

## LITTÉRATURE

MICHAŁ BAJER

Université de Szczecin

LE PERSONNAGE THÉÂTRAL DANS LES APPROCHES  
POÉTIQUE ET PRATIQUE DU TEXTE DRAMATIQUE  
À L'ÉPOQUE CLASSIQUE EN FRANCE

Abstract. Bajer Michał, *Le personnage théâtral dans les approches « poétique » et « pratique » du texte dramatique à l'époque classique en France* [Dramatis persona in poetical and practical approach of dramatic text in 17<sup>th</sup> century French theory of theatre]. Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVI: 2009, pp. 139-153. ISBN 978-83-232-2035-0. ISSN 0137-2475.

The idea of the *dramatis persona* posited by the first French theatre theorists of the Richelieu circle, Jean Chapelain and Jules de la Mesnardière, emerges as a quite literal implementation of the Aristotelian concepts unfolded in the sixth and fifteenth chapter of his *Poetics*. In a later period, the third of the aforementioned group of authors, François Hédelin d'Aubignac, dismisses the Aristotelian categories, erecting his theory upon the elements adopted from the Roman theory of rhetoric. The analysis of the *Persona* in classical drama theory allows to reconstruct the relation between these two 17<sup>th</sup> century dramatic approaches. The former is the traditional perspective relying on the postulations of the Aristotelian theory. The latter, which is a practical grasp, is new to the 17<sup>th</sup> century's dramatic mindset, and was formulated by abbé d'Aubignac. Whereas the axis of poetics is the structural analysis of a work of art, it is the functioning of that work of art in the theatrical process of communication between the stage and the audience that remains the core interest of the practical approach. In this process, the rhetorical effect of presence of the *dramatis persona* should be created in the imagination of the spectator-auditor. The subject of analysis is common to both perspectives and the discrepancies concern merely aspects of its description. Therefore poetics and practice are neither competitive nor mutually exclusive, but can both legitimately coexist in the description of the very same work of art.

La médiation exclusive de la parole par l'instance discursive fictive est considérée à l'âge classique comme critère distinctif de la poésie représentative<sup>1</sup>. En conséquence, la production dans l'esprit du spectateur de l'illusion de présence du

<sup>1</sup> « [...] La plus notable différence, et qu'on peut nommer essentielle, du poème épique, et du dramatique, est que dans le premier le poète parle seul [...]. Mais dans la poésie dramatique, il n'y a que les personnes introduites par le poète, qui parlent [...] » (D'Aubignac, 1996 (1927): 53).

personnage dramatique apparaît à cette période comme un problème crucial de l'écriture théâtrale. Comme le postule Chapelain dans *La lettre à Godeau* : « [...] le principal effet de celle-ci [de la poésie dramatique] consiste à proposer à l'esprit [...] les objets comme vrais et comme présents » (Chapelain, 1936: 115-116). Si le héros ne prend pas vie dans l'imagination du destinataire, il ne peut être question de l'effet de réalité à aucun autre niveau de l'univers représenté.

Dans cette perspective, ce qui peut frapper le lecteur contemporain des ouvrages de poétique et critique dramatiques datant de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle est la multitude de termes utilisés en rapport avec l'agent mis en scène dans un texte dramatique : *héros / héroïne, acteur, caractère, mœurs, habitudes, passions, sentiments*. Cette richesse, voire redondance, rend légitime la question sur l'origine et la portée exacte des conceptions à l'aide desquelles les théoriciens classiques rendent compte de l'ensemble des problèmes relatifs à l'actant théâtral. Dans quel but choisissent-ils de se servir d'un terme, tout en en excluant un autre ? Dans quelle tradition puisent-ils en priorité pour cerner théoriquement la réalité du corollaire mimétique de l'homme dans la pièce de théâtre ? Dans cette étude, nous nous pencherons sur les écrits de trois théoriciens appartenant à l'époque de la formation de la doctrine classique sous le haut patronage du Cardinal de Richelieu : Jean Chapelain, Jules de La Mesnardière et François Hédelin d'Aubignac<sup>2</sup>.

Comme nous le verrons, la théorie du personnage dramatique développée et affinée dans ce milieu apparaît tout d'abord comme une transposition plus ou moins fidèle des idées aristotéliennes exprimées dans la *Poétique*. Plus tard, la rupture avec les catégories traditionnelles sera consommée grâce à l'adaptation, avec une rigueur sans précédent, des éléments empruntés à la rhétorique latine. L'analyse de la théorie classique du personnage dramatique nous permettra de chercher à reconstruire le modèle des relations entre deux approches de l'œuvre dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle : l'une, traditionnelle, définie et illustrée depuis plus de deux mille ans par la *poétique* et l'autre, moderne, la *pratique du théâtre* qui a son inventeur en la personne de l'abbé d'Aubignac.

## 1. LA SOURCE ARISTOTÉLICIENNE

L'élément crucial de la conception aristotélienne du personnage dramatique est apporté par la définition de la tragédie et l'énumération de ses parties de qualité, contenues dans le chapitre VI de la *Poétique*. Les caractères (*èthos*) et la pensée (*dianoia*) y sont cités avec l'histoire (*muthos*) du côté de l'objet de l'imitation. Au centre du concept d'*èthos* on retrouve la notion de choix délibéré (*proairesis*) qui concerne l'élection du but de l'action ainsi que des moyens mis en œuvre pour

<sup>2</sup> De qui *La Pratique du Théâtre* voit le jour en 1657, donc longtemps après la mort du Cardinal, mais qui reste au chantier depuis la fin des années 1630 où elle a été commandée par Richelieu (D'Aubignac, 1640: 2).

l'atteindre. Ni le comportement ni le discours ne peuvent être considérés comme éthiques s'ils ne délivrent pas le renseignement sur la hiérarchie des valeurs du sujet<sup>3</sup>. La pensée quant à elle est caractérisée par la présence de la structure de jugement avec cette précision toutefois qu'il s'agit du raisonnement situé dans un contexte précis: « la pensée c'est la faculté de dire ce que la situation implique ou ce qui convient (1450 b 4) » (Aristote, 1980: 57).

