

Western  Graduate&PostdoctoralStudies

Western University
Scholarship@Western

Electronic Thesis and Dissertation Repository

11-9-2018 3:00 PM

L'auteur dramatique et la conscience professionnelle (1610-1640)

Heather N. Kirk
The University of Western Ontario

Supervisor
Leclerc, Jean
The University of Western Ontario

Graduate Program in French

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of
Philosophy

© Heather N. Kirk 2018

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Kirk, Heather N., "L'auteur dramatique et la conscience professionnelle (1610-1640)" (2018). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 5950.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/5950>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Résumé

Ce travail s'inscrit dans un prolongement des ouvrages socio-littéraires publiés depuis *La Naissance de l'écrivain* d'Alain Viala en 1985. L'« écrivain » est l'incarnation professionnelle de l'auteur et se distingue de celui-ci par son inscription au sein de la République des Lettres, un espace défini par les mécanismes socio-politiques de son époque (académies, salons, public payant, doctes, libraires). L'écrivain – l'homme de lettres professionnel – s'émancipe du milieu purement intellectuel et se construit un réseau de circulation qui permet les concurrences. Nous proposons que les auteurs dramatiques de l'époque pré-académique (vers 1610-1640) étaient déjà conscients d'une hiérarchie, de l'utilité sociale et de la qualité esthétique de leurs œuvres, les critères que Viala attribue au littérateur professionnel seulement à partir de l'âge classique. Progressivement, l'auteur dramatique pré-académique rentre dans ces critères et mérite le nom de professionnel.

Mots clés

Auteur; poète; dramaturge; tragédie; critique; spectateur; publication; querelles; rhétorique; France; XVII^e siècle; histoire du théâtre; histoire littéraire; littérature; théâtre; théorie de la réception; théorie; poétique.

Abstract

This dissertation falls within the scope of a number of socio-literary studies published since Alain Viala's *La Naissance de l'écrivain* (1985). According to Viala, the "author" is the professional incarnation of the writer (in the mechanical sense of "scribe"). He is recognisable by his participation in the Republic of Letters and his validation by the various socio-political structures of his era (academies, salons, paying public, critics, printers). To be considered an author, or a professional man of letters, one must successfully emancipate oneself from purely intellectual milieus in order to build networks that allow for competition. Contrary to Viala's assertion that the professional author is born in the French neo-classical era, in this dissertation, it is argued that pre-academic playwrights (c. 1610-1640) demonstrate their awareness of the extant and growing hierarchies of their field, the social purpose of their profession, and the aesthetic value of their works. Over the course of the pre-academic era, playwrights increasingly meet the criteria of the professional author.

Keywords

Author; poet; playwright; tragedy; critic; criticism; spectator; publication; quarrels; rhetoric; France; 17th Century; theatre history; literary history; literature; theatre; reception theory; theory; poetics.

Dédicace

To my parents, Scott and Ann, for their love and support.

And to my late grandmother Maureen Kirk who cheered me on from the first.

Remerciements

Cette thèse doit beaucoup aux collègues et aux amis qui m'ont soutenue et encouragée du début jusqu'à la dernière page de rédaction. Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de thèse, Dr. Jean Leclerc, qui a non seulement accepté de diriger ce projet, mais qui l'a fait avec tant de patience, d'enthousiasme et de finesse. Il est devenu non seulement un ami, mais un modèle à suivre pendant toute ma carrière. Je lui exprime ma profonde gratitude.

J'aimerais remercier Dr. John Nassichuk pour la précieuse attention qu'il a portée à ce travail en tant que deuxième lecteur de ma thèse : ses questions, ses commentaires et ses corrections m'ont beaucoup aidée. Ses séminaires doctoraux ont été particulièrement fondamentaux à ma formation de jeune chercheur.

J'adresse mes vifs remerciements au professeur Patrick Dandrey de l'université Paris-Sorbonne qui m'a invitée à assister aux séminaires sur la naissance de la critique littéraire sous l'égide du CELLF 17^e-18^e en 2010-2012.

Je remercie vivement les professeurs qui ont bien voulu participer à l'examen de ma dissertation : Dr. Perry Gethner, Dr. John Nassichuk, Dr. Daniel Vaillancourt et Dr. Laurence deLooze. Merci de votre lecture attentive, de vos questions intéressantes et de vos corrections.

Je voudrais aussi remercier mes amis, mais surtout ceux du Département d'études françaises et de la Maison des étudiants canadiens à Paris qui ont vécu cette expérience avec moi. Pour les discussions, débats, relectures et traductions, les soirées, voyages et cafés, tous les bons conseils et le nombre infini de messages sur WhatsApp... Que vous trouviez dans ce travail l'expression de mes plus sincères remerciements.

Un grand merci aux directeurs du Département d'études françaises et du programme gradué pendant la durée de mon inscription : Dr. Randall, Dr. Lamarche, Dr. Heap, Dr. Vaillancourt et Dr. Poiré. Merci aussi à M^{me} Debbie Smith, M^{me} Chrisanthi Ballas, M^{me} Mirela Parau et M^{me} Kristina Loucks.

I owe a special thanks to my friends and colleagues in the Faculty Writing Group at Brescia University College. The weekly check-ins, support, stickers, suggestions, tips and tricks, and collegiality were invaluable during the last phase of revising, rewriting, and concluding.

The dissertation writing process often seems solitary and interminable. As the writing period stretched on and paragraphs were squeezed out between contract courses scattered across campuses and part time jobs to make ends meet, I wondered how I would ever finish. Being a part of the academic precariat is stressful and disheartening: the reality of Canadian universities today has caused better researchers than me to abandon the course. I am so grateful to have had the encouragement from my supervisor and professors, my friends, my colleagues, and even my students. I could not have managed these last years without the support and encouragement of many people – too numerous to name –, but I would be remiss if I did not single out my family for their patience, understanding, and love. Thank you.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Dédicace	iii
Remerciements	iv
Table des matières	vi
Note sur la graphie	viii
Introduction	1
Le déclin et l'essor du genre tragique	2
Le théâtre pré-académique et le regard critique actuel	12
Méthodologie, corpus et subdivision du travail	14
Chapitre I	20
1 La « vogue » de la tragédie.....	20
1.1 L'imitation et l'inspiration : entre « larcin » et « empreinte ».....	25
1.2 « La renaissance de la tragédie ».....	28
1.2.1 Une formule d'analyse.....	28
1.2.2 L'héroïne tragique : l' <i>inventio</i>	30
1.2.3 « Raconter une histoire » : la <i>dispositio</i>	41
1.2.4 Une nouvelle conception du discours tragique : l' <i>elocutio</i>	66
1.2.5 Un retour sur la formule d'analyse	92
1.3 La tragédie et la tragi-comédie : les premières définitions	94
Chapitre II	110
2 Les figures et les stratégies d'auteurs.....	110
2.1 Le poète et sa troupe	112
2.1.1 La troupe itinérante	112
2.1.2 L'auteur à gages : traditions littéraires et définitions.....	117
2.1.3 Alexandre Hardy et la « Muse vagabonde » :	121
2.1.4 Jean de Rotrou : vers un service de plume noble.....	125
2.2 Le poète et la publication.....	130
2.2.1 La publication à Paris : « un métier mercenaire ».....	130
2.2.2 Les droits de propriété	131
2.2.3 La valeur des textes.....	136
2.3 Le poète et son mécène	146
2.3.1 L'art de juger, ou le mécénat et le clientélisme	146
2.3.2 Pierre Corneille : la valeur des dédicaces	148
2.3.3 Tristan L'Hermite : l'insuffisance pécuniaire.....	155
Chapitre III	171
3 Les nouveaux enjeux de la réception et de la critique littéraires	171
3.1 L'amitié littéraire et les lieux de rencontre conviviaux	174
3.1.1 Tristan L'Hermite et l'ami lecteur	178
3.1.2 Le salon littéraire : des Morel à Mme de Rambouillet	184
3.1.3 Le cercle Conrart et l'Académie française.....	194
3.1.4 La Compagnie des Cinq Auteurs	196
3.2 Les relations antagonistes dans les années 1620 et 1630.....	200
3.2.1 Le débat non-théâtral dans les années 1620.....	201

3.2.2	Le débat théâtral dans les années 1620 et 1630	204
3.3	Le langage polémique	211
3.3.1	Définition : la violence verbale et l'attaque <i>ad hominem</i>	211
3.3.2	Définitions : la critique, la rivalité et la dispute	214
3.4	La querelle théâtrale dans les années 1620 et 1630	221
3.4.1	Hardy et la gloire perdue.....	221
3.4.2	La Querelle du <i>Cid</i> et la critique institutionnalisée	249
3.4.3	Vers la critique professionnelle	267
Conclusion	272
Œuvres citées	279
Curriculum Vitae	301

Note sur la graphie

Conformément à la norme établie par les éditions récentes dans le domaine, nous avons modifié l'orthographe des textes primaires d'Ancien Régime pour respecter les conventions modernes pour l'emploi des lettres i/j/y et u/v, et les phonèmes nasaux (par exemple, nous avons changé les |ã| en -ant).

Introduction

La présente étude cherche à illustrer le chevauchement historique des dramaturges actifs pendant la période intermédiaire entre les dernières œuvres issues de la tragédie humaniste et les premières pièces du préclassicisme. Autrement dit, elle montrera en quoi la pratique théâtrale fait preuve d'une évolution, ou bien d'une continuité, dans le genre tragique afin de réfuter la notion d'une rupture¹ ou d'une cassure² qui marquerait le début de la régularité dans les années 1640. De toute évidence, les premiers pas vers un théâtre professionnel au Grand Siècle se font dans les années qui encadrent la formation de l'Académie française et non au milieu du siècle, comme le propose Alain Viala³.

