

GEORGES FORESTIER

La tragédie française

RÈGLES CLASSIQUES, PASSIONS TRAGIQUES



2^e édition

ARMAND COLIN

Collection U

Lettres

Couverture : Frontispice de *Phèdre*

Éditions des *Cœuvres* de Racine (1687) collection privée.

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Armand Colin, 2016

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

ISBN 978-2-200-61609-0

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Introduction

Car enfin la Tragédie est la règle des passions.

(Abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*)

À l'heure où les Français commençaient à se lancer dans la lecture des tragédies antiques, dans le texte ou en traduction, Lazare de Baïf mettait en ouverture à sa traduction de l'*Électre* de Sophocle (1537) une brève « Définition de tragédie ». Préambule indispensable, car on ne connaissait pas alors d'autre forme vivante de théâtre sérieux que le mystère et la moralité. Cette première définition mettait l'accent sur la seule matière de la tragédie, à l'exclusion de toute considération émotionnelle ou formelle :

Tragédie est une moralité composée des grandes calamités, meurtres et adversités survenues aux nobles et excellents personnages, comme Ajax, qui se occit pour avoir été frustré des armes d'Achille. Œdipus qui se creva les yeux après qu'il lui fut déclaré comme il avait eu des enfants de sa propre mère, après avoir tué son père. Et plusieurs autres semblables¹.

Près de vingt ans plus tard, alors que la création retentissante de la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle (1553) venait de sonner la naissance de la tragédie française, Jacques Peletier du Mans publiait un important *Art poétique* (1555) dans lequel il consacrait un chapitre à la comédie et à la tragédie. Pour être un peu plus complète (il y est question notamment du nombre d'actes, du style et du chœur) et pour être manifestement inspirée de la tradition érudite latine², sa définition n'en proposait pas moins la même perception de la matière tragique :

[...] Au lieu des personnes comiques, qui sont de basse condition : en la Tragédie s'introduisent Rois, Princes et grands Seigneurs. Et au lieu qu'en la Comédie, les choses ont joyeuse issue : en la Tragédie, la fin est toujours lucrative et lamentable, ou horrible à voir. Car la matière d'icelle, sont occisions, exils, malheureux définements de fortune, d'enfants et de parents. Tellement qu'Euripide étant requis du Roi Archelas, qu'il eût à écrire de lui une Tragédie : Ne plaise aux Dieux, dit-il, Sire, qu'il vous puisse arriver chose qui soit propre au Poème Tragique³.

1. Dans Leblanc, 1972, p. 94.

2. En l'occurrence Diomède, *Ars grammatica*, III, voir Leblanc, 1972, p. 66, n. 1, et p. 118, n. 2.

3. *Ibid.*, p. 65-66 ; voir aussi dans Goyet, 1990, p. 303-304.

Les arts poétiques ultérieurs ne diront pas autre chose, y compris le premier texte qui sera entièrement consacré au genre tragique, *De l'Art de la Tragédie*, publié par Jean de La Taille en tête de sa tragédie de *Saül le furieux* (1572), où on lit que le « vrai sujet » de la tragédie « ne traite que de piteuses ruines de grands seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables cruautés des tyrans ; et bref que larmes et misères extrêmes⁴ ». On conçoit que les horreurs des guerres de Religion, qui suivirent de près l'apparition des premières tragédies françaises, aient été immédiatement reçues par les lettrés comme l'irruption de la matière tragique dans le monde réel et que la tragédie ait pu être ressentie aux moments de crise extrême comme « la métaphore expressive du vrai⁵ ».

Franchissons un siècle, et voyons comment l'abbé d'Aubignac, auteur du premier véritable traité d'art dramatique, *La Pratique du Théâtre* (1657), définit à son tour la tragédie. Cherchant à proposer une définition suffisamment souple de la tragédie pour englober le genre moderne de la tragi-comédie à fin heureuse, le théoricien rappelle que dès l'Antiquité le dénouement (ou « catastrophe ») de la tragédie pouvait être funeste ou heureux. Et de préciser :

Et néanmoins parce que les Tragédies ont eu souvent des Catastrophes infortunées, [...] plusieurs se sont imaginés que le mot de *Tragique* ne signifiait jamais qu'une aventure funeste et sanglante ; et qu'un Poème Dramatique ne pouvait être nommé *Tragédie*, si la Catastrophe ne contenait la mort ou l'infortune des principaux Personnages : mais c'est à tort, étant certain que ce terme ne veut rien dire sinon *Une chose magnifique, sérieuse, grave et convenable aux agitations et aux grands revers de la fortune des Princes* ; et qu'une Pièce de Théâtre porte ce nom de *Tragédie* seulement en considération des Incidents et des personnes dont elle représente la vie, et non pas à raison de la Catastrophe⁶.

Définition extrêmement restrictive, qui manifeste une rupture radicale avec l'esthétique tragique de la Renaissance, et dont s'autorisa Racine pour proposer dans la préface de sa *Bérénice* (1671) la célèbre définition que l'on sait :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie⁷.

4. La Taille, éd. Forsyth, 1968, p. 3-4. Voir encore Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique français* (1597), livre V, chap. iv : « Les choses ou la matière de la Tragédie sont les commandements des rois, les batailles, meurtres, violements de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetés, et autres matières semblables... » (éd. Monferran, 2000, p. 202).

5. L'expression est de Marie-Madeleine Fragonard (Fragonard, 1998, p. 21).

6. Éd. Baby, 2001, p. 211. Au premier rang de ceux que vise d'Aubignac figure La Mesnardière, auteur en 1639 d'une importante *Poétique* dans laquelle il marquait « la différence qu'il y a entre l'ancienne Tragédie, qui finissait assez souvent par des événements heureux, et celle de notre temps qui n'a que des succès funestes » (*La Poétique*, chap. iii (« La Tragédie »), p. 8-9).

7. *Bérénice*, Préface, dans Racine, *Œuvres complètes*, éd. Forestier, Pléiade, I (1999), p. 450.

Affirmation de circonstance destinée à répondre directement à ceux qui l'accusaient de n'avoir pas écrit une « vraie tragédie » et indirectement à Corneille qui avait sous-titré sa propre *Bérénice* « comédie héroïque » ? Certes Racine reviendra vite, et pour le restant de sa carrière, au sang et aux morts, à commencer par ce *Bajazet*, un an plus tard, que Mme de Sévigné n'hésitera pas à qualifier de « grande tuerie ». Mais cela faisait presque trente ans que Corneille avait achevé son *Cinna* (1642) sur un coup de théâtre qui retenait le bras du souverain prêt à faire mourir ceux qui avaient voulu attenter à sa vie et sur l'annonce du mariage des deux conspirateurs ; et quinze ans que d'Aubignac en avait tiré les conséquences sur le plan théorique – sans être d'ailleurs contredit par le même Corneille qui, en cherchant à distinguer soigneusement comédie et tragédie dans ses textes théoriques (1660), avait simplement précisé que « sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance » et que « s'il ne s'y [dans un poème dramatique] rencontre point de péril de vie, de pertes d'États, ou de bannissement, je ne pense pas qu'il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de comédie⁸ ».

Si l'on cherche un dénominateur commun à ces séries de définitions, on retiendra, outre la « grandeur » de l'action et la nature héroïque des personnages (rois ou princes), l'idée de dérèglement de l'ordre des choses : « grandes calamités, meurtres et adversités », disait Lazare de Baïf ; « agitations et grands revers de fortune », restreignait d'Aubignac ; conflit politique ou grande passion engageant « péril de vie, de pertes d'États, ou de bannissement », ajoutait Corneille ; « passions excitées » se contentera de préciser Racine.

Peut-être n'est-il donc pas exagéré de dire que, définitions extrêmes ou minimales, la tragédie reste perçue comme l'art qui depuis l'Antiquité prétend représenter le dérèglement et ses conséquences. Dérèglement apparent de l'ordre du monde, qui donne aux hommes le sentiment d'être victimes d'un sort injuste : s'élève alors le chant de la révolte ou de la plainte. Dérèglement des passions qui conduit les hommes à détruire les autres ou à se détruire eux-mêmes : et le discours de la déraison et de la fureur s'entrelace alors avec celui de la plainte. Le plus souvent, les deux dérèglements se combinent. « Les Anciens », écrit Racine dans la préface de *Bérénice*, « ont admiré l'*Ajax* de Sophocle, qui n'est autre chose qu'*Ajax* qui se tue de regret pour n'avoir pas obtenu les armes d'Achille ». Le dérèglement de l'ordre du monde a créé une injustice insupportable pour Ajax – lui seul était digne d'hériter des armes d'Achille, mais les autres chefs achéens les ont attribuées à l'éloquent Ulysse – qui le conduit au suicide. Mais cinq ans plus tard, dans la seconde édition de *Bérénice*, Racine se reprend et précise : « Ajax qui se tue de regret, à cause de la fureur où il était tombé, après le refus qu'on lui avait fait des armes d'Achille. » Car l'injustice n'a pas directement

8. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Couton, Pléiade, III, p. 124.

causé la mort d'Ajax : elle a fait naître en lui une fureur aveugle qui l'a poussé à vouloir tuer tous les chefs achéens (égaré par Athéna, il n'a massacré que les troupeaux de l'armée), et c'est la prise de conscience après coup de sa folie vengeresse et la volonté de sauver son honneur après son acte fou (et finalement dérisoire) qui l'a conduit au suicide. On comprend pourquoi Racine s'éloigne de la définition traditionnelle du sujet d'*Ajax*, qu'il avait d'abord formulée dans les mêmes termes que Lazare de Baïf un siècle et demi plus tôt. Entre l'effet ultime (la mort) et la cause (le dérèglement de l'ordre du monde) n'intervenait que la seule lamentation (le *regret*) : la seconde formulation fait passer au cœur du sujet la passion furieuse.