Dans le chapitre XV, Aristote approfondit son étude d'*èthos* en énumérant quatre propriétés requises par la représentation des *caractères* tragiques. La première est la *bonté* ou *qualité*, définie par les hellénistes contemporains hors contexte d'évaluation morale comme une certaine élévation nécessaire au personnage tragique. Viennent ensuite la *convenance* avec les modèles rhétoriques traditionnels, la *ressemblance* entre le héros et le spectateur (qui doit pouvoir s'identifier dans une certaine mesure avec les personnages de fiction) et la *constance*, la cohérence interne du caractère dans l'espace de tout un poème (Aristote, 1980: 85-87, 262-264).

## 2. LA CONTINUITÉ DE LA TRADITION POÉTIQUE : CHAPELAIN ET LA MESNARDIÈRE

La première tentative de l'application de la conception aristotélicienne du personnage dramatique sur le champ de la réflexion poétique classique en France est due à Jean Chapelain. Il s'agit de *La Préface de l'Adone* de Giambattista Marino (1623) où les termes posés primitivement dans le contexte de la théorie du théâtre sont adaptés au poème narratif. Après avoir analysé *l'invention* et la *disposition*, Chapelain aborde la réflexion sur d'autres éléments appartenant à la constitution de la *fable*, à savoir *l'habitude / mœurs*<sup>4</sup> et les *passions* : « [L'habitude] se définirait une inclination naturelle confirmée par la pratique, soit au bien, soit au mal, laquelle on doit trouver ès personnes qui entrent dans le poème [...] » (Chapelain, 1936: 102). Comme on le voit, au système triple du Stagirite (*muthos, èthos, dianoia*), le théoricien français oppose un autre système triple mais non identique (*événements, habitudes / mœurs, passions*), réduit ensuite au couple *événements – habitudes / mœurs* (puisque « [...] les *passions* [...] semblent faire corps avec les *habitudes*, comme sortant d'icelles ») (Chapelain, 1936: 104). La pensée se voit donc éliminée.

L'ensemble de la démarche du théoricien trahit une forte influence exercée par la théorie rhétorique. La distinction entre l'invention et la disposition indique le cadre général de l'exposé ; le couple *mœurs et passions* fonctionne en relation avec celui *èthos et pathos*, cher aux auteurs des traités de l'art oratoire. Ce qui nous

---

<sup>3</sup> « Le caractère, c'est ce qui est de nature à manifester un choix qualifié ; aussi n'y a-t-il pas de caractère dans les paroles qui ne mentionnent absolument pas ce que choisit ou évite celui qui parle (1450b 8) » (Aristote, 1980: 57).

<sup>4</sup> Dans la critique du XVII<sup>e</sup> siècle les deux termes sont employés facultativement.

semble néanmoins essentiel est le fait que sur le terrain de la théorie du personnage, en dépit des influences diverses, Chapelain continue à réfléchir dans les catégories structurelles de l'analyse de l'œuvre selon ses constituants. Il se situe donc dans le sillage d'Aristote. Les habitudes et les passions sont abordées comme parties de qualité du poème et les analyses qui leur sont consacrées prennent place à côté de celles ayant pour objet l'intrigue et le style. Les problèmes relatifs à la représentation du héros se voient ainsi systématisés et cantonnés dans une seule case intégrée dans un plan d'ensemble plus vaste. Après Scaliger et Sébillot, Chapelain opère la projection de la rhétorique dans la poétique, mais l'ordre traditionnel de l'exposé de cette dernière n'en est pas profondément atteint<sup>5</sup>.

Les mêmes échos se laissent noter également dans le *Discours sur la poésie représentative*<sup>6</sup>, une sorte d'ébauche du plan général du traité de poétique complet, jamais entrepris par Chapelain. Nous y lisons que « Dans les actions humaines, les poètes, outre les événements, imitent les mœurs diverses et les diverses passions » (Chapelain, 1936: 130). Le théoricien inscrit son exposé dans un moule posé dans le chapitre VI de la *Poétique*.

La dette de Chapelain envers Aristote dans le domaine de la problématique relative au personnage se manifeste en dernier lieu dans le développement de la *Préface à l'Adone* concernant les qualités des habitudes attribuées aux héros. Encore une fois, le théoricien y propose une réduction de la terminologie primitive : les « quatre conditions » énoncées à propos des caractères par « les anciens » se voient ramenées à « deux seulement, à savoir de la *bonté* et de la *convenance*, de la *ressemblance* et de l'*égalité* » (Chapelain, 1936: 102). En effet, ce qui peut être retenu d'une démonstration fort tortueuse est que pour Chapelain les caractères doivent correspondre à la fonction du personnage dans l'intrigue (c'est le sens qu'il donne à la *bonté* lorsqu'il écrit que la magie sied à la magicienne) et que, dans le cas des héros historiques connus, il serait malvenu de les doter des traits de caractère différents de ceux attestés par les sources.