Les dramaturges tragiques du XVII^e siècle connus de nos jours et faisant partie du canon étaient généralement actifs à partir des années 1640 ou même dans la deuxième moitié du siècle à l'époque dite « classique ». Pierre Corneille (1606-1684) et son frère Thomas (1625-1709), Tristan L'Hermite (1601-1655), Jean de Rotrou (1609-1650), Philippe Quinault (1635-1688), Jean Racine (1639-1699), Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762) sont célèbres aujourd'hui pour de bonnes raisons, ne serait-ce la qualité de leurs vers, l'ingéniosité de leurs arguments et la complexité psychologique de leurs

¹ René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Genève, Librairie Payot, 1931, pp. 7-27. Le premier chapitre de cet ouvrage s'intitule « La rupture avec le XVI^e siècle ». Pour Bray, le « début » des origines du classicisme remonte à l'arrivée de Malherbe et l'« ébranlement » de l'influence de Ronsard qui se passe « dès 1600 » (p. 15).

² Charles Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, coll. « Histoire du théâtre », 2002, p. 410.

³ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, pp. 9-10 : « L'âge classique a vu se former les cadres sociaux de la pratique (les académies, les droits de l'auteur, le mécénat) que je désigne comme "institutions de la vie littéraire", et les codifications de formes et de genres, ou "institutions littéraires". »

personnages. Mais dater la littérature dramatique du XVII^e siècle à partir du *Cid* (1636) de Pierre Corneille amène à ignorer toute une époque importante et néglige les grandes contributions des auteurs mineurs à la pratique théâtrale des auteurs du Grand Siècle qui rentreront au panthéon littéraire. Il faut étudier les œuvres produites dans les années 1620 et 1630 comme les précurseurs du théâtre préclassique, et non pas comme des *impedimenta* que les noms illustres ont dû surmonter.

Le déclin et l'essor du genre tragique

L'activité théâtrale du XVII^e siècle est l'héritière évidente et directe de la pratique dramatique du siècle précédent. Afin de bien comprendre l'évolution des genres tragique et tragi-comique au Grand Siècle, il faut d'emblée esquisser une brève histoire des genres théâtraux qui s'épanouissent au XVI^e siècle. Le cheminement historique que nous présentons ici pourrait facilement perpétuer un préjugé omniprésent dans les sources citées : celui du progrès. Nous proposons ainsi une synthèse de l'histoire de la tragédie renaissante faite par de grands chercheurs sans toutefois rentrer dans la correction des préjugés qui y persistent; nous avons choisi, en revanche, de focaliser notre regard sur l'époque qui suivra immédiatement. Comme le note justement Frank Lestringant, l'on se tromperait de croire que « la tragédie classique représenterait tout à la fois le dépassement et l'accomplissement de la tragédie humaniste. »⁴ Le théâtre français ne progresse pas dans

⁴ Frank Lestringant, « Renaissance ou XVI^e siècle? Une modernité étranglée », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 102, 5 (sept.-oct. 2002), p. 768. Voir aussi Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy : The Dramatic Word*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1990, p. 1 : « Those who work on humanist tragedy have long pleaded for it to be judged by appropriate criteria, preferably its own; but it has always tended to be seen (often by the very people who have made the plea) in relation to the classical tragedy of the seventeenth century. »

le sens premier de l'amélioration; il évolue⁵ et se transforme au cours des années.

La scène française dramatique de la Renaissance est diverse et complexe : mystères, miracles, farces et moralités partagent la faveur publique avec « les grands genres du théâtre classique, la tragédie et la comédie »⁶ qui naissent au XVI^e siècle. Époque de grande variété théâtrale, le XVI^e siècle est aussi une époque de déclin : les mystères sont interdits à Paris en 1548, la sottie et la moralité souffrent d'une « certaine désaffection »⁷ populaire et se voient supplantées par la popularité grandissante de la comédie et de la tragédie issues de la tradition antique prônée par les poètes de la Pléiade. Madeleine Lazard, dans son ouvrage *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, trace l'histoire du genre tragique. En passant par le théâtre scolaire des collèges jusqu'au théâtre de la cruauté de la fin du siècle, elle révèle l'évolution rapide vers la tragédie d'inspiration antique que nous connaissons au XVII^e siècle.

Le manque de théâtres permanents à Paris avant 1548 contribue à un manque de public érudit et expérimenté pendant la première moitié du siècle. Cela se voit dans l'essor des genres irréguliers qui se posent à l'encontre d'une poétique en voie de développement et de définition aux collèges français. Mystères, moralités, le théâtre de la cruauté, le théâtre baroque et la tragi-comédie dominent la scène de l'époque. Le mystère, qui est, selon Lazard, un précurseur de la tragédie, s'adresse à toutes les strates de la société. Il est

⁵ Jondorf soutient que le poncif critique de l'évolution est aussi problématique que celui du progrès puisqu'il suggère une transformation vers une forme finale supérieure aux étapes préalables : « The theory of descent from an ancestor implies ascent from a lowly origin. In the case of French tragedy, this ascent is deemed to falter somewhat in the first decades of the seventeenth century, and then to find its direction again » (*French Renaissance Tragedy, op. cit.*, p. 2).

⁶ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 7.

⁷ *Idem.*

impossible de parler de la tragédie et d'expérience au théâtre au XVI^e siècle sans traiter du mystère, puisque le plus grand legs de ce genre est sans doute sa théâtralité. De caractère spectaculaire, la mise en scène d'un mystère est un projet à grande échelle qui implique plusieurs métiers théâtraux : feinteurs, acteurs, machinistes. « La préparation du mystère dura presque un an »⁸ et impliquait une véritable panoplie d'ouvriers qui travaillaient la mise en scène. Les conditions matérielles des pièces sérieuses du Moyen Âge et du XVI^e siècle sont simples et limitées. Le spectacle se fait sur la place publique, sur tréteaux ou dans une salle selon les ressources de la ville. La plus grande dépense des organisateurs était surtout destinée au décor; machines, mansions, décor somptueux étaient tous nécessaires à la création d'une illusion théâtrale qui se voulait merveilleuse et extraordinaire. Il n'y a guère de négociation avec le public. Les pièces sont commandées par les villes ou les mécènes et la présence d'un public est garantie grâce au chômage obligatoire et au grand enthousiasme populaire pour le spectacle⁹.

Si le spectacle du Moyen Âge vise un public large et un auditoire « en majeure partie ignorant »¹⁰, la visée du théâtre humaniste sera plus restreinte : « l'évolution du goût littéraire de l'élite cultivée va entraîner le discrédit du [mystère], tenu pour un spectacle populaire et grossier. »¹¹ Cette désapprobation du genre marque le début de la première génération humaniste qui désire restaurer le théâtre antique et condamne alors les mystères

⁸ Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 45.

⁹ Lazard *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, pp. 39-40 : « Toute représentation, si modeste soit-elle, constitue à l'époque un divertissement d'un caractère exceptionnel, dans le cadre d'une fête. » Charles Mazouer, quant à lui, traite de « l'avidité populaire » pour le spectacle qui témoigne d'une mise en scène « somptueuse » (Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 18).

¹⁰ Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

et les farces comme étant peu cultivés. Ce « vent de rigorisme »¹² ou « ce durcissement des autorités »¹³ fait preuve du dédain qu'éprouvent les humanistes – ou les critiques du XVI^e siècle actuels – pour les genres populaires. L'interdiction des mystères par le Parlement de Paris en 1548 annonce le déclin du genre à Paris. Cette interdiction cause ce que Lazard appelle « le divorce entre la foule et le public cultivé »¹⁴. Les humanistes méprisent le mystère, genre non destiné à la lecture et qui s'adresse au large public et ne cherche pas à « satisfaire l'esprit. »¹⁵ Il s'agit d'un « passage de goût »; les œuvres théâtrales « se transforment en œuvres à lire alors qu'elles étaient jusqu'ici que des œuvres à jouer »¹⁶.

C'est la tragédie latine qui concurrence les vieux genres populaires. En 1537, Lazare de Baïf propose une équivalence générique importante qui relie la tragédie renaissante aux formes médiévales : « Tragédie est une moralité »¹⁷; Thomas Sébillet renversera cette assertion en 1648 : « la Moralité serait une Tragédie. »¹⁸ Pour Sabine Lardon, l'équivalence proposée par Baïf et Sébillet est significative, puisque « les humanistes cherchent à inscrire la tragédie dans la continuité d'une tradition littéraire, sans ressentir le besoin de rompre de manière brutale avec cette tradition. »¹⁹ Durant cette même

¹² Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 29.

¹³ Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁷ Lazare de Baïf, « Définition de tragédie » in Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies* 52, 3 (2015), p. 275.

¹⁸ Thomas Sébillet, *Art poétique français* in Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *loc. cit.*, p. 275.

¹⁹ Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *loc. cit.*, p. 276.

période, la tragédie néo-latine s’instaure aux collèges en France et se démarque de la moralité par son traitement de « grands malheurs, survenus à de grands personnages »²⁰. La tragédie se veut édifiante : les œuvres tragiques sont inspirées de sources bibliques et profanes de l’Antiquité et font preuve d’une rhétorique « grandiloquente »²¹ qui emprunte des lieux communs poétiques à Horace et à Virgile pour prévenir ou enseigner contre quelque faute morale. La tragédie est ainsi l’objet pédagogique idéal aux collèges humanistes.

Originellement attachés aux universités, les collèges au XVI^e siècle s’en détachent et se donnent pour mission l’enseignement secondaire gratuit²². L’œuvre tragique traduite ou imitée joue principalement le rôle didactique du *speculum principis* – le miroir des princes –, mais aussi sert de canevas pour le développement et le perfectionnement de la langue française. D’après Charles Mazouer, le collège français était donc le « foyer »²³ de la transition théâtrale²⁴ : c’était surtout grâce aux professeurs de rhétorique que les nouvelles formes du théâtre apparaissent en France. Les dramaturges néo-latins – l’Écossais Buchanan et le Français Muret – contribuent à la naissance de la tragédie en langue française par le biais de l’enseignement des grands auteurs dramatiques de la génération suivante. Le premier but de la tragédie humaniste est d’édifier, mais l’œuvre doit aussi plaire à son lecteur ou à son public « selon le principe horatien de l’*utile*

²⁰ *Ibid.*, p. 279.

