et il convient à présent de mettre en regard *Mustapha* avec certains éléments de son parcours. Car Greville est, au sens propre comme au sens figuré, un homme tirailé entre théâtre et histoire. Même s'il ne figure pas au premier rang, il est acteur sur la scène de l'histoire. Pendant les années 1590, alors que le comte d'Essex faisait campagne à l'étranger et la faction qui lui était hostile se réunissait autour de Robert Cecil, Greville avait pour rôle à la cour de rester à l'écoute des rumeurs et de défendre la réputation de son maître³⁰. Accessoirement, il recrutait des jeunes gens à Cambridge dont la tâche consistait à établir par leurs recherches le bien-fondé du droit d'Essex au titre de connétable du royaume³¹. Par son tempérament – prudent, observateur – Greville, serviteur de deux monarques, était aux antipodes de son ami de cœur, Sidney. De ce fait même, on lui reconnaît des qualités d'humanité, dans toute la faiblesse qui s'attache à ce terme, qui font peut-être défaut au seigneur du protestantisme belliqueux, car sa mort trop jeune sur le champ de bataille fige son image comme héros lointain et finalement innocent du menu travail ingrat de la politique de cour et de conseil qui use les idéaux de la jeunesse. Dès les années 1580 il tâchait de servir tant bien que mal la cause d'Élisabeth. En témoigne la fugue vers Plymouth qu'il tenta avec Sidney, dans le but d'embarquer à bord la flotte de l'amiral Drake. N'ayant pas obtenu au préalable gain de cause de la part de la reine, ils risquaient ainsi son ire, et c'est Greville, le premier, qui nota l'extrême gêne de Drake et qui, finalement, convainquit son ami plus fougueux d'abandonner le projet. Nul doute qu'au jeune Greville il semblait plus noble de porter les armes pour combattre

29 « Treason doth never prosper : what's the reason ? / For if it prosper, none dare call it treason. »

30 Voir HAMMER, 1999, *passim*. Il y a dans le parcours de Greville les indices d'un malaise, voire d'une mauvaise conscience à l'égard de son maître et parent. Avait-il le sentiment d'avoir failli à son devoir vis-à-vis d'Essex ? Quoi qu'il en soit, tous les commentateurs s'accordent pour voir dans la chute du comte une fêlure à la fois dans la carrière de Greville et dans son œuvre littéraire.

31 Paul HAMMER, 1994, p. 167-180.

le catholicisme renaissant un peu partout en Europe – mais en réalité ce fut Sidney qui avait la fibre du soldat.

Excepté le long intervalle de dix ans où il est mis à l'écart, Greville deviendra donc courtisan et, en quelque sorte, « fonctionnaire » pour le restant de ses jours. Il ne convient pas d'exagérer l'importance de son rôle actif dans la vie politique. Si sous Élisabeth il évolue en marge du *Privy Council*, juste en dehors du premier cercle du pouvoir, il ne fait pas partie de ceux qui ont l'oreille du monarque. Est-ce qu'il s'est résigné à ce rôle d'homme de main des plus grands que lui sans éprouver des regrets ? Incontestablement, le corpus épistolaire qu'il a laissé fait ressortir son amertume devant la tâche interminable de trouver les protecteurs qui pouvaient le nommer aux emplois dignes de son rang. Vers la fin du règne de la dernière Tudor, il s'acquitta honorablement du poste de trésorier principal de la marine nationale, et les économies qu'il parvint à faire dans ce rôle furent appréciées d'une reine dont la pingrerie est restée célèbre. Il était cependant loin des idéaux martiaux qu'il avait jadis partagés avec l'ami de cœur. En 1612 la mort inattendue de Cecil lui permit de faire un retour inespéré sur la scène publique. Sous Jacques I^{er} il servit comme chancelier et trésorier adjoint auprès de l'Echiquier, le tout étant couronné en 1614 par sa nomination au cercle restreint du *Privy Council*. C'est une période qu'on a qualifiée de « seconde carrière ».

Selon les canons d'une certaine mondanité, donc, on peut penser qu'il a connu un succès digne d'estime. Par ailleurs, le cumul patient de biens fonciers par plusieurs générations de la famille Greville faisait de lui l'homme le plus fortuné de tout le comté de Warwickshire lors de son décès. Anobli en 1621, il avait été le serviteur de deux princes ; il avait reçu Jacques au domaine familial de Warwick. Une apothéose, en quelque sorte. Et pourtant, on retiendra l'image d'un homme doublement brisé, d'abord par la mort de Sidney, ensuite par l'exécution d'Essex. Selon toute vraisemblance, ses écrits deviendront une sorte de refuge – ce que Montaigne appelle « l'arrière-boutique » – où il peut laisser libre cours à une vision du monde autrement plus sombre et désabusée que celle qu'il a pu exprimer dans les milieux où la prudence s'impose : les salles de comité, la cour. C'est en ce sens qu'Achmat est peut-être bien le conseiller qu'il aurait voulu être. Dans une autre vie.