Dans sa *Poétique* publiée en 1639, le deuxième théoricien classique appartenant au cercle de Richelieu, Jules de La Mesnardière fonde l'ensemble de sa vision du poème dramatique sur le modèle posé dans le chapitre VI de la *Poétique grecque* : « La Fable contient l'Action que le Poète doit imiter ; Cette Action est accom-

<sup>5</sup> Depuis la Renaissance, une des caractéristiques de la culture européenne est la contamination entre la rhétorique et la poétique : « [...] les domaines d'application respectifs des deux *artes* sont encore mal balisés, et [...] les glissements, à nos yeux intempestifs, de l'*orator* au *poeta* sont alors toujours possibles, voire nécessaires [pour le développement de la littérature en langues vernaculaires] [...] les commentaires poétiques reprennent en effet servilement la méthode rhétorique de relevé des figures (métaphores, métonymies, etc.), d'analyse de la topique, du respect des *virtutes dicendi*, ou de classement du passage étudié dans la hiérarchie des styles » (Fumaroli, 1999: 392-393). La bibliographie sur la *rhétorisation* de la poétique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles est immense. Le bilan de cette tradition de recherche a récemment été dressé dans un numéro spécial du *XVII<sup>e</sup> siècle* (Bury, 2007). Ici, nous cherchons à nous concentrer sur un aspect particulier de ce phénomène.

<sup>6</sup> Ce texte a été prononcé à l'Académie française en 1635.

pagnée par les Mœurs qui lui conviennent ; Ces Mœurs causent des Sentiments qui leur sont proportionnés... » (La Mesnardière, 1639: 11). Comparé aux prises de position chapelaniennes, ce texte consacre un vrai retour à l'orthodoxie aristotélicienne. Il en est de même dans le détail du développement sur les mœurs qui doivent être « [...] semblables, & ne s'éloigner jamais des habitudes que l'histoire attribue aux Personnages [...] propres, ou autrement convenables ; [...] égales partout ; & [...] exemplaires » (La Mesnardière, 1639: 137). Le dernier trait correspond à ce que les traducteurs contemporains rendent par « de qualité » et à ce que Chapelain a qualifié de « bonté ».

Comme nous le voyons, deux théoriciens français de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle organisent leur réflexion sur la représentation de l'homme dans le texte dramatique en suivant les grandes lignes de la méthode aristotélicienne. Ils reproduisent le schéma d'analyse élaboré dans le chapitre VI de la *Poétique* et reprennent la liste des qualités requises des caractères tragiques, établie dans le chapitre XV. Ces inspirations restent sensibles en dépit des modifications proposées par Chapelain.

### 3. LA PRATIQUE DU THÉÂTRE DE D'AUBIGNAC AU DELÀ LE MODÈLE POÉTIQUE : L'UTILISATION PERSONNELLE DE LA RHÉTORIQUE LATINE

Quiconque consulte l'œuvre majeure du troisième des grands théoriciens de la période du cardinal de Richelieu, *La Pratique du Théâtre* de l'abbé Hédelin d'Aubignac, qui est sans doute le traité de composition dramatique le plus important dans le classicisme européen moderne, sera frappé d'emblée par l'absence systématique des catégories aristotéliciennes. Original par rapport à la disposition de matières esquissée dans le *Discours sur le poème dramatique* de Chapelain et à l'ordre de la *Poétique* de La Mesnardière, le plan de l'ouvrage ne suit nullement la division du poème en parties de qualité. Toute réflexion sur les propriétés de caractères en est rigoureusement éliminée. Cette double absence constitue le symptôme le plus marquant de la profonde réorientation de la réflexion sur le texte dramatique opérée par d'Aubignac dans son œuvre.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est partout en Europe, et non seulement chez les deux auteurs français déjà évoqués, que la réflexion poétique progresse suivant l'ordre des parties séparées dans le chapitre VI du traité d'Aristote. Après une courte réflexion introductive concernant le mode de représentation, sa démarche est caractérisée par l'intérêt quasi exclusif porté à l'analyse structurale de l'œuvre. Au contraire, la dimension profondément pratique du projet de d'Aubignac réside principalement dans le fait que les catégories critiques mises en jeu et, ce qui s'ensuit, l'ordre logique de l'exposé dans les sections successives du texte sont forgés, non pas dans la perspective de l'analyse structurale du poème, mais en vue

de l'exploration poussée et précise de la dynamique du processus de la réception. Ce qui est à la fois au centre, à la source et à l'horizon du projet de la *pratique théâtrale*, c'est le problème de la communication à l'imagination du spectateur des éléments de l'univers représenté dans le poème durant la représentation dramatique en train de se faire<sup>7</sup>.

En conséquence, ce qui attire en premier lieu l'attention du théoricien, c'est le rapport entre l'action et son expression par l'intermédiaire du moyen privilégié de communication qu'est le langage<sup>8</sup>. Cette expression ne concerne pas uniquement la description mais aussi la qualification morale des actions représentées.

C'est dans le processus de la réception que le faisceau de traits qualificatifs présents dans les discours prononcés sur scène est configuré autour de l'idée d'un substrat existentiel unique : personnage. On voit bien que la qualification est le point commun entre les deux perspectives, celle du texte et celle de la réception. L'être imaginaire, présent uniquement dans l'esprit du spectateur, apparaît comme doté de certaines caractéristiques. La qualification fonctionne ici dans le contexte de l'illusion d'une certaine réalité. Dans la perspective du texte, cette qualification est un fait de discours. Elle se produit à travers les épithètes, les exemples, les sentences etc.