²¹ Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 85.

²² Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 153.

²³ *Ibid.*, p. 169 : « Le rôle primordial que les collèges ont joué dans l’établissement des formes nouvelles du théâtre français. [...] Le foyer principal, le creuset de la révolution théâtrale ».

²⁴ *Ibid.*, p. 174 : « Le théâtre scolaire assura parfaitement, à sa manière, la jonction entre les formes médiévales et les formes modernes ».

dulci »²⁵ : l'œuvre tragique devait servir à la « formation de l'esprit et des mœurs »²⁶. De 1570 à 1580, les représentations des nouvelles tragédies multiplient grâce à l'expansion des collèges jésuites. Destinées non seulement aux lettrés des collèges, ces représentations scolaires contribuaient au développement d'une culture théâtrale formée par la bourgeoisie et l'élite de Paris.

Cette transition théâtrale au sein des collèges de France contribue à la littérarité du genre tragique. Mazouer, dans son ouvrage, *Le Théâtre français à la Renaissance*, parle du « spectacle dans un fauteuil »²⁷, une tournure certes erronée : le théâtre renaissant se jouait sur scène et était donc jouable²⁸. Pourtant, la tragédie scolaire humaniste chercherait un autre public – le public des lettrés –, tandis que le mystère médiéval visait plus large et se destinait au public hétérogène de la ville. Au XVI^e siècle, l'on voit l'émergence du théâtre imprimé qui restreint davantage le public potentiel : l'œuvre est publiée avant de se faire représenter et l'auteur ne cherche pas nécessairement à faire jouer sa création sur la place publique et payante. Pour le dramaturge, la création théâtrale est premièrement une activité artistique et non une carrière; il ne « vit pas de sa plume »²⁹, mais exerce souvent un deuxième métier : médecin, prêtre, magistrat. Bien que le dramaturge humaniste n'ait pas pour premier objectif la représentation de son œuvre devant un large public, il écrivait sa

²⁵ Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *loc. cit.*, p. 285.

²⁶ Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 90.

²⁷ Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 25. Cette expression remonte à Eugène Rigal (*Le théâtre français avant la période classique*, 1901) qui caractérise le théâtre avant l'époque classique comme une littérature qui est destinée à être lue par un lectorat érudit et non destinée à la scène. La critique post-Rigal a travaillé à réfuter cette thèse (cf. Lanson, Lebègue).

²⁸ Jondorf, *French Renaissance Tragedy*, *op. cit.*, p. 131.

²⁹ Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 179.

pièce pour le destinataire élite et faisait représenter ses œuvres aux collègues, à la cour et dans les hôtels particuliers³⁰. Le théâtre a désormais une fonction sociale morale visant une strate particulière de la société et non un public général. Et puisque cette fonction était foncièrement édifiante et moins divertissante que le mystère ou la farce, la mise en scène du théâtre à l'antique était rudimentaire et ne s'inscrivait pas dans la lignée du spectacle médiéval³¹.

Dans les premières préfaces du XVI^e siècle se trouvent les premières tentatives de codification³². Les théoriciens insistent sur l'importance d'imiter et de traduire, car le but premier de la tragédie était l'enrichissement de la langue française par le biais de l'imitation des Anciens³³. Pendant le dernier quart du siècle, l'on observe un nouveau mouvement de théorisation dramatique qui se produit. Il ne s'agit pas de la pratique aristotélicienne que nous connaissons mieux au Grand Siècle, mais une première tentative de définir les règles du genre à la française. Cette nouvelle génération de théoriciens insiste surtout sur une

³⁰ *Ibid.*, p. 185 : « Le nouveau théâtre, qui méprisait le public populaire des jeux médiévaux, qui avait une haute idée de la fonction sociale du théâtre, et du théâtre effectivement représenté, trouva assurément des lecteurs mais, bien que joué régulièrement, ne parvint pas à se constituer un véritable public ».

³¹ *Ibid.*, pp. 192 & 194 : « Il n'était pas question de construire un espace selon les lois de la perspective et encore moins d'utiliser une machinerie quelconque. [...] La mise en scène n'évolue que très lentement et très partiellement par rapport aux habitudes médiévales ».

³² Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *loc. cit.*, pp. 273-289 : Dans cet article, Lardon explore les paratextes des traductions françaises de tragédies grecques et latines. Ces paratextes présentent les différences de sujet, de style et d'objectif entre la moralité et la tragédie. Lardon cite les paratextes de Lazare de Baïf, Thomas Sébillet, Du Bellay, Peletier du Mans, Bèze et La Taille.

³³ Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [Paris, Arnoul L'Angelier, 1549], ch. III : « Le tens viendra (peut estre) & je l'espere moyennant la bonne destinée Francoise, que ce noble, & puyssant Royaume obtiendra à son tour les resnes de la monarchie, & que nostre Langue, (si avecques Francoys n'est du tout ensevelie la Langue Francoise) qui commence encor' à jeter ses racines, sortira de terre, & s'elevera en telle hauteur, & grosseur, qu'elle se pourra egaler aux mesmes Grecz & Romains, produysant comme eux, des Homeres, Demosthenes, Virgiles, & Cicerons, aussi bien que la France a quelquesfois produit des Pericles, Nicies, Alcibiades, Themistocles, Cesards, & Scipions. »

pratique qui préconise le spectateur. Si la visée de la tragédie était édifiante et moralisatrice, le dramaturge humaniste devait nécessairement se soucier de l'intérêt de son auditoire en captant son attention par le biais de sa langue. Gillian Jondorf souligne la place ostensible du rhéteur dans la tragédie renaissante; d'après elle, le poète cherche à se faire admirer pour la beauté de ses vers : « the author would be perceived as knowingly and skilfully deploying figures in the service of his art, expecting to be admired for it, and not necessarily intent on disappearing behind the personalities of his characters. »³⁴ L'action est souvent très simple et commence après le moment qui a mené au malheur. Le texte dramatique humaniste est un lieu de débat, « car rhétorique et pathétique sont ici au service d'une didactique »³⁵. C'est la contemplation de la leçon qui permet la purgation des émotions fautives, ou la *catharsis*³⁶. Cette forme de tragédie est avant tout rhétorique, d'une éloquence soignée qui restera un « théâtre de parole »³⁷ jusqu'aux premières pièces irrégulières et parfois violentes de la fin XVI^e siècle et aux premières œuvres d'Alexandre Hardy au tout début du XVII^e siècle.

En effet, à partir de 1584, la violence dans les tragédies irrégulières participant du théâtre de la cruauté nous montre un théâtre à caractère plus tumultueux que les pièces qui suivront : « malheurs terribles, tissés de violences et de cruautés, qui sont l'objet de

³⁴ Jondorf, *French Renaissance Tragedy*, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ Jean Rohou, *La tragédie classique : histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 59.

³⁶ Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 109 : « [La structure] n'est pas organisée en fonction de la progression de l'action, mais de celle de la leçon créée par l'émotion tragique, la crainte, la pitié, engendrées non par les faits – les bienséances interdisent de montrer les spectacles horribles – mais par le discours ».

³⁷ Mazouer, *Le Théâtre français à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 206.

lamentations, de longs récits ou montrés sur scène »³⁸. Cette tragédie de cruauté – qui appartient au mouvement baroque – ne vise pas l’édification, comme les tragédies issues de l’époque humaniste. Il s’agit d’un théâtre de spectacle³⁹, et non simplement de parole, qui cherche à divertir par le surplus de violence : « Le style de ces tragédies de la cruauté est volontiers hyperbolique et peu poétique. [...] De la fin du XVI^e siècle à 1630, le théâtre tient compte, de plus en plus, de la nécessité de plaire au public »⁴⁰. Lancaster Dabney caractérise ce théâtre produit pendant le règne d’Henri IV par les expérimentations touchant les sujets dramatiques.⁴¹ De fait, l’apparition de Hardy sur la scène française fait preuve de ce que Madeleine Lazard appelle la « crise de l’humanisme »⁴² qui va de pair avec le déclin de genres réguliers inspirés de l’Antiquité et l’essor des genres irréguliers.

Le goût populaire du romanesque et l’arrivée des troupes ambulantes étrangères en France agissent sur la pratique humaniste de la tragédie qui devient, au fur et à mesure, plus spectaculaire et mouvementée, plus violente et plus macabre, « comme dans les anciens mystères »⁴³.

³⁸ *Ibid.*, p. 203.

³⁹ Fabien Cavaillé, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2016, p. 101 : Dans son analyse des raisons théoriques « pour le spectacle violent », Fabien Cavaillé examine les paratextes du *Théâtre sacré* de Pierre de Nancel. Cavaillé constate que la représentation de la violence sur scène « lui permet [à Nancel] de revendiquer le caractère entier de son art, à la fois visuel et sonore, oratoire et spectaculaire. »

⁴⁰ Rohou, *La tragédie classique*, *op. cit.*, p. 78.

⁴¹ Lancaster E. Dabney, *French Dramatic Literature in the Reign of Henri IV. A Study of the Extant Plays Composed in French between 1589 and 1610*, Austin, The University Cooperative Society, 1952, p. 3 : « The prevailing attitude was one of experimentation and seeking, especially for improvement of form and for new subjects ».

⁴² Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 215.

⁴³ *Ibid.*, p. 216. Voir aussi Pierre de Laudun d’Aigaliers, *Art poétique françois*, Paris, A. Du Brueil, 1598, Livre 5, ch. IV, p. 282 : « Les choses ou la matiere de la Tragedie sont les commandemens des Roys, les batailles meurtres, viollement de filles & de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, & autres matieres semblables ».

La désaffection des grands pour le genre tragique, l'absence de mécènes engagent les auteurs à se tourner vers un public plus large, moins averti et plus rustre. Les dernières années du siècle voient naître alors un théâtre aux tendances baroques⁴⁴.