En guise de conclusion, revenons brièvement à ces écrits. Deux pièces ont survécu, mais il faut mentionner une troisième, déjà évoquée, *Anthony and Cleopatra*, dont il brûle le manuscrit dans les jours périlleux qui suivent la chute du comte d'Essex. Car il craint qu'on puisse y déceler une critique de la reine et de ses conseillers les plus proches – dont notamment Robert Cecil – dans la manière de gérer « l'affaire Essex », scandale d'État qui sans doute éclabousse la fin d'un règne finalement pas aussi glorieux qu'on veut le croire. Les craintes de Greville étaient fondées. Vraisemblablement, Cecil connaissait l'existence de cette pièce, et en tout cas il ne lui a jamais pardonné de faire partie des fidèles au comte.

Dans les premières années du règne de Jacques I^{er}, Greville conçut le projet d'écrire la biographie d'Élisabeth, et il s'approcha de Cecil afin d'obtenir l'accès aux archives qui lui étaient nécessaires. En fin renard qu'il était, Cecil s'étonna de ce qu'il estimait n'être qu'une lubie. Pourquoi vouloir évoquer un passé désormais révolu³² ? Le secrétaire d'État connaissait parfaitement les susceptibilités de son maître écossais à ce sujet. Devant la fin de non-recevoir de Cecil, Greville a dû abandonner le projet, mais il s'est consolé en écrivant le panégyrique à l'ami défunt qui est devenu *The Life of Sidney*. Par ailleurs, il s'est vengé de l'affront subi par le remaniement des drames politiques que sont *Mustapha* et *Alaham*.

Dans ses écrits, le monarque Stuart, pour sa part, met l'accent sur le concept d'*arcana imperii* qui caractérisent le métier de Prince. En 1616 il ordonne aux membres de la Chambre étoilée de ne pas usurper le droit d'examiner le « mystère du pouvoir royal³³ ». Entre 1603 et 1625 ce rappel à l'ordre est martelé régulièrement par le premier Stuart, et Greville a dû l'entendre et le lire à maintes reprises. Vers la conclusion de *Mustapha*, à la suite des crimes commis par Suleiman et sa concubine, le chaos se généralise pendant que la foule se déchaîne et que le corps social se désagrège. Et au conseiller et observateur Achmat de constater froidement l'aboutissement logique de ce processus : « La liberté dissout les liens qui les retiennent ; ils refusent l'ordre », alors que Rosten, le gendre de Suleiman et Rossa, crie, paniqué, « Achmat ! *Les mystères d'empire se sont évaporés...*³⁴ ».

C'est notre conviction que, dans ses écrits en général et dans *Mustapha* particulièrement, Greville – le calviniste confirmé, et le conseiller qui a géré dans la discrétion la carrière qui était son unique consolation après la mort de son héros – arrache par un geste de violence singulière le masque des *arcana imperii*. Dans *Mustapha* notre dramaturge distille la représentation d'un milieu qu'il avait côtoyé de près et avec lequel il avait pactisé, non sans un certain dédain : à savoir, celui de la cour et du conseil. De cette sorte, il expie la dette à son patron, le comte d'Essex et, plus profondément encore, à l'ami de jeunesse, Sir Philip Sidney.

32 Cette passe d'armes est évoquée dans *The Life*. La question que posa Cecil fut de savoir pourquoi il perdrait son temps à rêvasser en écrivant un conte : « why should he dreame out his time in writing a story ». Plus pertinemment, le chancelier se demande comment Greville va rendre compte de choses arrivées à une époque révolue *que l'on pourrait interpréter au désavantage de celle-ci*. (C'est moi qui souligne). La phrase exacte : « ...could clearly deliver many things done in that time, which might perchance be construed to the prejudice of this. »

33 Cité dans GOLDBERG, 1983, p. 56.

34 V.3.106, 7.

Bibliographie

- DOLLIMORE, Jonathan, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, 2^e éd., New York, Harvester Wheatsheaf, 1984.
- GOLDBERG, Jonathan, *James I and the Politics of Literature*, Baltimore, Johns Hopkins, 1983.
- GREVILLE, Sir Fulke, *The Tragedy of Mustapha*, Londres, Nathaniel Butter, 1609.
- , *Mustapha*, in *Selected Writings of Fulke Greville*, Joan Rees (éd.), Londres, Athlone Press, 1973.
- , *Life of Sir Philip Sidney*, préface de Nowell Charles Smith, s.l., Tudor and Stuart Library, 1907.
- , *Poems and Dramas of Fulke Greville*, Geoffrey Bullough (éd.), Édimbourg et Londres, Oliver and Boyd, 1939, 2 vols.
- , *The Remains, being poems of monarchy and religion*, G.A. Wilkes (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1965.
- HAMMER, Paul, *The Polarisation of Elizabethan Politics, The Political Career of Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1585-1597*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- , « The Earl of Essex, Fulke Greville, and the employment of scholars », *Studies in Philology*, 91,2 (1994), p. 167-180.
- MYERS, Nicholas, « Fulke Greville, Philip Sidney and Representations of 'Knightly Protestantism' », *Les Carnets du Cerpac* 3 (2006), p. 55-74.
- REBHOLZ, Ronald, *The Life of Fulke Greville*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- REES, Joan, *Fulke Greville, Lord Brooke, 1554-1628*, Londres, Routledge, 1971.
- SKINNER, Quentin, *Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- WOOTON, David (éd.), *Divine Right and Democracy*, Harmondsworth, Penguin, 1986.