Une fois les outils aristotéliens abandonnés, d'Aubignac doit chercher ailleurs le substrat de sa théorie. Dépassant les occupations de la poétique dans la version de cette science donnée par Chapelain et la Mesnardière, le problème du rapport entre la communication et la qualification occupe au contraire une place

---

<sup>7</sup> D'une façon générale, il nous est difficile d'adhérer à la thèse d'Hélène Baby, d'après laquelle le cadre privilégié de la réception serait pour d'Aubignac la lecture (Baby, 2001 : 666-667). Au contraire, il nous semble qu'il y a tout au long de *La Pratique* une puissante valorisation du spectacle. Pour n'évoquer que les arguments les plus marquants à nos yeux : a) la durée du poème est établie en fonction de la « patience raisonnable » du spectateur et *Pastor fido*, bien qu'admirable dans la lecture, est considéré comme excessivement long, car il ennueie dans la représentation (D'Aubignac, 1996 (1927): 105, 114) ; b) la disposition de la pièce de théâtre, l'ordre de la présentation au public des informations importantes etc. sont organisés selon l'ordre linéaire de la représentation, opposé à la liberté de la lecture (D'Aubignac, 1996 (1927): 353) ; c) la prosopopée et les discours religieux qui ne perturbent pas la lecture mais dérangent pendant le spectacle sont en fin de compte déconseillés par le théoricien (D'Aubignac, 1996 (1927): 331, 353) ; d) bien que la délibération de Ptoloméé dans *La Mort de Pompée* de Corneille puisse plaire dans la lecture, elle est critiquée pour être ennuyeuse dans la représentation (D'Aubignac, 1996 (1927): 310). Finalement, la lecture est explicitement dévalorisée en tant que cadre du jugement esthétique portant sur la qualité de l'œuvre dramatique : « [...] ajoutez la difficulté qu'il y a de juger d'une pièce de théâtre par la lecture ; car souvent il arrive que les moins agréables à lire, sont les plus parfaites en la représentation » (D'Aubignac, 1996 (1927): 393). La thèse de Baby nous paraît trop ouvertement opposée à la lettre du texte qu'elle est censée interpréter.

<sup>8</sup> « [...] toutes les choses que le poète met sur son théâtre, et toutes les actions qui s'y doivent faire [...] doivent être expliquées par ceux qu'il [le poète] y fait agir » (D'Aubignac, 1996 (1927): 53-54) ; « [...] les décorations du Théâtre, [...] les mouvements des Personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être expliqués par les vers qu'il [le poète] fait réciter » (D'Aubignac, 1996 (1927): 282-283).

centrale dans la rhétorique. Dans cette science, le modèle théorique n'est proposé que dans la perspective de l'expression : l'image de l'orateur ainsi que l'opinion qu'il se fait de l'action faisant matière de son discours doivent être communiquées à l'auditoire. D'une façon générale, il est juste de dire que du point de vue de la présentation au public des actions des héros, l'œuvre dramatique apparaît aux yeux d'Hédelin comme un conglomérat de la représentation mimétique dans le sens aristotélicien du terme et de la démarche oratoire. La structure d'une pièce de théâtre serait donc constituée sur le modèle suivant : « *mimésis* + qualification rhétorique de l'action »<sup>9</sup>. Tout ensemble l'action et son interprétation opérée au niveau de l'univers représenté font partie de la représentation dramatique.

Chez d'Aubignac donc, contrairement à ses prédécesseurs français, la projection de la rhétorique dans la poétique, propre à toute une époque, a pour résultat la modification totale du plan de l'exposé sur le poème dramatique. En suivant cette orientation générale, nous proposons d'interpréter la réflexion de l'abbé sur le problème du personnage dramatique par rapport aux grands principes de la qualification rhétorique de l'action.

### 3.1. LA QUALIFICATION DE L'ACTION

#### LA QUALIFICATION DE L'ACTION DANS LA TRADITION RHÉTORIQUE

La théorie rhétorique de l'action recourt à la procédure double : le fait d'isoler les éléments constitutifs (analysés par le biais des attributs de la personne et de l'action<sup>10</sup>) participe déjà à priori du geste de la conjecture, définition ou qualification<sup>11</sup> éthique ou juridique de l'action. Dans la rhétorique, cet aspect est mis en valeur, premièrement par l'étude des *loci argumentorum* répertoriés et analysés par rapport aux états de cause, deuxièmement, dans la tradition de distinguer les *types de causes* allant de la scandaleuse à la noble (entre autres : noble, humble, douteuse ou ambiguë) (Quintilien, 1976a: 28)<sup>12</sup>. L'épithète attribuée à la cause patronne à toutes les étapes du travail de l'orateur.

---

<sup>9</sup> Il s'agit de la combinaison de deux éléments, non pas de la réduction du poème à l'action oratoire comme le veulent certains auteurs (Davidson, 1977: 171). Le texte s'oppose explicitement à cette lecture : « [...] ceux qui [...] représentent [le poème dramatique] se nomment *Acteurs*, et non pas *Orateurs* » (D'Aubignac, 1996 (1927): 282).

<sup>10</sup> Les circonstances ou attributs de l'action sont traités par les auteurs antiques à l'occasion des développements sur la topique (Quintilien, 1976a: 133-134). Les commentateurs ultérieurs des auteurs anciens ont retenu le système des lieux en des séries de questions de portée universelle applicables à chaque matière particulière : *quis, quid, cur, quando, ubi, quemadmodum, quibus adminiculis* (Faulhaber, 1972: 131-132, Hoogaert, 2003).

<sup>11</sup> Tout ce que l'orateur relève dans l'action de son client ou bien dans celle du parti adverse est mis au service de la conjecture qu'il veut faire passer ou bien sert à appuyer soit la définition soit la qualification données.

<sup>12</sup> IV, 1, 40.