La tragédie ne sera plus le genre édifiant des collèges de France; elle deviendra populaire et se jouera à l'Hôtel de Bourgogne devant le large public parisien. Pour Geoffrey Brereton, la visée populaire du théâtre des années 1580 à 1610 est un défaut. En comparant le théâtre des années 1580 à 1610 au théâtre créé après la fondation de l'Académie française, Brereton reproche à celui-là d'être moins bon :

This prolific and varied production of tragedy was on a low literacy level. [...] It is customary to speak of the decline of regular humanist tragedy, constructed on the principles defined by various Renaissance theorists, after Garnier. Viewed with hindsight in the light of the developments of the early seventeenth century (Hardy and others), this is clearly justified.⁴⁵

Mais, lorsque l'on considère une pratique littéraire avec le recul – le *hindsight* qu'évoque Brereton – il est facile d'ignorer les contributions artistiques et poétiques des auteurs ou des théoriciens sur le long terme.

En comparant la tragédie dite « classique » à celle produite pendant le règne de Louis XIII, le critique conclut sans difficulté que celle-ci est médiocre, ou simplement, moins bonne :

Pour briser l'opposition dichotomique que l'histoire littéraire a malheureusement consacrée, et faire éclater le carcan séculaire, il faudrait inventer un troisième terme, un *tertium quid* qui pourrait être le théâtre des années 1610-1630, plus « baroque » que classique et qui ouvre des voies bientôt refermées ensuite, et prendre pour pôle de réflexion l'œuvre d'Alexandre Hardy, située à la croisée des chemins⁴⁶.

⁴⁴ Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 217.

⁴⁵ Geoffrey Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londres, Methuen & Co., 1973, pp. 40-41.

⁴⁶ Lestringant, « Renaissance ou XVI^e siècle? », loc. cit., p. 769.

Afin de pallier cette lacune si éloquemment évoquée par Frank Lestringant, nous avons choisi de consacrer cette étude au théâtre tragique des années 1610 à 1640, une période de temps que nous appellerons désormais « l'époque pré-académique » pour la qualifier par une épithète historique et non artistique qui pourrait traduire un jugement de valeur. L'époque pré-académique est une période particulièrement riche en raison de la complexité et de la diversité des pièces présentées sur la scène parisienne; elle était aussi une période exceptionnelle dans l'histoire théâtrale française pour son désordre⁴⁷. Tout peut y passer : les pièces se jouent à l'Hôtel de Bourgogne, mais aussi dans les jeux de paume et parfois dans la place publique. Farces, pastorales, tragédie, tragi-comédie et comédie, viols, suicides, meurtres et duels : tous se font sur scène. Mais, les critiques contemporains en parlent très peu, sauf pour évoquer ses faiblesses.

Le théâtre pré-académique et le regard critique actuel

En étudiant les ouvrages sur l'histoire de la tragédie publiés aux XX^e et XXI^e siècles, nous remarquons un parti pris fréquent quant au théâtre des années 1620 et 1630. Les critiques commentent le style inférieur des pièces pré-académiques, le manque de spectacularité et de dynamisme et le manque de sérieux. Par exemple, dans son texte fondateur *La formation de la doctrine classique en France* publié en 1931, René Bray dévalorise la qualité du théâtre pré-racinien : « C'est que jusqu'à cette date [1660] on ne se préoccupe guère de style »⁴⁸. Dans sa *Dramaturgie classique en France* de 1950, Jacques

⁴⁷ Par « désordre », nous entendons un manque d'organisation poétique qui dominera la production tragique de la génération suivante. Si pour l'abbé d'Aubignac, l'usage du substantif « désordre » renvoie à sa vision d'un théâtre hardien minable, dans cette thèse, le désordre participe de l'évolution de la pratique tragique qui, au fur et à mesure, se restreindra.

⁴⁸ René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Genève, Payot, 1931, p. 8.

Scherer se sert d'un compliment détourné pour décrire les premières tragédies du XVII^e siècle, évoquant la « rudesse » du corpus hardien, mais aussi sa « verve drue »⁴⁹. Jacques Morel (en 1964) et Madeleine Lazard (en 1980) emploient des tournures hyperboliques pour évoquer le changement de goûts au premier XVII^e siècle; ils définissent cette période par la « crise du théâtre sérieux »⁵⁰ ou la « crise de l'humanisme »⁵¹ de Hardy aux débuts du jeune Pierre Corneille.

Dans son ouvrage *Tragédie classique en France* de 1975, Jacques Truchet affirme ne pas croire à une vraie évolution diachronique du genre pendant les 250 ans de l'histoire de la tragédie dite classique; il observe, en revanche, « des vagues successives déferlant les unes sur les autres sans qu'aucune abolisse vraiment ce qui existait avant elle. »⁵² Mais, il exclut de ce déferlement esthétique la tragédie écrite entre 1582 et 1636 en l'appelant « une parenthèse ». Il affirme : « Effectivement, la tragédie en France a été régulière de ses débuts à sa disparition, à l'exception d'une parenthèse d'un demi-siècle environ, de l'époque de la *Bradamante* de Garnier (1582) à celle du *Cid* ». ⁵³ Qualifier cette génération de « parenthèse » comme le fait Jacques Truchet est non seulement péjoratif, mais aussi réducteur dans la mesure où cette qualification ignore la continuité de la pratique tragique et surtout l'intérêt critique de l'époque en question.

⁴⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001 [1950], p. 8.

⁵⁰ Jacques Morel, *La tragédie*, Paris, Armand Collin, 1966, p. 24.

⁵¹ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 215.

⁵² Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1989 [1975], p. 11.

⁵³ *Ibid.*, pp. 15-16.

Françoise Charpentier aborde ce regard anachronique dans son ouvrage *Pour une lecture de la tragédie humaniste* de 1979. En commentant la critique mal à propos de la tragédie humaniste, elle remarque que « C'est une perspective fautive que d'évaluer les œuvres en fonction de l'évolution qu'allait connaître [la tragédie classique]. La tragédie humaniste souffre injustement d'une comparaison déplacée. »⁵⁴ La « comparaison déplacée » se perpétuera : la critique littéraire a longtemps nié l'importance du lien qui rattache la tragédie scolaire humaniste à la tragédie dite « préclassique ». Comme l'écrit Jacques Morel, « la tragédie française n'est pas née brusquement, comme d'un coup de baguette magique ». ⁵⁵ Elle est le produit d'une longue évolution qui a duré deux siècles et demi. C'est en analysant d'une optique prospective que nous pouvons remarquer la portée d'une époque moins appréciée.

Cette étude se place ainsi dans la « parenthèse » critique évoquée par Jacques Truchet qui existe entre deux époques historico-littéraires bien étudiées et commentées : le théâtre renaissant et le théâtre classique. Réaliser une étude ayant pour objet de combler certains aspects de ce vide nécessite un corpus d'ouvrages critiques contemporains qui explorent et la Renaissance et l'époque classique. Par le biais d'une approche diachronique, l'on peut identifier les changements qui se produisent dans cet entre-deux.

Méthodologie, corpus et subdivision du travail

Aborder la conscience professionnelle dans le milieu théâtral nécessite un ancrage socio-politique pour définir les relations entre l'individu, sa société et les instances de

⁵⁴ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979, p. 6.

⁵⁵ Jacques Morel, *La tragédie*, op. cit., p. 8.

contrôle et d'évaluation officielles et non-officielles. Ce travail s'inscrit dans un prolongement des ouvrages socio-littéraires publiés depuis *La Naissance de l'écrivain* d'Alain Viala en 1985. Dans ce travail, Viala se penche sur les conditions sociales propices à la création d'une littérature professionnelle. L'« écrivain » est l'incarnation professionnelle de l'auteur et se distingue de celui-ci par son inscription au sein d'un espace littéraire défini par les mécanismes socio-politiques de son époque. Ces mécanismes forment des champs littéraires : le premier champ littéraire est celui des institutions (académies, salons, mécénat, publics). L'écrivain – le professionnel – s'émancipe du milieu purement intellectuel et se construit un réseau de circulation qui permet les concurrences. Pour Viala, l'auteur français ne connaît pas la vie académique avant les années 1620 :

Dans le domaine académique, le champ littéraire est ainsi, à l'époque classique, le lieu d'une tension permanente entre la dynamique de l'autonomie et le maintien d'une dépendance obligée.⁵⁶

Pourtant, c'est une assertion catégorique qui ignore les autres vecteurs de circulation qui précèdent l'Académie française et qui préparent sa fondation. Comme nous le montrons dans cette thèse, les auteurs des années pré-académiques ressentent cette même tension entre le désir de suivre leur génie, de travailler à leur rythme, et la nécessité de subvenir aux besoins prosaïques de la vie.

L'ouvrage *Les pouvoirs de la littérature* de Christian Jouhaud (2000) a beaucoup nourri notre recherche sur les « rapports entre littérature et pouvoir »⁵⁷ au premier XVII^e siècle. Jouhaud examine la relation entre l'homme des lettres et l'autorité politique de Richelieu. Le sous-titre du texte évoque un paradoxe essentiel que l'on a déjà vu chez

⁵⁶ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 50. Nous soulignons.

⁵⁷ Christian Jouhaud, *Les pouvoirs de la littérature : Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 21.

Viala : l'homme de lettres professionnel du XVII^e siècle cherche à revendiquer son autonomie, mais se trouve subordonné aux pouvoirs institutionnels en voie de développement. Jouhaud concentre son analyse sur certaines figures importantes du monde littéraire des années 1620 et 1630 : Guez de Balzac, Jean Chapelain, Jean Desmarets de Saint-Sorlin et Pierre Corneille. Les limites de son étude nous permettent de greffer une partie de sa thèse – « la polémique est une source qui laisse voir les positions, les intérêts, les rapports de force, la manipulation des valeurs » sur le domaine purement théâtral.