Fureur destructrice d'Ajax, tristesse endeuillée et vengeresse d'Électre, fol désir autodestructeur de Phèdre, fureur jalouse de Médée... sans oublier le dérèglement majeur qui a placé Œdipe dans la situation que l'on sait. On pourrait multiplier les exemples choisis dans le théâtre grec et convoquer toutes les tragédies latines de Sénèque. En reprenant les mêmes sujets, ou en bâtissant sur le même modèle des sujets tirés de l'histoire romaine ou de la Bible, la tragédie moderne s'est à son tour conçue dès l'origine comme l'art de la représentation des dérèglements et tout particulièrement des dérèglements passionnels. Et, un siècle après la naissance de la tragédie française, l'auteur d'une virulente *Critique de Bérénice* de remarquer :

La Reine Bérénice est aussi le modèle accompli du dérèglement d'une passion emportée⁹.

Simplet, entre le milieu du XVI^e siècle et *Bérénice*, on est passé de l'idée que la tragédie devait exposer le spectacle des conséquences funestes des passions dérégées à l'idée qu'elle peut se suffire désormais au spectacle de l'événement passionnel lui-même. Entendons par là la dramatisation d'un conflit fondé sur des passions contradictoires. Car les vrais poètes tragiques, écrit Racine, sont ceux qui peuvent

attacher durant cinq Actes leurs Spectateurs, par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments, et de l'élégance de l'expression¹⁰.

Un des objets du présent ouvrage est de réfléchir sur les raisons qui ont rendu possible l'épuration extrême de la matière tragique – une épuration qui a autorisé la gageure de *Bérénice* et qui a conduit certains spectateurs, d'hier comme d'aujourd'hui, à percevoir *Phèdre* comme une tragédie de caractère.

Disons tout de suite qu'au premier rang de ces raisons intervient la question de la destination de la tragédie. S'il est impensable que cette question se soit

9. Villars, *La Critique de Bérénice*, dans Racine, Pléiade, I, p. 514.

10. Préface de *Bérénice*, éd. cit., I, p. 451.

posée dès la naissance d'un genre inscrit, semble-t-il, dans des rites de deuil et de commémoration, les Grecs ne s'en sont pas moins rapidement interrogés sur ses effets. La plus ancienne remarque dont nous disposons figure dans un fragment du célèbre sophiste Gorgias intitulé *Éloge d'Hélène* (v^e siècle avant J.-C.), où il expliquait que la poésie (tragique) pénètre ses auditeurs de troubles émotionnels, « du frisson de la crainte, ou de cette pitié qui arrache des larmes, ou de ce regret qui éveille la douleur, lorsque sont évoqués les heurs et les malheurs que connaissent les autres dans leurs entreprises¹¹ ». Et l'on sait que, un siècle plus tard, c'est autour des deux émotions de la frayeur et de la pitié considérées comme les effets primordiaux de l'art tragique et les constituants du plaisir propre de la tragédie qu'Aristote organisera l'essentiel de sa *Poétique*.

Or cette dimension émotionnelle est presque entièrement négligée dans les premières définitions proposées par les Français du xvi^e siècle. Si Lazare de Baïf, dans l'épître au roi qui suivait sa brève « définition de tragédie », signalait en passant l'art dont Sophocle avait usé « pour émouvoir les affections et passions des hommes¹² », quelques années plus tard un autre traducteur, Bochetel, proposait à son tour une définition – en tête de sa traduction de *La Tragédie d'Euripide nommée Hécuba, Traduite du grec en rythme française, dédiée au Roi* (1544) – qui excluait toute considération sur les affects :

AU ROI MON SOUVERAIN SEIGNEUR

Il semble que les tragiques, ainsi qu'ils surpassent tous autres écrits en hauteur de style, grandeur d'arguments, et gravité de sentences : aussi ont-ils plus amené de profit aux hommes, d'autant qu'ils ont pris à instruire et enseigner les plus grands, et ceux-là que fortune a plus hautement élevés, comme princes et rois, dont ils ont amené grand profit à la postérité, laissant même par écrit monument de si grande utilité, comme l'instruction d'un bon prince, laquelle se peut tirer des tragédies : car à ces fins ont-elles été premièrement inventées, pour remonter aux rois et grands seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles : à fin qu'ils n'aient confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent voir et entendre par les grands inconvénients, misères et calamités qui autrefois sont advenues à ceux qui ont été en fortune semblable : car ce sont les propres arguments des tragédies...¹³.

La tragédie tire sa grandeur de ce qu'elle est un genre poétique au service de l'instruction morale. C'est ce que répétera soixante ans plus tard Antoine de Montchrestien en dédiant son recueil de *Tragédies* au prince de Condé (1601) :

Les tragédies, pour le seul respect de leur sujet, ne méritent moins d'être lues des princes, nés et nourris aux lettres et à la vertu que d'autres livres plus sérieux en apparence. Elles représentent presque en un instant ce qui s'est

11. Gorgias B XI, dans *Les Présocratiques*, éd. J.-P. Dumont, Pléiade, 1988, p. 1033.

12. Dans Leblanc, 1972, p. 95.

13. Dans Leblanc, 1972, p. 98-99.

passé en un long temps : les divers accidents de la vie, les coups étranges de la fortune, les jugements admirables de Dieu, les effets singuliers de sa Providence, les châtiments épouvantables des rois mal conseillés et des peuples mal conduits.

Entre-temps, la découverte de la *Poétique* à travers ses traducteurs et ses commentateurs italiens aura certes introduit la dimension émotionnelle, et La Taille ne s'était pas fait faute de noter dans son *Art de la tragédie* (1572) que « la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun¹⁴ ». Mais l'émotion n'a de sens, comme en bonne rhétorique, qu'au service de l'instruction : c'est en bouleversant le spectateur qu'on le met en condition de recevoir le profit moral. Et si Garnier s'est senti contraint de demander l'indulgence du dédicataire de sa *Troade* (1579) parce qu'« il n'est genre de Poèmes moins agréable que celui-ci, qui ne représente que les malheurs lamentables des Princes, avec les saccagements des peuples », si Pierre Laudun d'Aigaliers dans son *Art poétique français*¹⁵ a pu soutenir que « Plus les Tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes », c'est bien que l'efficacité morale de la tragédie semble d'autant plus forte que la violence des événements racontés ou mis en scène est plus insoutenable.

Par là, la définition hyperrestrictive proposée par Racine dans la préface de *Bérénice* prend tout son sens : si la tragédie, au milieu du XVII^e siècle, peut se passer de sang et de morts, c'est qu'elle n'a plus pour but premier de provoquer chez les spectateurs une méditation morale sur les inconstances de la fortune, la fragilité des choses humaines, les conséquences désastreuses des passions.

Non que donner à voir le dérèglement des passions n'offre pas matière à méditation. Deux contemporains de Racine ne manqueront pas de le rappeler, l'un en commentant ironiquement la force d'âme retrouvée de Bérénice :

Car enfin la Tragédie est la règle des passions¹⁶,

l'autre en souhaitant le retour à une forme de tragédie dans laquelle la primauté donnée à l'amour ne viendrait pas tout affadir :

La Tragédie est une peinture de la vie civile qui a été inventée pour le règlement des passions¹⁷.

Mais si l'on peut toujours espérer contribuer au « règlement des passions » par le spectacle de leur dérèglement (vertus de l'*exemple*), il ne s'agit plus aux yeux d'un Racine que d'un effet second, automatiquement impliqué par la représen-

14. Éd. cit., p. 4.