C'est dans cette perspective du lien intime entre l'analyse de l'action et le regard qualificatif porté sur l'ensemble des faits que nous proposons de considérer le passage du chapitre 2 du livre IV de l'*Institution oratoire*, traitant de la brièveté de la narration :

La brièveté de la narration résultera, avant tout, du fait que nous prendrons comme point de départ de l'exposé le moment où les faits relèvent du juge ; puis de ce que nous ne dirons rien d'extérieur à la cause ; ensuite, de ce que nous éliminerons tout ce dont la suppression n'enlève rien à la connaissance de l'affaire ni aux intérêts du client. Car il y a souvent dans les détails, une sorte de brièveté qui n'en allonge pas moins l'ensemble : « Je suis venu sur le port ; j'ai aperçu le navire ; j'ai demandé le tarif du passage ; on s'est mis d'accord sur le prix ; j'ai embarqué ; on a levé l'ancre ; on a détaché l'amarre ; nous sommes partis ». Rien de tout cela ne peut être dit plus rapidement, mais il suffit de dire : « J'ai quitté le port en bateau ». Toutes les fois que l'issue de l'événement (*exitus rei*) suffit à indiquer les faits antérieurs, nous devons nous contenter de ce qui fait comprendre le reste. Puisqu'on peut dire : « J'ai un jeune fils », il est superflu de développer : « Désireux d'avoir des enfants, je me suis marié ; j'ai eu un fils ; je l'ai élevé ; je l'ai amené à l'adolescence (Quintilien, 1976a: 50)<sup>13</sup>.

L'objectif de cette section du traité est la narration, définie comme exposé de « l'affaire sur laquelle [le juge] va prononcer » (Quintilien, 1976a: 39)<sup>14</sup>. Très tôt, cependant, dans le développement sur ce qui se veut une simple présentation du fait, la double perspective de l'orateur (*si inde coeperimus rem exponere*) et de l'auditeur-juge (*unde ad iudicem pertinet*) s'impose comme axe privilégié de l'évaluation de l'efficacité du discours. Au delà de la visée purement informative (*docere*), un autre objectif fait surface, appartenant, cette fois-ci, à l'ordre de la manipulation oratoire : « En réalité, l'objectif de la narration n'est pas seulement d'informer le juge, mais plutôt de l'amener à être d'accord avec nous » (Quintilien, 1976a: 39).

Le passage met en évidence le travail préalable à la construction de ce qu'est un *fait* capable d'accaparer l'attention du juge. Ce travail consiste notamment dans le geste d'isoler dans le continu de la vie humaine une parcelle de réalité qui, en vertu de sa structure et de son contexte social, correspondra soit à la définition juridique répertoriée dans le code pénal, soit aux simples *façons de parler* non écrites régissant l'interaction au sein du groupe. L'opération de base sera l'élimination du champ d'action reconnu comme tel de tout ce qui sera jugé superflu. A chacune de ses étapes (l'isolement par la délimitation temporelle et par l'élimination des autres éléments portant en germe une qualification concurrente de l'action, l'attribution d'un nom, la mise en parallèle avec le code juridique ou l'usage), le travail de la construction de l'acte se voit délégué tout entier entre les mains de l'interpréteur intéressé, car attaché à un des partis. Dans cette mesure, tout discours sur l'acte est lui même un acte, car chaque parole proférée sur l'action

<sup>13</sup> IV, 2, 40-42.

<sup>14</sup> IV, 2, 1.



d'autrui est un jugement. Le certitude prétendue du rapport entre *l'issue* et les *faits antérieurs* devient, dans le contexte de l'exhortation à la manipulation oratoire, une invitation à un jeu délibéré sur le sens de l'action.

Dans les paragraphes cités du IV livre de *l'Institution oratoire*, où l'action de « quitter le port en bateau » est divisée quasiment *ad absurdum* en des séquences de plus en plus petites, comme dans la pensée 347 de Pascal, un gouffre infini s'ouvre sous les pieds de l'actant de qui le moindre des gestes se voit désormais et d'une façon inattendue pourvu de sa propre histoire, de son propre contexte et de ses propres attributs. Autant de cirons dont chaque particule de sang enferme des systèmes astraux avec leurs propres planètes et, à l'autre échelle des grandeurs, de nouveaux cirons, dont le sang, lui aussi, peut être divisé en des éléments plus petits. Comme la pensée pascalienne qui met en question la possibilité de tout discours humain sur l'univers, l'analyse de Quintilien peut semer le doute sur la capacité humaine à interpréter les actions. De la perspective de ces gestes, toujours de plus en plus minuscules, toute vision totalisante de l'intentionnalité d'un acte subit une déformation irréversible ; seule la parole oratoire peut rendre intelligible une action déconstruite de cette manière. La structure de l'action n'est plongée dans l'ombre que pour mieux faire ressortir la nécessité de l'interprétation conforme à l'utilité du parti.

LA QUALIFICATION DE L'ACTION DANS LA PRATIQUE DU THÉÂTRE :  
LA TENSION ENTRE L'ÉPITHÈTE GLOBALISANTE ET LA STRUCTURE DE L'ACTION

Il semble que les procédures de la qualification de l'action telles qu'elles ont été théorisées par la rhétorique influencent la réflexion de l'abbé d'Aubignac sur le théâtre dramatique. Cela est visible notamment dans la place réservée au problème de la qualification succincte de l'action représentée par la tragédie. Cette question accompagne la réflexion sur le genre depuis sa définition par Aristote au début du chapitre VI de la *Poétique*, où la tragédie est définie comme « représentation de l'action noble ». Le premier XVII<sup>e</sup> siècle hérite du goût de la Renaissance pour les épithètes, censées rendre l'essence même des phénomènes et dont les listes faisaient souvent au XVI<sup>e</sup> siècle objet des éditions séparées.

Même si la pensée de l'abbé ne peut être assimilée à la conception métaphysique du langage<sup>15</sup>, le soin relatif à l'élection de l'adjectif approprié, analogue aux termes qualifiant dans la rhétorique les différents types de causes, est bien sensible dans la *Pratique*. Tout comme dans la tradition oratoire évoquée, la qualification succincte opérée à l'aide de l'épithète constitue ici un des messages fondamentaux portés par le texte vers son public. Ce dernier doit reconnaître la réalité représentée dans la pièce comme *illustre*, *noble* et *grande*. Cette subordination de tout élément

---

<sup>15</sup> Qui se manifeste dans la culture européenne depuis le Moyen Âge par le prestige de l'étymologie (Curtius, 1956: 523).

de la représentation théâtrale à la perspective de la qualification par épithète joue dans le travail du dramaturge le rôle analogue à celui de l'état de cause dans la pratique et théorie oratoires. Tous les éléments de la représentation, et notamment les actions des personnages, doivent être susceptibles d'être qualifiés par l'adjectif qui en indique l'essence.