La monographie d'Hélène Merlin-Kajman *Public et littérature en France au XVII^e siècle* a également orienté nos recherches dans le domaine socio-politique. Si Jouhaud s'intéresse à l'auteur face aux instances d'autorité officielles, Merlin-Kajman considère l'auteur face à l'entité réceptrice collective : le public. Elle propose des définitions clés nécessaires pour comprendre les enjeux de circulation et de consécration. Ses analyses sur le corps politique et l'espace public/privé ont beaucoup contribué à notre examen des préfaces, des lettres et des dédicaces.

Enfin, nous favorisons une approche herméneutique entreprise par le biais de la théorie de la réception. Ceci nous permet d'étudier et de comprendre les enjeux de la représentation dans le contexte social et historique de l'époque en question. À la fois synchronique et diachronique, la théorie de la réception élucidée par l'école de Constance – dont nous retenons le nom d'un des spécialistes principaux, Hans Robert Jauss – donne au chercheur les outils nécessaires à l'analyse de la fonction des genres littéraires dans leur société.

Jauss, dans son étude *Pour une esthétique de la réception* (1972, traduite en français en 1978), explore l'instance du destinataire dans la littérature occidentale. Il élabore son approche analytique fondée sur trois axes : le texte et sa signification, le lecteur et son contexte, et l'effet du texte sur le lecteur, ou l'interaction entre le texte et le lecteur. Le lecteur n'est jamais passif, mais apporte toujours son bagage historique et culturel à son interprétation et à sa compréhension du texte. La subjectivité du lecteur fait en sorte que l'auteur doit continuellement négocier avec son destinataire : l'auteur doit anticiper la réaction du lecteur et le guider vers une expérience littéraire qui satisfait à ses attentes selon le genre⁵⁸. Le texte est alors un phénomène social; l'œuvre ne se crée ni se présente dans un vide, mais se définit par le biais de sa réalisation sociale. C'est « l'horizon d'attente », ou le processus de médiation entre l'auteur et son destinataire qui fait vivre une œuvre et assure sa postériorité⁵⁹.

Pour Susan Bennett, cette approche médiatrice peut se produire également au théâtre. L'auteur dramatique, comme le romancier ou le poète, doit constamment négocier sa pratique en fonction des attentes de son auditoire. Il s'agit d'un rôle actif et productif dans la mesure où le théâtre est fondamentalement un lieu social où l'on fait vivre une œuvre. Bennett remarque :

Unlike the printed text, a theatrical performance is available for its audience only in a fixed time period. Furthermore, the event is not a finished product in the same way

⁵⁸ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 57 : « Car la disposition du lecteur en face d'une œuvre donnée, telle qu'un auteur l'attend de son public, peut également, en l'absence de tout signal explicite, être reconstituée à partir de trois facteurs que toute œuvre présuppose : les normes notoires ou la "poétique" spécifique du genre, les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues figurant dans son contexte historique, et enfin l'opposition qui permet toujours au lecteur réfléchissant sur sa lecture de procéder, alors même qu'il lit, à des comparaisons. »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 58 : « La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. »

as a novel or a poem. It is an interactive process, which relies on the presence of spectators to achieve its effects.⁶⁰

La pratique théâtrale oblige alors une réciprocité entre l'auteur et le spectateur : la production dramatique – le spectacle, cet événement social artistique – témoigne d'une négociation et d'une stratégie assidue chez les divers artistes impliqués pour guider le spectateur vers l'expérience théâtrale visée⁶¹. C'est l'interaction des divers métiers théâtraux et l'horizon d'attente de l'œuvre qui crée le spectacle.

Notre étude s'organise en trois parties distinctes dont chacune considère un élément essentiel de la professionnalisation du milieu théâtral des années 1620 et 1630. Nous proposons que les auteurs dramatiques de l'époque pré-académique étaient déjà conscients d'une hiérarchie, de l'utilité sociale et de la qualité esthétique de leurs œuvres, les critères que Viala attribue aux « écrivains », le littéraire professionnel⁶². Progressivement, l'auteur dramatique pré-académique mérite le nom de professionnel⁶³.

Dans le chapitre premier, « La “vogue” de la tragédie », nous nous interrogeons sur la pratique du genre tragique pendant sa « période de désaffection »⁶⁴. En privilégiant un corpus de pièces publiées entre 1550 et 1640, nous analysons l'efficacité, la spectacularité

⁶⁰ Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, New York, Routledge, 1990, p. 72.

⁶¹ *Ibid.*, p. 32 : « Beyond this [social relationship between author and audience], the many components of theatre – director, actor, theatre building, lighting, seating and so on – intercede between the text and the reader. »

⁶² Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, pp. 278-279.

⁶³ *Ibid.*, p. 279 : « Pour mériter le nom d'écrivain à l'âge classique, il faut donc avoir publié un ouvrage ayant une qualité esthétique reconnue. Le nom devient par lui-même une valeur, une distinction accordée à quelques-uns seulement. Ces critères instaurent déjà une forte sélection. Mais certains précisent encore davantage la valeur du terme et en font le nom d'une fonction sociale, base d'un statut ».

⁶⁴ Bénédicte Louvat-Molozay, *L'« enfance de la tragédie »*. *Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2014, p. 12.

et le dynamisme des tragédies pour définir la conscience dramaturgique croissante de la jouabilité. Ce qui nous intéresse dans l'établissement des critères de jouabilité est la contribution du poète dramatique : nous limitons ainsi notre étude aux trois parties de la rhétorique traditionnelle contrôlées par l'auteur : l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*. Au cours de l'époque en question, l'auteur montre de plus en plus un désir d'écrire pour la scène en donnant au public une action serrée, dynamique et émouvante. La seconde partie du premier chapitre considère les premières tentatives de théorisation dans les années 1630. Les paratextes et les traités qui paraissent à l'époque pré-académique témoignent d'un deuxième métier littéraire en voie de développement : le critique ou le docte professionnel.

Le deuxième chapitre, « Les figures et les stratégies d'auteurs », met en évidence les enjeux des conditions matérielles du dramaturge professionnel. Nous développons le portrait de trois catégories d'auteur : le poète-gagiste, le poète-client et le poète protégé. L'analyse de ces figures nous permet de définir les nouvelles puissances économiques et la place de l'auteur dans cette société monétisée.

Le dernier chapitre de cette thèse, « Les nouveaux enjeux de la réception et la critique littéraires », considère les relations amicales et antagonistes dans la République des Lettres. Nous définissons les premiers réseaux sociaux et professionnels parisiens, les vecteurs de collaboration et les mécanismes d'évaluation. Cela nous permet de développer davantage notre portrait de l'auteur professionnel qui doit non seulement être conscient de la jouabilité et la rentabilité de sa création, mais aussi de sa propre place dans ce milieu en voie de transformation.

Chapitre I

1 La « vogue » de la tragédie

Selon la position critique traditionnelle, après une « période de désaffection marquée pour le genre », la tragédie française renaît en 1634¹. Pour Bénédicte Louvat-Molozay, la critique littéraire s'est fait un « grand récit national »² qui affermit la notion d'une disparition du genre sérieux tout en ignorant les contributions importantes des dramaturges actifs dans les années 1610 à 1640. Extenuée donc dans les années 1620, ressuscitée sous l'encouragement de Richelieu, la tragédie française ne se situerait pas dans une continuité historique. Cette perspective critique historique semble ignorer les statistiques qui confirment la perpétuation du genre dans les années qui suivront : l'on ne peut pas nier la création active d'œuvres tragiques pendant les années pré-académiques, même si le genre doit en concurrencer d'autres. D'après H.C. Lancaster, le corpus de textes dramatiques écrits à l'époque pré-académique (1610-1634) qui nous restent actuellement compte environ 250 œuvres³. Certes, la variété générique des pièces existantes témoigne de l'état hétérogène du théâtre français des premières années du XVII^e siècle. Tous les genres populaires se jouaient sur la scène parisienne : « Parmi les nouveaux genres – tragédie, comédie, tragi-comédie, pastorale – qui, dès la Renaissance, se substituèrent à l'ancien théâtre du Moyen Âge, c'est la tragédie qui jouissait, et de loin, du plus grand

¹ Bénédicte Louvat-Molozay, *L'« enfance de la tragédie »*. *Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2014, p. 12.

² *Idem*.

³ H.C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 2 volumes, New York, Gordian Press, 1966, v. 1, pt. 1, p. 3.

prestige auprès des libraires. »⁴ La multiplication des genres entraînerait logiquement la baisse de la production tragique, pourtant les statistiques nous montrent que le rythme de production tragique se maintient dans les deux premières parties de la période pré-académique. La disparition du genre devant la tragi-comédie ne se réalise pas absolument.

Les opinions des critiques contemporains divergent sur la place du genre tragique dans les premières décennies du XVII^e siècle. Elliott Forsyth affirme qu'après la mort d'Alexandre Hardy vers 1632, « la tragédie, à laquelle la tragi-comédie tendait de plus en plus à se substituer, avait à peu près disparu de la scène française » pour « renaît[re] sous une forme plus rigoureuse en 1634 »⁵. D'après Raymond Lebègue, le renouveau du genre tragique suivant l'exemple antique commence dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et continue jusque vers 1620 lorsque la « vogue »⁶ de la tragi-comédie prendra sa place. Jacques Truchet adopte une position plus large lorsqu'il refuse d'analyser la « tragédie classique » historiquement – ce qui sous-entendrait la notion d'une évolution –, puisque « l'on observe plutôt des vagues successives déferlant les unes sur les autres sans qu'aucune abolisse vraiment ce qui existait avant elle. »⁷ Selon Geoffrey Brereton, la tendance critique qui privilégie l'idée de l'essor de la tragi-comédie au détriment du genre tragique est une simplification de la réalité littéraire des années 1620 à 1640, une époque dans laquelle les deux genres tragiques « coexistaient » même si la tragi-comédie

⁴ Alan Howe, « La place de la tragédie dans le répertoire des comédiens français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 59, 2 (1997), p. 283.