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

Le poète tragique doit-il « s’opiniâtrer à faire l’historien¹ » ?

Le statut équivoque de l’histoire
dans l’esthétique théâtrale française du XVII^e siècle

Pierre Pasquier
CESR, Tours

De prime abord, les rapports qu’entretiennent le théâtre et l’histoire dans l’esthétique théâtrale française du XVII^e 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)² ou à *L’art de la tragédie* de Jean de la Taille (1572)³, 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^e siècle⁴ :

[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^e 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 écrire⁵ :

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^e 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 écrit⁶ : « 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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 française⁷. Les théoriciens français ont surtout lu et relu inlassablement le traité même d'Aristote, dans le texte original, la traduction latine de Paccius⁸ ou les versions italiennes⁹. À l'époque, comme le dit plaisamment Corneille, on ne craignait pas de « se faire tout blanc d'Aristote »¹⁰.

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'encre¹¹ :

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 poète¹² :

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 logique¹³. 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 tragédie¹⁴ : le *mythos*, notion que les poéticiens français traduiront par le terme de *fable*¹⁵, 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^e 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 Vida¹⁶ ou Robertello¹⁷, 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 Castelvetro¹⁸ ou Heinsius¹⁹, 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^e 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 ²⁰ :

L'un est le propre de l'historien, [...] l'autre l'est du poète, et cela pour autant que l'histoire²¹ 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*²². 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* écrit²³ :

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*²⁴ :

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

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

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

24 *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 1637²⁵, 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 ensuite²⁶ :

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 dramatique²⁷. 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 tragique²⁸ :

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 vie²⁹ : 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'historien³⁰ :

Comme il ne s'attache pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue³¹, [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*³² :

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 katharsis³³ :

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 Synésius³⁴ 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 exemple³⁵ : « 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^e siècle ou une tragédie cruelle du début du XVII^e 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 absolue³⁶ :

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 déclaration³⁷ :

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*³⁸ :

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^e 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^e siècle, une place singulière. Contrairement à Chapelain, La Mesnardière et dans une moindre mesure D'Aubignac³⁹, 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^e 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 commentaire⁴⁰ 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 tragique⁴¹. 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*⁴². Chacune des tragédies publiées par Corneille dans les années 1660 et 1670 comportera d'ailleurs une préface théorique, plus ou moins développée⁴³.

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 Chapelain⁴⁴, 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 Puteanus⁴⁵, Flavius Blondus⁴⁶, Baronius ou Coeffeteau.

Corneille se distingue enfin et surtout des autres poéticiens français du XVII^e 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 »⁴⁷ 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*⁴⁸. Il la récuse ensuite de manière plus explicite en 1645, dans celle de *La Suite du Menteur*⁴⁹. En 1660, dans le *Discours de la tragédie*⁵⁰ et dans le *Discours du poème dramatique*⁵¹, 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*⁵².

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 1639⁵³ au *Discours du poème dramatique* publié en 1660⁵⁴ en passant par l'épître dédicatoire de *La Suite du Menteur*⁵⁵, 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 »⁵⁶ des vices et des vertus⁵⁷. 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 »⁵⁸ ? 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 possible⁵⁹ » 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*⁶⁰ et explicitement en 1660 dans le *Discours du poème dramatique*⁶¹ et le *Discours de la tragédie*⁶², 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*⁶³, 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 tradition⁶⁴ 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 écrit⁶⁵ :

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*⁶⁶ 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 académiciens⁶⁷. 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 Mairet 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 faire⁶⁸, 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*⁶⁹. 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 aristotélicienne⁷⁰, 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 extraordinaire⁷¹ :

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*⁷² : 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 crédible⁷³. 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 mœurs⁷⁴ :

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 véritables⁷⁵ » 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 Héraclius⁷⁶ ».

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 vraisemblable⁷⁷ », 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*⁷⁸ et réaffirme en 1660 dans le *Discours du poème dramatique*⁷⁹ et le *Discours de la tragédie*⁸⁰, 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*⁸¹:

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*⁸² :

On⁸³ en est venu jusqu'à établir une maxime très fausse, *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*⁸⁴. 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, écrit⁸⁵ :

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 tragiques⁸⁶ : « 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^e 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 concède⁸⁷ : « 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^e 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 théâtres⁸⁸ ».

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 monstrueux⁸⁹. 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^e 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^e 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'écrire⁹⁰ : « 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^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.