15. Livre V, chap. iv, 1597, éd. cit., p. 204.

16. Villars, *La Critique de Bérénice*, dans Racine, *Pléiade*, I, p. 518.

17. Villiers, *Entretien sur les tragédies de ce temps*, dans Racine, *Pléiade*, I, p. 787.

tation tragique¹⁸. Quelques années plus tôt, dans son *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique* (1660), Corneille avait une fois pour toutes tranché la question :

Ainsi ce que j'ai avancé dès l'entrée de ce Discours, que *la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs*, n'est pas pour l'emporter opiniâtement sur ceux qui pensent ennoblir l'art, en lui donnant pour objet, de profiter aussi bien que de plaire. Cette dispute même serait très inutile, puisqu'il est impossible de plaire selon les règles, qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité.

L'essentiel désormais est ailleurs, et Corneille avait soin de préciser que « l'utile n'y entre que sous la forme du délectable ». La difficulté n'est pas tant d'instruire que de plaire. Le renversement est ainsi total par rapport au siècle précédent : fidèles à la leçon de l'*Art poétique* d'Horace (*l'utile dulci*¹⁹), les auteurs humanistes précisaient bien que le « profit » ne va pas sans le plaisir, mais ils entendaient par plaisir ce mélange d'agrément et d'admiration que doit procurer toute œuvre d'art, et particulièrement toute composition poétique de qualité. À ce titre, la plus terrible des tragédies était aussi considérée comme un objet de plaisir, et Garnier n'avait certainement pas l'intention de se contredire lorsque, un an après avoir dédié sa *Troade* avec les réticences qu'on a lues ci-dessus, il affirmait que son *Antigone* lui avait été tirée des mains par les « Muses tragiques » pour participer « à l'universel conjouissement de ce Royaume pour le nouvel ornement des mérites » de son dédicataire²⁰. Plaisir inhérent à toute œuvre de poésie réussie, plaisir automatique en somme, il n'était pas considéré comme un plaisir spécifique à la tragédie, le propre de la tragédie étant précisément l'instruction morale.

Un siècle plus tard, c'est le plaisir propre de la tragédie qui est en jeu. Aussi Racine, en faisant déboucher sa définition de la tragédie sur cette « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie », considère que la fin première de la tragédie consiste à susciter des émotions – *compassion* (pitié) et *terreur* (frayeur), dit-il ailleurs, *tristesse*, se contente-t-il de dire ici –, des émotions issues du spectacle de la souffrance qui ont ceci de paradoxal qu'elles sont source de plaisir.

Or la transmutation de la douleur représentée en émotions douloureusement agréables ne serait pas possible, et même la représentation du dérèglement et les émotions qu'elle provoque ne seraient pas seulement supportables pour la majorité du public – il faut « *attacher* durant cinq actes les spectateurs »,

18. Et s'il paraît changer d'avis au moment de la préface de *Phèdre*, qui se termine sur un paragraphe consacré à la fonction morale de la tragédie, c'est qu'il écrit en fait dans un contexte polémique bien particulier : attaques récentes de prédicateurs contre le théâtre, critiques de l'immoralité de sa *Phèdre* (voir ma Notice de *Phèdre et Hippolyte* dans mon éd. cit. des *Œuvres complètes*, I, p. 1621-1626).

19. « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando, pariterque monendo. »

20. Celui-ci, Barnabé Brisson, venait d'être nommé par le roi président au Parlement de Paris.

rappelle Racine –, si ce dérèglement n'était pas réglé. Car il ne s'agit pas seulement d'ôter des yeux des spectateurs la manifestation scénique d'événements sanglants : le célèbre *multa tolles ex oculis* d'Horace²¹ est en fait une règle secondaire. Qu'est-ce, en effet, que la réalisation d'un acte violent sous les yeux du public, si ce n'est un épiphénomène dans le cadre d'une situation tragique ? Montrer Astyanax précipité du haut d'une tour par Ulysse n'ajoutera rien aux terribles émotions ressenties par le public à la vue de l'enfant seulement arraché aux bras d'Andromaque. En cela, la règle d'Horace est moins une règle d'atténuation qu'une règle d'exacerbation de l'effet tragique. La vue produit des affects toujours moins forts que la suggestion et le récit : on détournera le regard là où l'on ne pourra s'empêcher de continuer à écouter. Régler le dérèglement est donc un enjeu global qui va bien au-delà de cet épiphénomène.

Le principal élément de régulation réside dans la forme même de la tragédie qui, à chaque étape de sa longue histoire, s'appuie sur une rigoureuse codification. Chez les Grecs, la disposition relativement stricte des parties de la tragédie – entrée du chœur, épisode, chant du chœur, etc. –, l'utilisation d'une forme de vers appropriée à chaque partie, l'alternance du chant et du discours (et donc l'accompagnement musical), le port du masque et les évolutions du chœur offraient au regard, à l'intellect et au sentiment du spectateur une forme de stabilité garante de la dimension fictionnelle du spectacle tragique et de son rattachement aux différentes formes de l'art de plaire par le discours que les Grecs nommaient poésie. Sans parler de ce que Racine appellera « la beauté des sentiments, et l'élégance de l'expression » (quel que soit le sens que recouvrent les mots de beauté et d'élégance selon les siècles). De la même manière, dans la tragédie française des XVI^e et XVII^e siècles, la division en cinq actes (héritée des Latins), induisant quatre interruptions effectives de la représentation, la composition en alexandrins rimés, la recherche de la beauté du discours, le code déclamatoire et gestuel étaient autant de facteurs permettant au spectateur de garder la conscience, au plus fort même de la violence tragique, d'assister à un *artefact*. C'est ce phénomène, me semble-t-il, qu'Aristote désignait par le terme de *catharsis*, mais la notion a provoqué trop d'interprétations divergentes depuis cinq siècles pour me dispenser d'une réflexion approfondie dans le corps de cet ouvrage²².

Or, si l'art de la tragédie réside probablement dans la quête du meilleur équilibre possible entre l'illusion permise par la représentation d'actions possibles et la conscience de cette illusion, les Français du XVII^e siècle se sont convaincus de la nécessité de renforcer le plus possible le pôle illusionniste. Pour cela, ils se sont attachés à des règles conçues dans le but de permettre au spectateur d'oublier autant que possible son statut de spectateur. À la fin du siècle, le père Lamy, dans ses *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, a d'autant mieux réussi la synthèse de ce projet illusionniste qu'il en était un farouche contempteur :

21. *Art poétique*, v. 183-184 (« tu ôteras beaucoup de choses de la vue »).

22. Voir chapitre IV, p. 129-140.

[...] les poètes suivent leurs règles pour éblouir leurs lecteurs par la grandeur des choses qu'ils proposent, pour les enchanter par une image de la vérité, pour les gagner en ne disant rien qui soit opposé à leurs inclinations, et pour exciter dans leur cœur toutes les passions qu'ils sont bien aise d'y sentir²³.

Mais si la plus célèbre de ces règles illusionnistes, l'unité de temps, révèle le caractère logique du raisonnement – le but étant de rapprocher le temps de la fiction du temps de la représentation, le temps des personnages du temps des spectateurs –, son application a engendré des contraintes dans l'écriture théâtrale. Aucune règle, même destinée à effacer la conscience d'un système réglé, ne peut s'effacer en tant que règle. De là le caractère fondamentalement paradoxal de la tragédie française : on a multiplié les règles pour effacer la dimension réglée de l'*artefact*, mais sans renoncer à cette dimension réglée, sans renoncer aux cinq actes, à l'alexandrin, à la rime, etc. On a abouti ainsi à un système hyperréglé, et ce, sur tous les plans : celui de la disposition (avec les unités), comme celui de l'invention, invention du sujet, invention des caractères. Si les adversaires de Corneille ont attaqué Chimène, c'est parce que l'excès de sa passion l'empêchait de se conduire selon les règles de comportement que la tradition rhétorique et morale attribuait à un personnage de jeune fille bien née ; si les adversaires de Racine ont attaqué Pyrrhus, c'est que, emporté par ses passions, il manifestait envers Andromaque un comportement déviant par rapport à ce que la tradition rhétorique, morale et politique attribuait à un personnage de roi : dans les deux cas, la critique a porté sur le caractère invraisemblable de ce comportement excessivement passionnel ; invraisemblable, c'est-à-dire anti-illusionniste, et anti-illusionniste parce que non réglé. Au plus fort du dérèglement passionnel, les personnages de la tragédie française du xvii^e siècle doivent avoir un comportement réglé.

Règles d'invention, règles d'organisation, règles comportementales (dites de bienséance) : la tragédie française repose ainsi sur une *tension* irréductible entre l'illusion et la règle, et d'autant plus irréductible que la théorie qui sous-tendait le système estimait que la règle était garante de l'illusion ; et que l'illusion avait elle-même pour but d'entraîner le spectateur au cœur du *dérèglement* passionnel. C'est à une réflexion sur ce jeu de tensions et de paradoxes que l'essentiel du présent ouvrage est dévolu.

23. Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* (II^e partie, chap. 1), éd. Gheeraert, p. 190.

PREMIÈRE PARTIE

La crise des genres : mort et renaissance de la tragédie

En 1628, la tragédie est morte. L'avis de décès se donne à lire en deux volets. Premier volet, la liste des huit pièces nouvelles qui paraissent avoir été créées à Paris cette année-là¹ : cinq tragi-comédies², une tragi-comédie pastorale³, une pastorale⁴, un « poème héroïque⁵ ». Quelle que soit leur dénomination, on le voit, ces œuvres, qu'elles soient franches tragi-comédies, pastorales ou œuvres hybrides, se réclament de la modernité théâtrale en ne faisant aucune référence aux deux genres hérités des Anciens et ressuscités par les

1. H.C. Lancaster, dans la « list of extant plays 1610-1634 » qu'il donne à la fin de la première partie de son *History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* (p. 760-763), ajoute à ces huit pièces deux œuvres de Frénicle, une pastorale (*Palémon*) et une tragédie (*Niobé*), publiées seulement en 1632 : du fait que dans les deux cas le privilège placé en début de volume est daté du 29 janvier 1629, il en déduit qu'elles ont été représentées dans les mois précédents. Mais à examiner ce privilège, on découvre qu'il concerne les « écrits poétiques » de Frénicle, aucune œuvre particulière n'étant mentionnée : il s'agit donc d'un privilège général qui vaut pour toute œuvre de Frénicle, existante ou non à la date de janvier 1629. En outre, dans la préface de *Palémon*, Frénicle prévient son héros qu'il risque d'être sujet aux critiques des partisans des règles parce qu'il est resté « oisif » durant deux ans ; ce qui fait remonter la composition de l'œuvre à 1630, au plus tôt. La même remarque vaut pour la *Niobé*, pourvue du même privilège général : il est donc tout aussi erroné de l'inscrire au nombre des pièces représentées en 1628, que d'affirmer qu'elle fut écrite en 1629, comme le fait A. Adam (Adam 1962, vol. I, p. 454).

2. *Arétaphile* de Du Ryer, *Madonte* d'Auvray, *L'Hypocondriaque* de Rotrou, *Les Folies de Cardenio* de Pichou, *Agimée ou l'amour extravagant* de Basin.

3. *La Climène* de La Croix.

4. *Philine ou l'Amour contraire* de La Morelle.

5. *Célinde* de Baro.

poètes de la Renaissance, la tragédie et la comédie. Le second volet est constitué par la publication d'une réécriture retentissante : *Tyr et Sidon, tragicomédie en deux journées*, de Jean de Schélandre. Vingt ans après la publication de sa tragédie intitulée *Tyr et Sidon, tragédie, ou les funestes amours de Belcar et Meliane*, Schélandre avait bouleversé de fond en comble sa matière originelle – et pas seulement le dénouement devenu, de funeste, heureux – pour en faire un véritable manifeste du genre nouveau. L'œuvre ainsi transformée était précédée d'une « Préface au lecteur » par François Ogier⁶, l'un des doctes les plus en vue du moment, qui s'était illustré l'année précédente en publiant l'*Apologie pour M. de Balzac* ; il s'agissait de bien plus que d'une préface : attaque des lois prescrites par les Anciens, et tout particulièrement de la règle des vingt-quatre heures, au nom de la relativité du goût et de la prééminence du principe de plaisir, le texte d'Ogier en déduisait la supériorité du genre moderne par excellence que lui paraissait être la tragi-comédie. En 1628, aux yeux de la nouvelle génération de dramaturges et de critiques, la tragédie était donc morte, et avec elle ce qui était considéré comme sa finalité, l'instruction morale du spectateur, et ce qui faisait le cœur de sa dramaturgie, les règles des unités de temps et d'action.

Mort provisoire, comme on sait. Deux ans plus tard, Chapelain s'imposera comme le nouveau législateur de la « poésie représentative » en démontrant, au nom de la raison et de la vraisemblance, le caractère indispensable de la règle des vingt-quatre heures, immédiatement suivi par Mairet (*La Silvanire* et sa fameuse *Préface en forme de discours poétique*), sur la base de quoi en 1634 les mêmes poètes qui tournaient le dos à la tragédie s'efforceront avec succès de revivifier le genre. S'il est entendu depuis longtemps que *La Sophonisbe* de Mairet, *Hercule mourant* de Rotrou, *Médée* de Corneille et *La Mort de César* de Scudéry ouvrent la voie à ce qu'on appelle aujourd'hui la tragédie classique française, il convient de s'interroger sur les conditions qui ont permis ce complet renversement de tendance en l'espace de quelques années. Car il ne suffit pas de constater simplement ce renversement⁷, en le mettant indistinctement au compte de Chapelain, de Mairet, de Richelieu et de la querelle du *Cid* : en fait, tout s'est joué avant 1632 et l'on sait que Richelieu, s'il a souhaité très tôt que les poètes français égalassent les Italiens, ne s'est guère intéressé aux questions de doctrine avant 1635⁸ et que Mairet a eu d'autant moins de raisons de subir d'éventuelles pressions du Cardinal qu'il est un protégé de Montmorency, adversaire acharné

6. Toutes mes références aux pièces de Schélandre ainsi qu'à la préface d'Ogier renverront à l'édition procurée par Joseph W. Barker (Paris, Nizet, 1975).

7. Ce que faisaient déjà les contemporains : « La Tragédie n'est pas si vieille chez nous, qu'encore que nous la voyons dans sa perfection, nous ne l'ayons vue aussi dans son enfance, et que ces mêmes Poètes qui nous donnent des ouvrages très achevés, ne nous en aient donné de très défectueux » (Sarrasin, *Discours de la tragédie*, publié en tête de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, Paris, Courbé, 1639, p. 4).

8. Tout au plus donne-t-il vers 1630 son approbation aux pastorales régulières, en louant *La Fillis de Scire* de Pichou (« la Pastorelle la plus juste et la mieux travaillée qu'on eût encore vue », rapporté par Isnard dans la préface) et en acceptant la dédicace de la *Clorise* de Baro (publiée en 1631) : c'est qu'il s'agit alors pour les Français de rivaliser avec les trois poèmes dramatiques les plus admirés, *Aminta* du Tasse, *Il Pastor Fido* de Guarini, *La Fillis de Scire* de Bonarelli.

du ministre. Autrement dit, il importe de comprendre au nom de quoi ceux qui se présentaient comme des « modernes » et qui, à ce titre, promouvaient le genre moderne de la tragi-comédie⁹ en dépréciant la tragédie à l'antique et les règles sur lesquelles elle était fondée ont pu, en un très court espace de temps, reconnaître le bien-fondé de ces mêmes règles et accepter d'écrire à nouveau des tragédies.

9. Sur l'esthétique de ce genre, voir Baby, 2001.

Chapitre premier

Acte de décès. Une tragédie devenue tragi-comédie

L'histoire du théâtre du XVII^e siècle nous offre deux cas de réécriture d'une même œuvre, dont le résultat affecta le genre même de la pièce : *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre, tragédie en cinq actes en 1608, qui devint vingt ans plus tard une tragi-comédie en deux « Journées » de cinq actes chacune ; *Le Cid* de Corneille, tragi-comédie à sa création en 1637, qui fut rebaptisé tragédie en 1648 – sans modification majeure –, et qui le resta en 1660 après la modification de près du quart de ses vers. Mis en regard, ces deux cas de réécriture peuvent résumer les transformations du mode dramatique sérieux durant la première moitié du XVII^e siècle : une tragédie qui se transforme en tragi-comédie ; une tragi-comédie qui devient tragédie. Ce croisement générique nous permet de délimiter avec précision la période de l'âge d'or de la tragi-comédie, qui va précisément de la deuxième version de *Tyr et Sidon* à la première version du *Cid* (1628-1637), ainsi que ses moments de flux et de reflux : en 1608, le sujet de *Tyr et Sidon*, quoique tiré d'un roman, se voit transposé en une tragédie alors même qu'une tragi-comédie aurait imposé moins de transformations ; en 1648, la tragi-comédie, qui a perdu ses caractéristiques propres du fait de la victoire du « parti des règles » et parce que la tragédie accepte désormais le principe du dénouement heureux, est en train de disparaître¹.