⁵ Elliott Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640)*, Paris, Nizet, 1962, p. 351

⁶ Raymond Lebègue, « L'ancien répertoire de l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 81, 1 (1981), p. 8.

⁷ Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1975, p. 11.

dominait⁸. Enfin, pour Alan Howe, « à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle la tragédie n'était pas en grande vogue dans le théâtre professionnel français. »⁹ Dans son article, Howe présente un résumé des enquêtes d'archives antérieures qui identifient les œuvres dramatiques imprimées¹⁰. De 1573 à 1610, 101 tragédies étaient publiées; il nous reste aussi 159 œuvres dramatiques produites au théâtre du règne de Henri IV (1589-1610) dont 76 portent le titre « tragédie ». Enfin, pour la période 1611 à 1624, l'on répertorie 81 pièces, dont 40 tragédies. « Cette liste confirme la suprématie de la tragédie sur les autres genres dramatiques imprimés jusque vers 1626, date à laquelle elle *céda le pas*, pendant une quinzaine d'années, à la pastorale et surtout à la tragi-comédie, avant de reprendre son hégémonie vers 1635-1640. »¹¹

Soulignons certaines expressions clés des passages critiques cités ci-dessus : « la vogue », « les vagues », « coexister », « céder le pas » ne signifient pas l'abandon du genre; il n'y est pas question d'une disparition complète de la tragédie, mais d'une fluctuation. De 1625 à 1627, il y avait peu de production tragique et tragicomique en dehors des quelques œuvres écrites par Alexandre Hardy et Jean Mairet; c'était la pastorale qui dominait¹². Dans

⁸ Geoffrey Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londres, Methuen & Co, 1973, p. 100: « Between the early 1620s and the 1640s, the general trend of French drama has been described, in broad terms, in this way: at first there was a steep rise in the popularity of tragicomedy at the expense of tragedy, followed by a conscious movement of restraint leading to the establishment of the new regular "classical" tragedy as the dominant genre. This is a simplification, [...] inexact in the detail and misleading in its implications if these are interpreted rigorously. The initial decline of tragedy, though certain, cannot be dated and documented with precision. The ensuing rise of tragicomedy was a fact, but is not entirely clear in its origins. [...] Irregular drama persisted vigorously in France, in coexistence with the new regular tragedy ».

⁹ Howe, « La place de la tragédie dans le répertoire des comédiens français », *loc. cit.*, p. 298.

¹⁰ *Ibid.*, p. 283. Howe résume les données présentées dans les articles de Lebègue, de Deierkauf-Holsboer et de Lancaster.

¹¹ *Idem.* Nous soulignons.

¹² Lancaster, *A History of French Dramatic Literature, op. cit.*, partie I, vol. 1, p. 230.

les années 1628 à 1634, la tragi-comédie prend la place de la pastorale devenant à son tour le genre le plus important¹³. Il nous reste actuellement trente-sept tragi-comédies produites lors de cette « vogue » tragicomique et deux tragédies¹⁴. La tragédie existe toujours, pourtant, elle est moins en vigueur. Brièvement éclipsée par la popularité de la tragi-comédie, la tragédie intéresse toujours les dramaturges de la capitale¹⁵. Sa présence constante dans la sphère littéraire française du XVI^e siècle jusqu'à sa « rénovation »¹⁶ – notons le substantif qui évoque la transformation, la modernisation – nous permet ainsi d'examiner les changements graduels qui ont lieu dans la pratique dramaturgique de la tragédie.

Dans ce chapitre, nous explorons la pratique théâtrale d'une époque qui ne se théorise guère¹⁷ par l'analyse d'un corpus de pièces basé sur un échantillonnage qui vise les tendances les plus marquantes sans être exhaustif. Notre méthodologie diachronique nous permettra de tracer l'évolution du genre à partir des tragédies renaissantes jusqu'aux pièces créées dans les années 1620 et 1630. En consultant le répertoire de pièces tragiques et tragi-comiques des années 1620 et 1630, nous avons remarqué une tendance chez les

¹³ *Ibid.*, partie I, vol. 1, p. 286 : « For the first time in the history of the French stage tragi-comedy became the leading *genre*. »

¹⁴ *Ibid.*, partie I, vol. 2, p. 450.

¹⁵ *Ibid.*, partie I, vol. 2, p. 668 : « Certain Italian tragedies were known to Frenchmen, romantic themes could still inspire other plays than tragi-comedies [...]. These elements explain the revival of interest that now [1630] begins and leads up to Mairet's *Sophonisbe*, although it was not until after that play had appeared in 1634 that tragedy could again be considered a serious competitor with tragi-comedy. »

¹⁶ Lise Michel, « Régicide et dramaturgie dans la tragédie française, de *La Mort de César* de Scudéry (1636) à la *Rosemonde* de Baro (1651) », *Littératures classiques* 3, 67 (2008), p. 117 : « Dans l'introduction de son article, Michel pose les limites de son étude du régicide dans la tragédie française: Il s'agit d'aborder ici la manière dont la dramaturgie du régicide, entre 1635 et 1650, c'est-à-dire pendant la période de la "rénovation" de la tragédie en France, résout ce problème du tragique du crime suprême. »

¹⁷ La seule véritable poétique produite dans les premières années de l'Académie française est celle de La Mesnardière, *Poétique* (1639).

dramaturges de présenter sur scène une héroïne éponyme qui n'est pourtant pas le protagoniste de l'action dramatique. Ces femmes illustres sont souvent statiques, secondaires aux personnages mâles. Ce cadre nous permet d'étudier une vingtaine de pièces publiées entre 1556 et 1643, de la *Médée* de Jean de La Péruse à la *La Vraye Didon* du sieur de Boisrobert. Puisque plusieurs dramaturges empruntent le même argument antique, nous pouvons procéder par comparaison pour poser ici un premier regard sur la création tragique de 1610 à 1640, l'époque de la « crise du théâtre sérieux »¹⁸.

Dans la dernière partie de ce chapitre, il convient d'étudier les notions génériques qui commencent à se placer à l'époque pré-académique. Les quelques textes produits ponctuellement dans les années 1620 – la préface de l'*Adone* de Marino par Jean Chapelain ou la préface du *Tyr et Sidon* de Schélandre par F.O.P (François Ogier, parisien) – préfigurent l'essor de la théorisation du genre tragique sous les auspices de l'Académie française et du cardinal de Richelieu. La définition changeante de la tragédie à l'époque pré-académique va de pair avec une pratique dramatique hétérogène : les sources des arguments sont multiples, la matière tragique est remarquable et la disposition même des œuvres les distingue nettement des exemples antérieurs et postérieurs. Cela semble confirmer ce que Jacques Scherer écrit en justifiant la méthodologie de son ouvrage phare *La dramaturgie classique en France* : « les frontières des genres sont mal définies, et ce

¹⁸ Jacques Morel, *La tragédie*, Paris, Armand Collin, 1966, p. 24. Morel intitule le deuxième chapitre de son ouvrage « La crise du théâtre sérieux. De Hardy aux débuts de Corneille ». Si le substantif « crise » connote une phase difficile par laquelle est passé le genre tragique, son usage nous semble hyperbolique : le théâtre sérieux ne disparaît pas à cette époque, mais se transforme progressivement pour mieux correspondre aux goûts du public.

n'est pas sans arbitraire que telle ou telle pièce du XVII^e siècle est rangée dans une catégorie plutôt que dans une autre.¹⁹

1.1 L'imitation et l'inspiration : entre « larcin » et « empreinte »²⁰

La littérature française, particulièrement celle des XVI^e et XVII^e siècles, témoigne d'une « culture palimpseste »²¹ qui trouve ses origines dans l'emploi des modèles d'écriture imités et retravaillés à partir du Moyen-Âge. Les grandes œuvres épiques et tragiques de l'Antiquité détenaient un rôle premier quant à l'esthétique littéraire médiévale et renaissante puisque l'enseignement français se basait sur la traduction et l'imitation des sources grecques et latines. C'est ainsi que les épopées et les tragédies antiques servaient une fonction pédagogique aux XVI^e et XVII^e siècles puisque, d'après François de Dainville, traduire c'est parfaire l'éloquence²². Antoine Berman confirme que le XVI^e siècle a vu l'essor de la traduction des œuvres antiques²³, ce qui a mené, au fur et à mesure,

¹⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p. 12. « Nous n'avons pas cru utile, ni même possible, de distinguer toujours l'une de l'autre la tragédie, la tragi-comédie, la pastorale, la comédie ou la farce, ou de nous limiter à l'un de ces genres. Sans doute chacun a-t-il son histoire, sa tradition et son ton particuliers. Mais une pièce de théâtre, à quelque genre qu'elle appartienne, est construite selon une technique qui tire la plupart de ses moyens des impératifs généraux qu'impose le théâtre du temps. » (*Ibid.*, p. 11).

²⁰ Pseudo-Longin, *Traité du sublime*, trad. R. Lebègue in Christian Mouchel, « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles. La Renaissance », *Histoire de la France littéraire*, éd. Michel Prigent, Paris, PUF, 2006, tome 1, p. 716.

²¹ Jean-Yves Tilliette, « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles. Le Moyen-Âge », *Histoire de la France littéraire*, 3 tomes, éd. Michel Prigent, Paris, PUF, 2006, tome 1, p. 694 : « Or l'approche rhétorique a beau jeu de montrer sur pièces que les écrivains du Moyen Age n'étaient ni moins savants ni moins habiles que leurs prédécesseurs et que leurs successeurs. Ce sont des clercs, c'est-à-dire des gens qui ont appris à lire et à écrire en déchiffrant les textes latins. En mettant justement l'accent sur le caractère profondément unitaire, à la fois latin et vernaculaire, de la culture médiévale, [...] Curtius a établi qu'il s'agit d'une culture palimpseste, non pas issue de l'âme populaire portée sur les ailes d'incertaines traditions orales ».