En même temps, l'analyse du processus de la qualification est rendue compliquée par l'éparpillement de la notion même de l'action qui est le propre de la conception de l'abbé et qu'il revendique lui-même comme son apport personnel à la réflexion sur le théâtre :

[...] l'on doit savoir que les moindres actions représentées au théâtre, doivent être vraisemblables, ou bien elles sont entièrement défectueuses, et n'y doivent point être. Il n'y a point d'action humaine tellement simple, qu'elle ne soit accompagnée de plusieurs circonstances qui la composent, comme sont le temps, le lieu, la personne, la dignité, les desseins, les moyens et la raison d'agir. Et puis que le théâtre en doit être une image parfaite, il faut qu'il la représente toute entière, et que la vraisemblance y soit observée en toutes ses parties (D'Aubignac, 1996 (1927): 78)

Plus loin, dans le chapitre sur l'unité de l'action, l'abbé développe son analyse :

[...] dans le même tableau le peintre peut mettre plusieurs actions dépendantes de celle qu'il entend principalement représenter. Disons plutôt qu'il n'y a point d'action humaine toute simple et qui ne soit soutenue de plusieurs autres qui la précèdent, qui l'accompagnent, qui la suivent, et qui toutes ensemble la composent et lui donnent l'être (D'Aubignac, 1996 (1927): 87).

Il y a là une mise en abyme : chaque action se compose de plusieurs autres, dont chacune est accompagnée de circonstances spécifiques. Comme dans le passage cité de Quintilien, d'Aubignac met ici en valeur la tension entre la structure d'action ouvrant sur l'infiniment petit et le message clair et univoque que cette même action doit faire passer au public. Tel un oratoire virtuose qui n'évoque dans son discours que les éléments conformes à l'intérêt du parti, le poète doit savoir jouer sur cette tension en mettant dans la bouche des personnages des discours qui ne comportent rien qui s'oppose à la présentation qu'il veut communiquer au public.

### 3.2. LA QUALIFICATION DU PERSONNAGE

La première étape de la production de l'illusion de présence du personnage est le contact du spectateur-auditeur avec le discours prononcé par l'acteur. Les éléments de la caractéristique morale du sujet de l'action ne sont délivrés au destinataire qu'à travers les paroles-actes, dans la mesure où ceux-ci sont donnés à voir et à entendre. La nature du personnage dramatique est donc dérivée du sens de son action-discours. Le public passe de l'appréhension de l'acte vers celle de son substrat existentiel éthique.

Le noyau de ce processus est la qualification qui est l'élément commun pour la saisie du sens de l'action et la formation de l'idée du personnage. Chez d'Aubignac, les deux sont caractérisés au moyen d'un seul adjectif : le passage dans lequel il est question de « plusieurs actions toutes fort illustres » (D'Aubignac, 1996 (1927): 89) correspond à celui sur « des personnes illustres » (D'Aubignac, 1996 (1927): 148).

Il nous reste encore à décrire le passage de la qualification de l'action à celle de l'actant. On se demandera de quelle façon le concept de personnage peut être déduit par le spectateur de celui de l'action dramatique. Ici encore, nous allons évoquer la tradition rhétorique, en faisant recours aux notions d'*ethos*, de jugement et de sagacité. Liés à la convenance (*convenientia*), ces concepts constituent l'ensemble des principes unificateurs appelés par le vertige devant l'atomisation de l'action humaine opérée par Quintilien.

La tradition rhétorique a mis au point un ensemble des concepts relatifs à la représentation de l'homme dans le discours. Ces phénomènes sont cruciaux pour la qualification de l'orateur par ses auditeurs. Utilisés savamment, ils peuvent gagner la bienveillance des juges et du public.

Chez Aristote, *ethos* est un fait textuel relevant de la technique et concerne la présentation favorable de l'orateur lui-même dans son discours. Malgré le déplacement notable dans la définition du terme d'*ethos*<sup>16</sup>, chez les auteurs romains on retrouve cependant les réminiscences du sens grec du terme, attachées au terme de *mores*<sup>17</sup>. Les auteurs de traités de l'art rhétorique sont d'accord pour lier la production des passions chez le destinataire avec la nécessité de l'expression des émotions par le sujet de la parole. *Pathos* est donc un des termes techniques de la rhétorique, concernant la mise en discours de la subjectivité de l'orateur. A côté d'*ethos* et *pathos*, les notions utilisées par la rhétorique classique pour désigner les phénomènes relatifs à la représentation de l'orateur dans son discours sont le jugement (*ingenium*) et sagacité (*consilium*) (Quintilien, 1976b: 70-73)<sup>18</sup>. Le jugement de l'orateur doit être évident pour l'auditeur, car c'est seulement en tant que tel qu'il peut remplir sa fonction persuasive. Le destinataire est plus facilement convaincu par le sujet dont le jugement, sensible dans les divisions de la matière, les propositions, le choix des arguments, des termes etc. apparaîtra comme une valeur sûre et incontestable. Il n'en est pas de même de la sagacité qui, au lieu de se dévoiler avec franchise, ne peut que faire objet des spéculations ingénieuses des

---

<sup>16</sup> D'après les rhéteurs romains, le terme désigne les émotions plus douces que *pathos* (Quintilien, 1976b : 56-57 Goyet, 1996: 265).