L'obscurité à peu près absolue qui entoure les deux pièces de Schélandre aujourd'hui ne doit pas masquer l'impact considérable qu'eut la publication en 1628 de la version tragi-comédie. Elle était précédée d'une préface-manifeste signée François Ogier, ce qui d'emblée lui conférait une valeur stratégique

1. Autrement dit, si la pièce de Corneille put être rebaptisée tragédie onze ans après sa création, c'est que, d'une part, la « querelle du *Cid* » l'avait paradoxalement légitimée comme une œuvre qui se situait en référence au genre régulier de la tragédie, et que d'autre part, et dans la théorie et dans la pratique, le genre de la tragi-comédie s'était dénaturé au point d'être perçu comme une variante à fin heureuse de la tragédie.

exceptionnelle, du fait de la position éminente qu'occupait Ogier dans le champ littéraire de la période. Et c'est de son exemple que s'autorisèrent les deux principaux hérauts du genre tragi-comique, Pierre Du Ryer et André Mareschal, pour proposer à leur tour des tragi-comédies en deux journées au cours des deux saisons théâtrales qui ont suivi².

Jusqu'à une date assez récente, les historiens du théâtre n'avaient pas de source à proposer pour expliquer l'origine, historique ou littéraire, de la tragédie initiale. C'est la dernière partie du titre complet de la pièce – *Tyr et Sidon, tragédie, ou les funestes amours de Belcar et Meliane* – qui a permis à Judd D. Hubert de découvrir cette source au milieu du xx^e siècle³. Il s'agit d'un récit enchâssé dans un roman anonyme publié en 1601, *Les Fantaisies amoureuses*, aujourd'hui réédité⁴. Schélandre en a tiré l'essentiel de l'intrigue de sa tragédie⁵ : les modifications qu'il a apportées ne sont imputables ni à quelque contamination avec une autre source, ni à un quelconque souci de s'affranchir

2. Ces deux pièces sont : *Argénis et Poliarque ou Théocrine, tragi-comédie* (représentée en 1629 et publiée en 1630), suivie de *L'Argénis du Sr Du Ryer, tragi-comédie, dernière journée* (représentée en 1630 et publiée en 1631) ; ainsi que *La Généreuse Allemande ou le Triomphe d'Amour, tragi-comédie mise en deux journées par le sieur Mareschal [...]* (première journée représentée et publiée en 1630 ; deuxième journée représentée en 1630 et publiée, précédée d'une préface-manifeste de l'auteur, en 1631). Signalons une tentative pour adapter ce principe, fondamentalement « irrégulier », des deux journées à la tragédie : *Pandoste de La Serre* (1631) ; précisons que cette tragédie est très proche en son fonctionnement de la tragi-comédie de *Tyr et Sidon* : il y a bien un dénouement funeste, mais il s'agit du dénouement provisoire de la Première Journée, la Deuxième Journée se terminant de façon heureuse.

3. Hubert, 1958.

4. Éd. Renée Sone, Paris, Minard, 1967 (coll. Bibliothèque introuvable). À propos de cette publication, voir Descrains, 1970-b.

5. *Tyr et Sidon*, quelle qu'en soit la version, est une œuvre rare, longtemps citée comme une simple curiosité et qui n'est vraiment sortie de l'ombre que depuis une quarantaine d'années. La version initiale me paraît donc appeler, pour la bonne compréhension de mon étude, un rapide résumé de son intrigue.

Acte I. Une bataille a eu lieu entre les armées de Tyr et de Sidon. Les chefs des deux armées ont été pris : Belcar, fils du sage et vieux roi de Sidon, est prisonnier (sur parole) à Tyr, tandis que Léonte, fils du belliqueux roi de Tyr, est prisonnier à Sidon. Les deux princesses de Tyr, Cassandre et Méliane, sont tombées amoureuses de Belcar, qu'elles ont guéri de ses blessures. Cassandre se désespère de n'être pas aimée (et un songe prémonitoire lui fait entrevoir que cet amour causera sa mort) ; Méliane de son côté, malgré les conseils de sa nourrice, rencontre Belcar, et les deux amants se jurent une foi réciproque, en espérant la paix prochaine qui les unira (mais ils ignorent que le roi Tiribaze ne songe qu'à reprendre la guerre).

Acte II. L'écuyer du prince de Tyr revient de Sidon pour annoncer la mort de son maître : engagé dans une affaire d'amour adultère, Léonte a été assassiné sur l'ordre du mari jaloux. Fou de rage, Tiribaze refuse de croire qu'il ne s'agit que d'un accident dont le roi de Sidon est innocent et condamne son otage Belcar à mourir le lendemain. Pendant ce temps, la nourrice a promis à Cassandre, qui menaçait de se tuer, de tout faire pour l'aider à séparer les deux amants.

Acte III. Devant la détermination de Méliane à suivre son amant dans la mort, la nourrice offre de l'aider : on fera évader Belcar de prison sous un déguisement, et tous prendront la mer. Mais comme, en même temps, le désespoir amoureux de Cassandre fait craindre pour sa propre vie, la nourrice, qui la préfère, décide de la faire partir sur le bateau avec Belcar à la place de Méliane. Elle fait évader Belcar, travesti en femme.

Acte IV. À Sidon (unique scène en dehors de Tyr), désespoir du vieux roi pacifique. À Tyr, on a appris l'évasion : Méliane, qui a vu un bateau s'éloigner sur la mer, découvre qu'elle a été abandonnée par Belcar et Cassandre, tandis que le roi Tiribaze lance l'amiral à la poursuite du bateau.

de son modèle ; toutes ces modifications s'expliquent par la volonté de proposer une transposition cohérente du mode narratif au mode dramatique⁶, et de transformer une donnée romanesque en une « vraie » tragédie. Ce point est capital car il est tout à fait exceptionnel en ce début du XVII^e siècle qu'une donnée romanesque serve de base à une tragédie régulière. Choisir une histoire inventée plutôt qu'un sujet historique, mythologique ou biblique, pourrait signifier qu'on préfère l'une ou l'autre des formes du drame libre qui se développent alors, tragédie irrégulière ou tragi-comédie. Or, mis à part deux scènes un peu légères⁷, *Tyr et Sidon*, loin de se présenter comme une tragédie irrégulière, s'inscrit dans la lignée des tragédies « ronsardiennes » du siècle précédent.

Passons sur l'*elocutio*, parfaitement ronsardienne, avec ses périphrases savantes (mythologiques le plus souvent), adjectifs composés, mots archaïques ou concrets, pointes et antithèses, etc. : il ne s'agit nullement d'un critère distinctif en 1608, à l'orée de la « réforme malherbienne » ; en outre, on verra plus loin qu'au théâtre la forme de l'expression est indépendante des choix génériques⁸. Il en va de même pour l'alternance de très longs monologues et de stichomythies et le nombre très élevé de vers-sentences (signalés à l'attention du lecteur par des guillemets) : il ne s'agit pas non plus de critères distinctifs. Plus probante, en revanche, se révèle l'organisation dramaturgique de la pièce : la *dispositio* se révèle parfaitement régulière. L'action est concentrée en vingt-quatre heures, et pour cela fait un constant usage des récits et des messagers. À l'exception d'une scène qui se déroule à Sidon (IV, 1 : le désarroi du bon roi pacifique), toute l'action se déroule à Tyr : l'entorse à l'unité de lieu est à la fois minime dans la forme et quasiment inexistante dans l'esprit, puisqu'il s'agit non d'un déplacement véritable de l'action à Sidon, mais d'une sorte d'incrustation d'un tableau – celui de la sagesse du bon roi de l'autre royaume – dans le développement d'une action tragique causée par l'*hybris* du tyran de Tyr. À cela s'ajoute l'utilisation systématique des chœurs, auxquels est accordé dans chaque acte un dialogue avec un personnage, ainsi qu'un chant à la fin des quatre premiers actes.

Acte V. Tiribaze condamne sa fille Méliane à mort pour l'avoir trouvée sur le rivage, un poignard en main, penchée sur le corps de sa sœur Cassandre. Son silence obstiné l'accuse et elle est conduite au supplice. L'amiral ramène alors la nourrice, qu'il a capturée, seule, sur le bateau des fuyards. Elle avoue tout : que Belcar, découvrant en pleine mer que Cassandre s'était substituée à Méliane, a sauté dans la barque qui suivait le navire et a disparu au loin sur la mer ; que Cassandre, se saisissant du poignard abandonné par le héros, s'en est frappée et est tombée à la mer. Mais il est trop tard : on apprend que Méliane s'est jetée dans les flammes du bûcher, après avoir clamé son innocence. Désespoir du roi Tiribaze, qui, devenu fou, insulte les dieux, poignarde son conseiller et meurt du coup que celui-ci lui rend.

6. Dans ce cadre, c'est certainement la nécessité technique de la versification qui a conduit Schélandre à transformer le nom du héros (Alério est devenu Belcar).

7. La scène 4 de l'acte I où Belcar se montre particulièrement pressant pour obtenir un baiser, et la scène 7 de l'acte III où, dans la prison, la nourrice le travestit en femme pour assurer son évasion.