²² François de Dainville, *L'éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1978, p. 173.

²³ Antoine Berman, « De la translation à la traduction », *Études sur le texte et ses transformations I* (1988), p. 23.

à l'entreprise d'imitation et de réinterprétation chez les hommes de lettres du premier XVII^e siècle.²⁴ C'est au théâtre où les personnages empruntés à la littérature antique trouvent leur plus grande pérennité.

D'après Antoine Adam, les tragédies produites à l'époque de Henri IV ressemblent à celles de la génération précédente : les tragédiens du tournant du siècle prennent Robert Garnier pour maître du genre et tentent d'imiter son style « gnomique et oratoire »²⁵. Ainsi, les œuvres qui datent de 1594 à 1610 suivent le sillon des poètes de la Pléiade dans la mesure où ces tragédies font « la peinture d'une illustre infortune »²⁶. Si l'on évoque le tableau comme métaphore du drame, l'on connote nécessairement le statisme de l'objet représenté : la tragédie de la génération de Garnier et de la génération suivante « ignore profondément que le drame est l'action »²⁷ et privilégie avant tout la langue et le travail du poète. Pour Christian Mouchel, l'imitation à la Renaissance n'est pas la simple transmission servile d'un texte ancien par le vernaculaire de l'auteur : imiter montre sa capacité de comprendre les nuances rhétoriques d'un texte et de les « adapter selon l'*ingenium*, le tempérament et le goût de chacun »²⁸. La traduction littérale est scolaire, tandis que la « véritable imitation » faite par les grands poètes du XVI^e siècle est

²⁴ René Bray écrit dans sa *Formation de la doctrine classique en France* que le XVII^e siècle était l'époque où Virgile est devenu un modèle d'imitation par excellence. Les auteurs français ont revendiqué un travail de correction, surtout sur le plan moral. (Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Genève, Librairie Payot, 1931, p. 163.)

²⁵ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. L'époque d'Henri IV à Louis XIII*, 2 tomes, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1997, tome I, p. 182.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 189.

²⁸ Mouchel, « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles. La Renaissance », *loc. cit.*, p. 716.

une transposition des meilleures qualités d'un texte : les grandes idées et les beaux procédés du texte source laissent leur marque sur l'auteur désireux d'améliorer son art²⁹.

Les sujets des tragédies et tragi-comédies pré-académiques sont aussi divers que ceux des tragédies humanistes. Dans son ouvrage, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, Françoise Charpentier présente un tableau qui montre le traitement des sujets tragiques à la Renaissance³⁰ que nous reproduisons fidèlement ci-dessous :

	<u>ANTIQUES</u>	<u>BIBLIQUES</u>	<u>AUTRES</u>
1548-1625	32,7 %	21 %	46,3 %
1548-1610	38,2 %	24,4 %	37,4 %

La catégorie « autre » comporte les pièces qui mettent en scène des sujets tirés de l'histoire récente, comme *La Reine d'Écosse* d'Antoine de Montchrestien, ou de la littérature contemporaine, comme la *Bradamante* de Robert Garnier qui est inspiré de l'*Orlando furioso* de L'Arioste. La « culture palimpseste »³¹ aboutit à une tradition d'imitation : « les dramaturges du XVI^e siècle inventent peu. »³² Cela est également vrai pour les auteurs pré-académiques qui exercent leur profession au tout début du XVII^e siècle. Il est rare que l'on

²⁹ Pseudo-Longin, *Traité du sublime*, trad. R. Lebègue in Mouchel, « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles. La Renaissance », *loc. cit.*, p. 717 : « L'imitation n'est pas un larcin mais l'empreinte que déposent de beaux caractères, de belles œuvres plastiques, des objets bien ouvragés. »

³⁰ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien, Saint-Etienne*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979, p. 25. « Autres » est « cette catégorie bâtarde où l'on classe paresseusement l'inclassable. Si l'on affine un peu les choses et qu'on tente une sous-classification de ces 'divers', on peut y distinguer quelques catégories de sujets : tirés de la littérature italienne [...]; purement romanesques et imaginaires; exotiques (Maures, Turcs...); historiques [...]; quelques sujets religieux [...] de préférence hagiographiques. »

³¹ Tilliette, « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles », *loc. cit.*, p. 694.

³² Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 25.

invente les arguments théâtraux sauf pour emprunter des événements marquants à l'histoire récente ou pour mettre en scène des figures illustres quasi contemporaines.

Pourtant, le manque de créations nouvelles ou originales dans le théâtre français n'est pas un défaut; la recreation permet à l'auteur de faire preuve d'une certaine culture érudite tout en maîtrisant les codes poétiques et rhétoriques de son milieu. La tragédie pré-académique, comme la tragédie humaniste avant elle, n'invente pas : elle recrée et réinvente les sujets pris de l'Antiquité grecque et romaine, de l'histoire contemporaine, de la Bible³³ et même de la littérature étrangère récente tout en les individualisant à sa sphère publique. Ce qui semble distinguer les pièces des années 1620 et 1630 des pièces renaissantes est la jouabilité des œuvres. La « renaissance de la tragédie »³⁴ se réalise grâce au souci dramaturgique de respecter le goût du public pour le drame et de rédiger une pièce jouable selon les limitations techniques du théâtre professionnel parisien.

1.2 « La renaissance de la tragédie »

1.2.1 Une formule d'analyse

Pour identifier les caractéristiques des pièces écrites à la relance du théâtre sérieux en France, il convient d'analyser notre corpus à la lumière d'une formule théorique basée sur les analyses d'Antoine Adam. Dans son *Histoire de la littérature française*, Adam énumère les raisons pour lesquelles le *Hercule mourant* de Jean de Rotrou (1634) est la première pièce du XVII^e siècle à « mérit[er] le nom de classique » et la *Sophonisbe* de Jean

³³ *Ibid.*, p. 27.

³⁴ Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, *op. cit.*, tome I, p. 451.

Mairet (1634) est encore plus régulière³⁵. Pour Adam, une pièce réussie de la nouvelle vague tragique doit non seulement respecter les trois unités dramatiques, elle doit aussi montrer une crise de conscience au cours des actes :

Mais *Sophonisbe* n'est pas seulement classique parce que les unités y sont observées. Elle l'est par le mouvement intérieur qui l'anime. Les premiers actes marquent les progrès d'une crise qui atteint son paroxysme au quatrième, pour descendre ensuite vers la catastrophe finale. Peu importe après cela que la liaison des scènes soit imparfaite, que le dialogue s'abaisse une fois ou l'autre au familier, qu'un baiser échangé ait plus tard offensé la pudeur des spectateurs du XVIII^e siècle. Ce qui compte, c'est que Mairet avait, mieux encore que Rotrou, réalisé une œuvre où le tragique était tout entier dans le choc de volontés fortes et contraires, où des héros luttèrent, et, vaincus, échappaient à la honte par la mort, où chaque scène était choisie, non plus pour ses possibilités lyriques, comme au temps de Jodelle ou de Garnier, mais pour son efficacité tragique.³⁶

Voici donc la formule : pour qu'une tragédie soit efficace, elle doit d'abord respecter les goûts publics pour le spectacle. Le dramaturge doit commencer sa pièce *in medias res*, mais pas trop près de la catastrophe finale. Ensuite, il doit développer adéquatement le conflit intérieur du personnage principal lors des premiers actes. Enfin, il doit éviter l'emploi des chœurs, des monologues et des stichomythies pour que « les personnages, au lieu de déclamer devant la rampe, s'affrontent et se heurtent. »³⁷ Fabien Cavallé confirme l'importance de la spectacularité dans la dramaturgie d'Alexandre Hardy : pour faire son métier, il devait « *écrire pour la scène*, mettre en valeur les talents de ceux qui l'emploient, raconter une histoire et, ce faisant, accrocher le regard des spectateurs, capter leur attention, les émouvoir. »³⁸ Écrire pour la scène appelle un dynamisme qui distingue la tragédie pré-

³⁵ *Ibid.*, tome I, p. 452. Par « classique », Adam renvoie à la conformité du dramaturge aux règles, « même dans les tragi-comédies qu'il composera encore. » (*Ibid.*, p. 453) *Hercule mourant* paraît la même année que la *Sophonisbe* de Jean Mairet qui, d'après Adam, respecte encore mieux les trois unités que Rotrou.

³⁶ *Ibid.*, tome I, p. 456.

³⁷ *Ibid.*, tome I, p. 455.

³⁸ Fabien Cavallé, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2016, p. 23. Nous soulignons.

académique des textes antérieurs qui n'étaient pas conçus pour le théâtre professionnel, mais pour la « lecture dramatique »³⁹.

1.2.2 L'héroïne tragique : l'*inventio*

« Dès sa redécouverte par les humanistes dans la première moitié du XVI^e siècle, la tragédie se montre attachée à la femme. »⁴⁰ Lorsque les dramaturges choisissent de mettre en scène les péripéties et les revers de fortune d'une femme illustre, les sources potentielles sont considérables. C'est la diversité de l'invention que nous tenons à souligner : les auteurs empruntent leurs intrigues non seulement à Euripide, à Sophocle et à Sénèque comme feront leurs héritiers de la deuxième moitié du Grand Siècle, mais également aux hagiographies, aux romans espagnols, aux pièces italiennes, à l'Ancien Testament et à l'histoire récente. Pour Bénédicte Louvat-Molozay, les poèmes dramatiques des années 1620 et 1630 « recycle[nt] » les arguments des générations précédentes, mais en changeant les éléments démodés tels le chœur et les longs monologues finaux⁴¹.