<sup>17</sup> D'après les auteurs romains, la présentation délibérée et orientée du caractère de l'orateur dans son discours est possible grâce au mécanisme universel qui concerne d'autres usagers de la langue : « En effet, généralement, le langage révèle le caractère et dévoile les secrets de l'âme » (Quintilien, 1979: 188-189). Sur ce point, Quintilien suit Cicéron.

<sup>18</sup> VI, 5.

habiles contemplant les prouesses de leurs pairs dans l'art. La sagacité, le double du jugement s'attache, elle-aussi, à tous les registres de l'activité de l'orateur<sup>19</sup>.

Ce qui rapproche les notions d'*èthos*, de jugement et de sagacité, employées par la théorie rhétorique pour décrire le phénomène de la relation du sujet parlant à son discours, c'est le fait que toutes les trois sont liées au concept de convenance, définie comme rapport entre les circonstances de l'action. Une grande partie de l'étude d'*èthos* chez Quintilien est placée dans le premier chapitre du livre XI, intitulé *Comment parler avec convenance (De apte dicendo)*. Le plan du chapitre reproduit les éléments mis en valeur par la topique rhétorique comme attributs de l'action tels que la personne de l'orateur, le temps, le lieu (Quintilien, 1979: 193)<sup>20</sup>. Il en est de même pour la sagacité : « Mais il ne faut pas s'attendre à ce que je donne, même sur ce point, des préceptes de portée générale, car la sagacité se détermine d'après les circonstances qui préexistent à la plaidoirie elle-même » (Quintilien, 1976b: 70-73). C'est la convenance du discours qui permet à l'auditeur de considérer le sujet parlant comme un être humain doué du jugement, de la sagacité ainsi que du caractère.

En effet, la théorie rhétorique de convenance liée aux circonstances de l'action permet à d'Aubignac de formuler sa conception de vraisemblance. Celle-ci est définie comme rapport entre le temps, le lieu, la personne, la dignité, les desseins, les moyens et les raisons d'agir (D'Aubignac, 1996 (1927): 76,78). Ainsi, nous y retrouvons l'évocation des concepts d'origine latine qui se laissent organiser en deux séries : les attributs de l'action<sup>21</sup> et ceux de la personne<sup>22</sup>.

C'est la connaissance de toutes les circonstances-attributs qui nous permet de qualifier l'action ; la connaissance de ces mêmes circonstances considérées du point de vue de leur convenance permet au public de passer de la qualification de l'action à celle de l'actant. Cette hypothèse apparaît en vertu de la loi d'analogie : si dans la vie *réelle*, derrière un discours portant des marques textuelles d'une certaine organisation se cache un homme en chair et en os doué de telles qualités, le public peut accepter un pacte dans le cadre duquel il lui est demandé de formuler une hypothèse analogue à la base des marques textuelles qu'il connaît par expérience réitérée de la vie quotidienne.

<sup>19</sup> La sagacité peut être rendue en français comme « intelligence stratégique » (Goyet, 1996: 40).

<sup>20</sup> XI, 1, 47.

<sup>21</sup> *La nature des choses* chez d'Aubignac répond à la catégorie rhétorique (« La narration sera particulièrement plausible, si nous consultons d'abord notre raison, pour ne rien dire de contraire à la nature des choses », Quintilien, 1976a : 39) ; le *lieu* et le *temps* répondent aux circonstances auxquelles renvoient de questions rhétoriques traditionnelles *ubi ? et quando ?* ; les *desseins d'agir* correspondent au *but* et les *raisons d'agir*, à la question *pour quelle raison ?* ; les *moyens* font écho à *quomodo ?* ; l'*ordre (l'ordre des succès)* ainsi que l'*effet* dont traite d'Aubignac semblent renvoyer aux lieux relatifs à la cohérence logique de la réalité décrite par l'orateur ; l'*état des choses représentées* peut répondre à ce que la théorie latine qualifie comme *occasio*.

<sup>22</sup> Qui sont dans la rhétorique la dignité, la condition, l'âge et le sexe.

Tout comme la convenance dans la rhétorique, le concept de vraisemblance constitue un élément crucial de la théorie du personnage dramatique chez d'Aubignac. La vraisemblance-convenance forgée sur la base de la théorie rhétorique est donc un principe régulateur, stabilisant l'ensemble des phénomènes textuels relatifs à l'actant dramatique et permettant de les configurer autour de l'idée du substrat existentiel fictif de la parole. Elle arrête la fuite du sens de l'action décrite par Quintilien dans la rhétorique et par d'Aubignac dans la théorie du théâtre, en déchargeant la tension entre la qualification globale et la structure de l'action. Les portions de discours peuvent être attachées au *personnage*, car l'existence d'une relation harmonieuse entre les circonstances exprimées dans le texte autorise l'hypothèse de l'unité existentielle de la source dont émane la parole.

#### 4. LA COEXISTENCE DE DEUX APPROCHES: DE LA PRATIQUE DU THÉÂTRE AUX DISSERTATIONS CONTRE CORNEILLE (1663)

Comme nous l'avons vu, au sein de la théorie classique des années 1630–1650, il est possible de distinguer deux directions de la réflexion sur le personnage au théâtre. La publication de *La Pratique* du théâtre marque ici un vrai point de rupture. La rhétorique est utile à d'Aubignac en tant que réflexion sur les moyens de la communication de la qualification de l'action et de l'actant conformes à l'intention du sujet du discours.