8. D'ailleurs en 1628, encore, Ogier se sentira contraint de justifier « le style » ronsardien dont Schélandre n'aura pas voulu (ou réussi à) se départir en transformant sa tragédie en tragi-comédie (voir plus loin p. 22-23, 25 et 26).

Les choix thématiques sont tout aussi significatifs. Outre l'insertion d'un songe prémonitoire dès la première scène, la pièce débouche sur un ensanglantement général, puisque, à la différence de ce qui se passe dans le roman, Méliane n'est pas sauvée *in extremis* du bûcher auquel l'a condamné son propre père et que celui-ci, définitivement égaré dans sa folie, s'entretue avec son conseiller à la dernière scène⁹. D'autre part – et surtout –, cette mort du roi n'est pas plaquée *in extremis*. Elle est motivée depuis le début par le comportement tyrannique que lui a prêté Schélandre. Il a, en effet, transformé le roi Euribiade du roman – roi éploré qui, avant de faire exécuter le jeune prince ennemi, envoie enquêter à Sidon sur les conditions de la mort de son fils – en Tiribaze, véritable tyran assoiffé de guerre¹⁰, sans justice et sans pitié, qui meurt victime de son *hybris*. Quant au conseiller Phulter qui meurt après avoir rendu son coup de poignard au tyran devenu fou, il ressortit parfaitement au type du conseiller de la tragédie humaniste : conseiller flatteur au commencement de la pièce – ce qui justifie sa mort à la fin, victime du tyran qu'il n'avait pas osé refréner au début –, il se pose ensuite, dès la condamnation injuste du héros, en personnage tempérant au discours stoïcien.

On saisit l'extrême cohérence de l'ensemble. Schélandre partait d'une donnée romanesque qui, pour l'essentiel, tressait en une même histoire deux thèmes amoureux : l'histoire d'un couple d'amants parfaits dont le destin tragique est le résultat de la haine de leurs pères ; la rivalité de deux sœurs amoureuses d'un même héros étranger, la passion destructrice de celle qui n'est pas aimée achevant de causer la perte des amants. Le poète ne s'est pas contenté de plaquer là-dessus le thème politico-moral du tyran victime de son *hybris*. Il a soigneusement greffé sur le thème des amants tragiques celui des méfaits de l'amour imprudent et déraisonnable – outre la passion malheureuse de la sœur dédaignée, le récit de la mort à Sidon du prince Léonte, victime de sa fureur amoureuse, à peine évoquée dans le roman, se voit ici détaillé. Ainsi le thème de la passion destructrice – responsable de la mort de tous les jeunes gens – se retrouve-t-il entrelacé avec le thème des méfaits de l'orgueil aveugle, le tout avec tirades « stoïques » et vers « didascaliques¹¹ ».

Reste à tenter de résoudre la première question posée par la genèse de cette œuvre : ce qui a pu déterminer un disciple de Ronsard et de Garnier à s'autoriser à choisir un sujet de roman pour en faire une tragédie. Deux réponses partielles

9. Dans le roman, l'histoire se terminait de la manière suivante : Méliane, après avoir été pardonnée *in extremis*, était enlevée par une descente de soldats sidoniens venus délivrer leur prince, mais le navire se perdait dans la tempête, le destin de Méliane rejoignant ainsi celui de son amant. D'où l'ambiguïté du dénouement : le narrateur-témoin (serviteur du héros) raconte un songe dans lequel il a vu son maître et Méliane, réchappés de leurs naufrages respectifs, être embrasés dans les flammes d'un lit sur lequel le dieu Amour les avait placés et auquel il avait mis le feu. Il en déduit la mort des deux amants, tandis que son auditeur (qui est en même temps le narrateur principal de l'ensemble du roman) en déduit au contraire l'union ultime.

10. De là l'« incrustation » du roi de Sidon au début de l'acte IV, véritable figure antithétique du bon roi épris de paix et de justice.

11. Au sens où Ronsard a utilisé le mot – à propos de l'utilité de la tragédie et de la comédie – dans son épître « Au lecteur apprenatif » placée en tête de *La Franciade*.

peuvent être fournies. En premier lieu, l'histoire tragique du couple d'amoureux est en elle-même moins romanesque que celle de Pyrame et Thisbé (dont l'auteur du roman s'est très probablement inspiré¹²), puisqu'elle se déroule sur une toile de fond pseudo-historique (la rivalité militaire bien connue entre les deux principales villes de la Phénicie antique) et qu'elle met en scène exclusivement, comme le réclame le genre de la tragédie, des rois et des princes, dont elle donne à voir le funeste succès des aventures. Le récit initial recelait donc de quoi dresser un sujet de « vraie » tragédie. En second lieu, l'intrigue d'amour à trois personnages présente aux yeux d'un ronsardien fervent – Schélandre publiée à la même époque une épopée (inachevée), *La Stuartide*, construite sur le modèle de *La Franciade*¹³ – une légitimité littéraire absolue. Belcar, prince étranger placé face à deux sœurs qui sont amoureuses de lui, amoureux de l'une et repoussant l'autre qui sombre dans le désespoir, c'est exactement la situation de Francus, le héros de l'épopée de Ronsard¹⁴. Ainsi légitimée, l'intrigue d'amour pouvait prendre place dans un genre aussi considérable sur le plan littéraire que l'épopée, la tragédie.

Aussi débouche-t-on sur une ultime interrogation concernant le sens de la première entreprise théâtrale de Schélandre : face au développement de la tragédie irrégulière, le partisan indéfectible de la poétique ronsardienne qu'il ne cessera d'être n'a-t-il pas voulu en 1608 proposer une tragédie régulière et morale à partir d'un sujet d'amour emprunté à un roman, afin de montrer qu'il était effectivement possible de répondre au vœu du prince des poètes en tentant de renouveler le vieux fonds de sujets tirés « D'Athènes, Troie, Argos, de Thèbes et Mycènes », et de Rome¹⁵ sans être infidèle aux Anciens ? D'autant que le renouvellement ne concerne pas seulement le choix de la matière : sa source romanesque lui a permis de dépasser le schéma traditionnel en trois temps (*expectatio, gesta, exitus*) de la tragédie humaniste, pour proposer une organisation en cinq temps – exposition, nœud, résolution apparente du nœud, rebondissement, catastrophe – fondée sur une véritable *action* dramatique. Ainsi sans cesser de montrer des héros aux prises avec des événements qui les dépassent et les écrasent, résultats d'excès passionnels, sans s'éloigner d'un pouce de la structure externe de la tragédie humaniste, Schélandre avait, semble-t-il, entrevu l'apport essentiel du théâtre romanesque (tragi-comédies et certaines tragédies irrégulières) : l'instauration de *l'action*. Dès lors, n'aurait-il pas voulu faire de *Tyr et Sidon* une tragédie-manifeste ?

Le manifeste a pâti du fait que le dramaturge n'a fait qu'entrevoir qu'il était possible de renouveler l'esthétique même du genre de la tragédie humaniste à

12. Abondent, en effet, tout au long du roman les emprunts à Ovide (*Héroïdes* et *Métamorphoses*).

13. Deux des quatre livres prévus paraissent en 1611, dédiés au roi d'Angleterre (Angleterre où Schélandre s'était rendu l'année même de la publication de *Tyr et Sidon*, en 1608).

14. Dans *La Franciade*, Hyanthe et Clymène s'éprennent de Francus au chant II ; et Clymène, rejetée par Francus après lui avoir déclaré sa passion, se jette dans la mer au chant III. Il est d'ailleurs bien probable que l'auteur anonyme des *Fantaisies amoureuses* se soit lui-même inspiré de *La Franciade*.

15. Voir l'*Élégie de Pierre de Ronsard* à J. Grévin (passage cité dans Leblanc, 1972, p. 118).

partir du thème du destin tragique d'un couple d'amoureux. Auteur de théâtre occasionnel, il ne possédait pas, malgré un talent indéniable, les moyens et l'expérience nécessaires pour proposer autre chose qu'une tragédie qu'on peut qualifier de néoronsardienne. En somme, il a échoué là où un Théophile de Viau – avec un recul de treize années, il est vrai, et surtout un talent poétique exceptionnel et une véritable expérience de dramaturge professionnel¹⁶ – réussira. Car *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* ne laissent pas de renvoyer, dès leur titre, à [*Tyr et Sidon ou les funestes amours de Belcar et Méliane*]. La vraie nouveauté dans le genre tragique, ce sera celle-là.

Qui sait le retentissement de *Pyrame et Thisbé* jugera surprenant que Schélandre, remettant *Tyr et Sidon* sur le métier quelques années après la publication de *Pyrame et Thisbé* (1623), n'ait pas cherché à aller dans la voie de l'inventeur de la tragédie élégiaque, en restreignant la part dévolue à l'aspect militaro-politique pour centrer désormais la quasi-totalité de la pièce sur la passion amoureuse de ses trois jeunes héros. C'est qu'en fait, *Pyrame et Thisbé*, malgré son éclat et son succès, n'a pas réussi à tirer la tragédie régulière du discrédit dans lequel elle était tombée auprès de la nouvelle génération de poètes, discrédit auquel probablement le chef-d'œuvre de Théophile a lui-même contribué en démodant le modèle de la tragédie humaniste. Face au maître de la scène française de cette époque, Alexandre Hardy, qui, tout en s'engageant largement dans la voie du théâtre romanesque, proclamait son attachement à la tragédie régulière dans le cadre de la défense de l'esthétique ronsardienne, les admirateurs de Théophile et les disciples de Malherbe ne voyaient qu'une voie pour faire œuvre « moderne » : cultiver les genres nouveaux qu'étaient la pastorale¹⁷ et la tragi-comédie. Devenu l'ami des « modernes » – outre Ogier, l'auteur de la préface, Colletet s'est déclaré lui-même l'« ami intime » de Schélandre –, l'auteur de *Tyr et Sidon* a pris le parti du genre le plus anti-régulier qui fût en ces années, la tragi-comédie.

Je commencerai par examiner la nature des transformations apportées par le dramaturge à la première version de sa pièce. Sur le plan de l'*elocutio*, on remarque un effort vers moins de « rugosité » : beaucoup de vers sont modifiés, mais l'expression n'est pas transformée en profondeur. Il suffit de comparer le monologue de Cassandre qui ouvrait la tragédie de 1608 et qui se retrouve au début de la Seconde Journée de la tragi-comédie : des 176 vers qui subsistent (sur 180), 63 seulement sont demeurés sans correction¹⁸. Si le résultat tend vers plus de simplicité et de clarté, l'impression d'ensemble n'en est guère affectée, et l'on est encore loin de la « douceur malherbienne ». D'ailleurs, aussi

16. Dans son *Élégie à une dame*, Théophile avoue une véritable répugnance pour la composition théâtrale, qu'il avait été contraint de pratiquer pendant plusieurs années pour gagner sa vie.

17. Genre choisi aussi bien par le malherbien Racan – *Les Bergeries*, qui datent de la même époque que *Pyrame et Thisbé* – que par le jeune disciple de Théophile, Mairet – *La Sylvie*, publiée en 1628, mais représentée probablement deux ans plus tôt.

18. Sur cette question, voir Descraings, 1970-a, p. 227-228.

bien Ogier à la fin de sa préface que Schélandre dans son sonnet de clôture le concèdent.

En ce qui concerne le fond de l'intrigue, seul le dénouement est modifié, conformément à la caractéristique fondamentale du genre de la tragi-comédie, le dénouement heureux et nuptial : aussi le caractère sanglant de l'histoire cesse-t-il à l'approche de la fin de la Deuxième Journée. Le supplice de Méliane est interrompu à temps grâce au retour de Belcar réchappé des flots, ce qui permet à l'héroïne d'être reconnue innocente de la mort de sa sœur. Le roi de Tyr s'apaise et, véritable roi de tragi-comédie, fait croire aux amants qu'il refuse leur mariage, afin d'éprouver leurs sentiments¹⁹. Seuls les méchants sont punis : à Sidon, le vieillard responsable de la mort du prince Léonte ; à Tyr, la nourrice responsable de la mort de Cassandre.

Mais l'essentiel des transformations affecte la *dispositio*, et les conséquences de ces transformations réagissent par contrecoup sur l'*inventio*. Les nouvelles caractéristiques de la pièce peuvent être résumées en trois mots : déconcentration, étalement, théâtralisation. Déconcentration, avec la construction d'une première journée dans laquelle se déversent tous les récits de témoins et de messagers de la tragédie initiale : débuts de la guerre, déroulement de la bataille entre les deux armées où les deux jeunes princes ennemis sont faits prisonniers, naissance de l'amour des jeunes premiers, développement des amours « bourgeoises » du prince Léonte, qui conduiront à son assassinat. Cette dernière aventure est tellement développée qu'elle en devient l'intrigue majeure de la Première Journée qui porte le sous-titre suivant : « Où sont représentés les funestes succès des amours de Léonte et de Philoline ». J'y reviendrai. Étalement dans le temps d'une action longue, saisie à sa naissance (avant même la bataille) et dont la durée, sans être explicitement précisée, requiert plusieurs jours, si ce n'est des semaines. En même temps déploiement dans l'espace, avec de constants allers et retours entre ce qui se déroule à Tyr et ce qui se déroule à Sidon. Ce double phénomène de déconcentration et d'étalement aboutit ainsi à un retour vers l'esprit du roman d'où les deux pièces prennent leur source : le drame de l'amour (les diverses formes de l'amour et leurs embûches) prend le pas sur la tragédie du tyran. Il aboutit en même temps à la mise sous les yeux des spectateurs d'événements à forte teneur en spectacle : la bataille mise sur la scène, le développement de jeux de déguisements, le développement de scènes de véritable comédie.

Au bout du compte, si l'on cherche à tirer la leçon des transformations apportées en 1628, il n'est pas douteux que, plus sûrement encore que la tragédie première, la tragi-comédie de *Tyr et Sidon* se présente comme un véritable manifeste : elle illustre point par point la théorie du genre, esquissée – surtout négativement, par critique de la tragédie régulière – par Ogier dans sa préface.

19. Le roi à l'amiral : « Mais afin que plus doux le succez ils en treuvent, / Il faut que jusqu'au bout leurs passions s'espreuvent. / À vous seul en secret je declare cecy » (2^e Journée, V, 5, v. 2483-2485).

Deux de ces points sont à prendre en considération. Le refus de l'unité de temps, tout d'abord, qui oblige à faire arriver trop d'incidents en un même jour, et qui nécessite en même temps de continuels récits qui ennuient le spectateur. Ici l'action est développée *ab ovo* (avant le début de la bataille au cours de laquelle les deux princes vont être faits prisonniers) et progressivement construite. De la sorte, les événements peuvent être nombreux et variés, ce qui – élément clé de la poétique de la tragi-comédie – est destiné à engendrer le *plaisir* du spectateur. Le second point est celui du mélange : mélange des genres, introduit au nom de la vraisemblance de la fiction, puisque, pour reprendre l'argumentation d'Ogier, la vie des hommes est entrecoupée de ris et de pleurs ; et mélange des styles au nom de la bienséance des caractères. Ici – Ogier le souligne expressément – Schélandre a fait parler différemment le roi « enflé de ses prospérités et de la bonne opinion de soi-même » et l'écuyer du prince « qui dresse une partie d'amour²⁰ ».

Cette question du mélange des genres et des styles est capitale et constitue l'enjeu essentiel de la réécriture de *Tyr et Sidon*. Et de fait, Ogier insiste sur la réussite de Schélandre : il importe, dit-il, « de savoir descendre à propos du Cothurne de la Tragédie [...] à l'Escarpin de la Comédie, comme fait nôtre Auteur ». Mais c'est moins la qualité du résultat qui est importante ici que cette insistance du préfacier et la tentative du poète. Car, si l'on examine l'organisation de la Première Journée de *Tyr et Sidon*, on constate qu'elle est fondée sur une rigoureuse alternance entre les scènes qui se déroulent à Tyr, sérieuses et pathétiques, et les scènes qui se déroulent à Sidon, comiques. Mais il faut examiner de plus près l'épisode des amours de Léonte. Car les scènes comiques dont les amours de ce prince fournissent le prétexte ne sont pas seulement des scènes comiques, comme le sont par exemple les interventions de soldats fanfarons dans telle tragi-comédie de Rotrou²¹, ou comme pourraient être jugés, dans *Tyr et Sidon* même, les monologues du vieillard ivre ou du soldat La Débauche, si ces monologues étaient isolés. En fait, ces deux monologues, s'ils sont des morceaux de bravoure²², s'intègrent dans un ensemble constitué par de véritables scènes de *comédie d'intrigue*. On retrouve dans la dispute entre le vieillard et sa jeune femme (II, 2), puis dans la discussion entre le vieillard et sa sœur libérale (II, 3) un jeu typique des comédies italiennes de la Renaissance (jeu qu'on peut suivre jusque dans *L'École des maris* de Molière). Et l'idée d'envoyer un page travesti en fille pour séduire le vieillard lubrique et détourner son attention de celle qu'il surveille jalousement²³ remonte, par-delà *Le Laquais* de Larivey et son modèle italien (*Il Ragazzo* de Dolce), par-delà la *Clizia* de Machiavel, à la *Casina* de Plaute. Par là on découvre que l'épisode tout entier relève de la comédie d'intrigue.