Quelles sont les conséquences d'un tel déplacement ou bien, en d'autres termes, quelle est la nouveauté apportée par d'Aubignac par rapport aux théories de personnage proposées par ses prédécesseurs français immédiats ? En effet, la démarche traditionnelle semble se rapporter à la dernière étape de la perception du spectacle par le public : au résultat de la configuration mentale des éléments hétéroclites<sup>23</sup> constitutifs de l'effet personnage. Ce résultat est l'image de l'homme créée dans l'imagination du spectateur. C'est elle qui peut être bonne, convenable, ressemblante et égale. La démarche de d'Aubignac s'inscrit en creux par rapport à la perspective traditionnelle et face à ses prédécesseurs, l'abbé propose une véritable archéologie de l'effet-personnage, en concentrant son attention non pas sur les caractéristiques de l'image de l'homme déjà formée dans l'esprit du spectateur, mais sur les conditions de sa production. Dans le système posé par l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique* – et c'est un des acquis de sa réflexion – la qualification éthique, au lieu de s'ajouter à une image déjà existante dans l'esprit du public, est présentée comme un des éléments qui rendent l'illusion de présence possible. La qualification de la parole-action et la reconnaissance de la convenance-vraisemblance de sa structure sont des étapes nécessaires vers la formulation de l'idée de l'actant dramatique humain.

---

<sup>23</sup> Même si l'on se limite aux seuls phénomènes textuels sans prendre en considération la relation entre l'image et la parole.

Sur le plan plus général, l'analyse des théories du personnage dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle nous permet de formuler une conclusion concernant le statut de la pratique du théâtre (science nouvelle en 1657, mais annoncée par son créateur dès l'année 1640) et de ses rapports aux autres approches de l'œuvre dramatique laissées à la disposition du lecteur vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment à la poétique.

Tout en refusant d'en faire ses outils de base, *La Pratique* ne renonce pas pour autant aux catégories traditionnelles de la poétique aristotélicienne. Dans le chapitre sur le sujet dramatique, l'abbé mentionne la division en fables simples et complexes (D'Aubignac, 1996 (1927): 71). Plus loin, il évoque la reconnaissance et la péripétie (D'Aubignac, 1996 (1927): 95). Cités, ces concepts ne sont pas étudiés dans le traité.

De l'autre côté, attachées explicitement à cette même *Pratique*, les dissertations dites contre Corneille (1663) font systématiquement recours aux catégories de *caractères* et d'histoire (*fable*) dont elle font les principes organisateurs de la démarche critique. On y retrouve également l'allusion au chapitre XV de la *Poétique* : « [...] les Maîtres de l'art enseignent que le Poète doit bien conserver [tout au long de la pièce] le caractère qu'il donne à chacun de ses personnages » (D'Aubignac, 1663: 71).

A la place d'une contradiction ou confusion, nous proposons d'y voir au contraire la preuve d'une parfaite spécialisation des deux approches. Si dans son oeuvre la plus célèbre, d'Aubignac consomme la rupture avec Aristote, c'est parce que la pratique et la poétique se doivent de rester essentiellement différentes et que dans le texte du traité publié en 1657 il s'agit précisément de fonder cette première en démontrant son indépendance par rapport à la seconde. Si le théoricien cite quand même le lexique traditionnel (et qu'il s'en serve couramment dans les dissertations ultérieures de moins de six ans seulement), c'est parce que l'approche pratique et poétique se rapportent à un seul objet qui est le poème dramatique. La poétique est centrée sur l'aspect structurel des textes. C'est pourquoi ses concepts sont utilisés largement par d'Aubignac dans son travail de critique, au cours de l'analyse des textes, en l'occurrence, des tragédies de Corneille. La pratique, quant à elle, limite ses centres d'intérêt aux problèmes de la communication littéraire. Tout en constituant deux méthodes distinctes que l'on doit se garder de confondre, elles peuvent coexister, voire être appliquées simultanément à l'analyse d'un même fait littéraire.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES

- Aristote (1980), *La Poétique*, Paris : Seuil.  
 D'Aubignac F.H. (1640), *Discours sur la troisième comédie de Térence*, Paris : Jean Camusat.  
 D'Aubignac F.H. (1663), *Troisième dissertation concernant le poème dramatique [...] sur la tragédie de M. Corneille intitulée l'Oedipe*, Paris : Jacques Du Brueil.

- D'Aubignac F.H. (1996) (1927). *La Pratique du Théâtre*, Genève : Slatkine reprints.
- D'Aubignac F.H. (2001), *La Pratique du Théâtre*, Paris : Honoré Champion.
- Cicéron M.T. (1994), *De l'invention*, Paris : Les Belles lettres.
- Chapelain J. (1936), *Opuscules critiques*, Paris : Droz.
- La Mesnardière. 1639, *La Poétique*, Paris : Antoine de Sommerville.
- Quintilien M.F. (1976a), *De l'institution oratoire. Tome 3, Livres IV–V*, Paris : Les Belles Lettres.
- Quintilien M.F. (1976b), *De l'institution oratoire. Tome 4, Livres VI–VII*, Paris : Les Belles Lettres.
- Quintilien M.F. (1979), *De l'institution oratoire. Tome 6, Livres X–XI*, Paris : Les Belles Lettres.

#### OUVRAGES CRITIQUES

- Bury E. (dir.). (2007), *Trente ans d'études rhétoriques. XVII<sup>e</sup> siècle*, 2007/3, n° 236.
- Curtius E.R. (1956), *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris : PUF.
- Davidson H.M. (1977), « Pratique et rhétorique du théâtre. Etude sur le vocabulaire et la méthode de d'Aubignac », in : *Critique et création littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle*, C.N.R.S., Paris : Editions du CNRS.
- Faulhaber Ch. (1972), *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press.
- Fumaroli M. (dir.), (1999), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450–1950*, Paris : PUF.
- Goyet F. (1996), *Le sublime du lieu commun : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris : H. Champion.
- Hoogaert C. (2003), *Rhétoriques de la tragédie*, Paris : PUF.