20. Préface, éd. cit., p. 159-160.

21. Voir *Agésilan de Colchos* ou *Amélie*.

22. À propos du monologue du vieillard ivre (IV, 6), rappelons que Colletet, le plus proche ami de Schélandre en cette période de sa vie, vient de publier *Le Trébuchement de l'yvrogne* (1627).

23. L'épisode est préparé à la fin de IV, 2, et développé en IV, 6.

De fait, le preux chevalier Léonte, dont la violence verbale ne cédait qu'à l'orgueil au cours du premier acte, se retrouve, dès qu'il rencontre Philoline, la jeune épouse du vieillard Zorote, dans la position type de l'amoureux de comédie. Quoique aimé de la jeune femme, il a recours à son écuyer pour trouver le moyen de s'introduire chez elle en dépit de son mari : ainsi se révèle-t-il aussi dénué d'invention que tout jeune premier de la comédie d'intrigue, et son écuyer se montre-t-il aussi inventif que les esclaves romains et les valets italiens. C'est lui qui imagine, après avoir séduit la belle-sœur de Philoline, comme les valets séduisent les servantes, de travestir un page en jeune fille pour enjôler le vieillard et l'introduire ainsi dans sa maison, afin de permettre à la jeune épouse de correspondre avec Léonte.

C'est cet aspect qui révèle plus que tout autre que la tragi-comédie de *Tyr et Sidon* a été conçue comme un manifeste : l'organisation d'une véritable séquence de comédie, directement venue des modèles latin et italien, dénote ainsi une volonté affichée de faire une tragi / comédie. C'est-à-dire une pièce dans laquelle on équilibre les deux genres pour en faire un véritable composé, et, au bout du compte, pour en faire un nouveau genre, neuf, autonome, synthétique ; bref, moderne.

De là le relatif peu d'importance de l'incapacité linguistique et stylistique de Schélandre à s'affranchir de l'influence ronsardienne. Il est notable que dans sa préface le balzacien-malherbien Ogier ne semble guère redouter qu'une attaque d'ultras plus puristes que les malherbiens ; il ne s'inquiète nullement de la réaction de ses propres amis qu'il réunit sous l'appellation, flatteuse sous sa plume, de « doctes²⁴ ». C'est que, aux yeux de ceux-ci, comme on va le voir dans le prochain chapitre, l'enjeu véritable des controverses théâtrales des années 1628-1630 ne se situe pas au plan de l'*elocutio* : l'enjeu, en ce qui concerne le théâtre, est celui de la dialectique *inventio / dispositio*, c'est-à-dire la question de savoir si un sujet doit être ou non « disposé » en fonction de règles. Ce à quoi répond la nouvelle version de *Tyr et Sidon* affranchie de toute règle de composition.

Reste à déterminer, pour finir, les raisons qui expliquent que *Tyr et Sidon*, en dépit de l'éclat qui a entouré sa publication, n'a guère servi de modèle, et n'a même pas obtenu un statut de référence dans les textes critiques, alors même que sa réécriture a été conçue comme un manifeste. L'explication réside, semble-t-il, dans la conjonction de deux événements contemporains qui a contribué à conférer un caractère suranné à la pièce dans les mois qui ont suivi sa publication.

24. « Je sais bien que nos Censeurs modernes passeront légèrement les yeux sur toutes les beautés de notre Tragi-comédie [...] pour s'arrêter à quelques vers un peu rudes, et à trois ou quatre termes qui ne seront pas de leur goût [...]. Joint que tout ce que reprennent ces Messieurs n'est pas incontinent pour cela digne de correction. Ils se mécomptent fort souvent, et en l'approbation et en la réprobation des ouvrages d'autrui, et des leurs propres. Et certes qui voudra plaire aux doctes et à la postérité, est en danger de déplaire à quelques esprits faibles et envieux d'à présent » (éd. cit., p. 160).

Le premier événement est l'apparition sur les scènes parisiennes, la même année 1628, de plusieurs tragi-comédies écrites par des partisans de la douceur malherbienne, Auvray et Du Ryer notamment. D'un coup l'*elocutio* encore très ronsardienne de *Tyr et Sidon* se voyait implicitement, si ce n'est mise en cause, du moins largement démodée et ne pouvait qu'être rapprochée du style de Hardy, le plus enragé des antimalherbiens. Car l'indulgence des doctes modernistes à l'égard de l'expression poétique de Schélandre était, pour les raisons que nous avons vues ci-dessus, une indulgence « stratégique » : à un moment où il fallait imposer le genre de la tragi-comédie comme le « grand genre » moderne en portant l'estocade à la tragédie moribonde et où toute l'attention était concentrée sur la *dispositio*, on pouvait fermer les yeux sur l'*elocutio* d'un dramaturge qui avait fait de grands efforts pour s'adapter au goût nouveau²⁵. Mais les expériences des malherbiens Auvray et Du Ryer révélaient que la bonne volonté d'un ronsardien converti – et encore un peu rétif²⁶ – ne pouvait permettre d'ériger sa pièce en modèle *absolu* du théâtre « moderne ».

Le second événement, à peine postérieur, a mis en cause la nature du comique mis en œuvre dans la Première Journée. Schélandre en construisant, comme nous l'avons vu, une véritable comédie d'intrigue, n'a pas cru pouvoir se dispenser d'avoir recours aux moyens comiques de ce type de comédie, les seuls que connaissaient ses contemporains, personnages ridicules, bouffonnerie et grivoiserie²⁷. Or, quelques mois seulement après la parution de la pièce, cette forme de comique se voyait brutalement balayée par la révolution que Corneille venait de faire subir au genre de la comédie avec sa *Mélite* (représentée à la fin de 1629). Refusant les moyens comiques traditionnels, proposant un « genre de comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune Langue, et [dont] le style naïf [...] faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens », Corneille présentait une nouvelle esthétique comique qui « faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les Comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des marchands²⁸ ». La leçon était claire : qui voudrait désormais répondre au vœu d'Ogier en faisant

25. Guillaume Colletet rappelle ces efforts : « ce n'est pas après tout que, comme il était de mes amis intimes, et qu'il me faisait l'honneur de déférer beaucoup à mes petits sentiments, il ne se fût résolu de corriger toutes ses œuvres et d'en adoucir la rudesse, ce qu'il commença de faire dès la dernière édition de sa tragi-comédie de *Tyr et Sidon*, car en plusieurs endroits je l'obligeais d'y passer la lime et, comme il disait, ma pierre de ponce, ce qu'il ne faisait au commencement qu'avec répugnance, mais enfin il me donna les mains, lorsque je lui montrai que dans les vers de Virgile et de Ronsard qu'il me citait à toute heure et bien à propos, il y avait autant de douceur que de majesté, si bien que je rendis enfin son oreille ennemie des duretés et des cacophonies » (cité par Jules Haraszti dans son édition de la pièce [Paris, 1908], p. xvii-xviii, ainsi que par J. W. Barker, p. 28 de son introduction ; on sait que la *Vie des poètes français* de Colletet, restée manuscrite, a disparu dans les flammes en 1871 et que nous ne possédons que des citations de seconde main, essentiellement établies au siècle dernier).

26. Voir le sonnet « Aux poètes de ce temps » qui figure sur la dernière page de l'édition de la tragi-comédie.

27. Cet aspect est particulièrement important dans *Tyr et Sidon*, l'intrigue comique s'organisant pour une part autour du vieillard Zorote, cocu et lubrique tout à la fois.

28. Corneille, Examen de *Mélite* (1660), dans *Œuvres complètes*, éd. Couton, Pléiade, I, p. 5-6.

alterner dans la tragi-comédie le cothurne et l'escarpin, ne pourrait, sur ce point encore, suivre l'exemple de Schélandre ; le seul comique légitime était devenu celui de *l'enjouement*²⁹. Cruelle ironie pour Schélandre qui venait d'effectuer un travail considérable de réécriture, et dont l'œuvre, sitôt publiée, se révélait presque entièrement démodée. Dès lors, si la tragi-comédie de *Tyr et Sidon* ne put devenir l'événement théâtral qu'avaient espéré Schélandre et ses amis, elle ne demeura plus que comme la preuve tangible de la mort de la tragédie : en dressant une tragi-comédie sur les décombres d'une tragédie primitive, en montrant ainsi qu'on pouvait faire œuvre moderne en déployant théâtralement tous les éléments narratifs d'une histoire tragique, elle témoignait *par l'exemple* de la supériorité théâtrale du genre moderne de la tragi-comédie. *Tyr et Sidon*, ou l'acte de décès de la tragédie humaniste.

29. Ce qui ne signifie pas la disparition complète des personnages ridicules : le fanfaron résistera dans la comédie et la tragi-comédie une bonne douzaine d'années encore et ne s'effacera que pour céder la place au *gracioso* importé d'Espagne. Ce qui est alors en cause, c'est la bouffonnerie à tendance grivoise.