³⁹ John Holyoake, *A Critical Study of the Tragedies of Robert Garnier (1545-90)*, New York, Peter Lang, coll. « Romance Languages and Literatures », 1987, p. 31 : « The performances in the colleges, which for the most part were poor institutions, must have been decidedly a second best for an ambitious dramatist. Unlike their Italian [sic] counterparts, who profited from court patronage, expensive performances and large, varied audiences, they had dramatic readings performed by non-professionals (mainly youngish school-children and their teachers) on make-shift stages with a minimum of *décor* or costume in front of an audience which might be restricted to friends of the performers, the author and invited guests. »

⁴⁰ Vincent Dupuis, *Le tragique et le féminin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2015, p. 13.

⁴¹ Louvat-Molozay, *L'« enfance de la tragédie » (1610-1642)*, *op. cit.*, p. 21 : « L'exemple de *La Sophonisbe* de Mairet est, sur ce point, particulièrement éclairant, puisque cette pièce recycle tout à la fois des éléments empruntés à la tragédie des décennies précédentes, voire à la tragédie antique, en multipliant notamment les allusions au Destin ou en traitant le personnage de Syphax comme un équivalent du personnage prototypique du modèle tragique humaniste, des structures et des formes rhétoriques identifiables, telles que la « harangue » et surtout de nombreux constituants issus de la comédie et de la pastorale. » Louvat-Molozay confirme ici la validité de notre formule d'analyse basée sur les conclusions d'Antoine Adam.

Le plus célèbre trio d'œuvres mettant en scène des héroïnes éponymes le plus célèbre de l'époque pré-académique – *Sophonisbe* de Jean Mairet (1634), *Médée* de Pierre Corneille (1635) et *La Mariane* de Tristan L'Hermite (1636) – est composé de pièces dont les arguments sont pris d'une source antique ou d'une source hébraïque⁴². Ces dramaturges n'inventent pas de nouveaux sujets dramatiques; ils recyclent des arguments antiques retravaillés par les auteurs humanistes. La provenance de la *Sophonisbe* de Mairet est assez simple dans la mesure où le thème de cette tragédie était particulièrement répandu en Italie au XVI^e siècle⁴³ : quant à son origine française, en 1556, Mellin de Saint-Gelais traduit en prose la *Sofonisba* de Gian Giorgio de Trissino⁴⁴ dont le sujet lui était inspiré des récits historiques de Tite-Live et d'Appien d'Alexandrie⁴⁵; Antoine de Montchrestien reprendra ce sujet en 1596 en vers. Dans la préface de la version de 1604 (publiée chez Jean Osmont à Rouen) adressée « Au Lecteur », Montchrestien confirme la source de son œuvre, mais

⁴² *Idem*. Louvat-Molozay identifie un « petit groupe de tragédies » composé de *Médée* de Corneille, *Sophonisbe* de Mairet et *La Mariane* de Tristan. D'après elle, ces œuvres n'ont pas été assez commentées puisqu'elles sont « pré-cornélienne[s] ». Ces trois pièces ne se projettent pas non plus sur la pratique racinienne qui, elle, est plus souvent étudiée par la critique. Son « petit groupe de tragédies » rappelle la liste de bonnes pièces faite par le seigneur de Racan dans une lettre à Gilles Ménage en 1654 : « L'*Antigone*, la *Médée*, la *Sophonisbe* et la *Marianne*, qui sont les plus belles [tragédies] qui soient venues à ma connaissance du temps passé et du présent » (Racan, *Œuvres complètes*, éd. Latourm Paris, P. Jannet, 1857, t. I, p. 359 in Bénédicte Louvat, « Introduction à *Antigone* », *Théâtre choisi* de Jean de Rotrou, éd. M. Béthery, B. Louvat et P. Pasquier, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2007, p. 199).

⁴³ Charles Dédéyan, « Introduction », *Sophonisbe* de Jean Mairet, Paris, Droz, 1945, p. XX : « Remarquons que Mairet ne souffle mot de sa source première : la *Sophonisbe* de Trissin. En réalité, c'est au poète italien qu'il a emprunté le sujet de sa pièce. Déjà connu par des essais poétiques, la tragédie de *Sophonisbe*, en 1515, devait le rendre célèbre. [...] On sait que Mellin de Saint-Gelais fut le premier traducteur. »

⁴⁴ Rainer Zaiser, « Corneille héritier de Trissino: Sophonisbe et la naissance de la tragédie moderne », *Papers on French Seventeenth Century Literature* 35, 68 (2008), p. 89.

⁴⁵ Clotilde Thouret, « Les épreuves de la fidélité. La trahison dans les *Sophonisbe* sur les scènes italienne, française et anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles », *Seizième siècle* 5 (2009), pp. 93-94 : « Les aventures de Massinisse et de Sophonisbe se trouvent au Livre XXIX (19-33) et au Livre XXX (3-15) de l'*Histoire romaine* de Tite-Live; chez Appien, elles se distribuent entre *L'Ibérique* (*Histoire romaine*, Livre IV, ch. 37 en particulier) et *Le Livre Africain* qui raconte la campagne de Scipion en Afrique (*Histoire romaine*, Livre VIII, ch. 10-27). Les réécritures des XVI^e et XVII^e siècles se concentrent sur la fin de l'épisode, proprement tragique. »

insiste sur sa tentative de présenter cet épisode historique connu à sa façon : « Tu me pardonneras si j'ay mis la main a cete tragedie ayant déjà été faite par Melin de saint Gelais. Car je n'en ay rien sçeu qu'elle n'ait esté preste a representer. Tu le conoitras si tu veux prendre la peine de conferer nos compositions ensemble. On peut traiter une même chose diversement. »⁴⁶ Montchrestien présente alors une définition du génie dramaturgique : s'il est difficile, voire impossible, d'inventer un nouveau sujet tragique, le poète fera preuve de son talent par la *dispositio* et l'*elocutio*.

Jean Mairet a sans doute connu les versions antérieures de la *Sophonisbe* de Trissino, de Mellin de Saint-Gelais et de Montchrestien, mais il déclare sa filiation avec les historiens et non les dramaturges⁴⁷ :

Le sujet de ceste Tragedie est dans Tite-Live, Polybe, & plus au long dans Apian Alexandrian. Il est vray que j'ay voulu adjoûter pour l'embellissement de la pièce, & que j'ay mesme changé deux incidents de l'Histoire assez considérables [...] Les moins habiles doivent croire que je n'ay pas alteré l'histoire sans sujet, & les plus délicats verront, s'il leur plaist en prendre la peine, la deffence de mon procedé dans Aristote. *Sane constat ex his non poetae esse ipsa facta propria narrare, sed quemadmodum geri quiverint, vel verisimile, vel omnino necessarium fuerit, etc.*⁴⁸

Mairet revendique son choix de privilégier plusieurs sources historiques tout en les adaptant aux besoins de sa pièce selon le précepte aristotélicien de la probabilité et de la nécessité. D'après Charles Dédéyan, « Mairet applique déjà avant la lettre le principe

⁴⁶ Antoine de Montchrestien, « Au Lecteur » de *Sophonisbe*, *Montchrestien's Sophonisbe. Paralleldruck der drei davon erschienenen bearbeitungen*, éd. Ludwig Fries, Marburg, N.G. Elwert'sche, 1889, p. 44.

⁴⁷ Dédéyan, « Introduction », *Sophonisbe* de Jean Mairet, *op. cit.*, p. XXII : « Il a préféré s'adresser à Tite-Live et aux autres historiens de l'héroïne. Mais, par un précédent que Corneille et Racine érigeront en loi, il se réserve, tout en suivant l'histoire, de la modifier selon les nécessités dramatiques. »

⁴⁸ Jean Mairet, « Au Lecteur », *Sophonisbe*, éd. Charles Dédéyan, Paris, Droz, 1945, p. 8. Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1990, ch. IX, 1451b : « De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. »

classique de la vraisemblance supérieure à la réalité »⁴⁹. Pourtant, sa pratique n'est pas aussi précoce que Dédéyan nous le ferait croire : Jean Chapelain avait déjà présenté ses premières réflexions sur la vraisemblance dans la préface à l'*Adone* de Marin en 1623⁵⁰; Mairet et Chapelain fréquentaient le même cercle socio-littéraire. Il n'y a rien d'étonnant donc à voir Mairet appliquer cette théorie à sa dramaturgie.

La stratification, l'embellissement et la suppression de l'histoire véridique de la reine Sophonisbe n'ont rien d'original : dans le cas des *Médée* de Jean de La Péruse (1553) et de Pierre Corneille, l'argument se construit à partir de plusieurs sources « à fond mythologique »⁵¹. La Péruse choisit de baser sa pièce – la première tragédie française imprimée⁵² – sur plusieurs modèles dans le but « d'illustrer la langue française »⁵³. D'après James Coleman, *Médée* de La Péruse s'inspire en grande partie de la source sénéquienne, mais l'auteur reprend aussi des éléments des *Médée* d'Euripide et d'Ovide et même d'une traduction latine contemporaine par l'Écossais George Buchanan⁵⁴. Cette pluralité de sources lui permet de se façonner un sujet tragique qui n'est pas original, mais qui « sait

⁴⁹ Dédéyan, « Introduction », *Sophonisbe* de Jean Mairet, *op. cit.*, p. XXIII.

⁵⁰ Jean Chapelain, « Lettre ou Discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau Conseiller du Roi en sa cours des Aides, portant son opinion sur le poème d'*Adonis* du Chevalier Marino », *Opuscules critiques*, éd. Anne Duprat, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2007, p. 197 : « Mais de ceux deux [la vérité et la vraisemblance], comme l'un est le propre de l'historien, aussi faut-il savoir que l'autre l'est du poète, et cela pour autant que l'histoire traite les choses comme elles sont et la poésie comme elles devraient être, en manière que la première ne peut recevoir une chose fautive bien qu'elle ait toute sortes d'apparences, et la seconde n'en peut refuser pourvu que la ressemblance y soit. »

⁵¹ Marie-Madeleine Fragonard, « Introduction », *Médée* de Jean de La Péruse, Mugron, Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990, p. VII.

⁵² *Idem.*

⁵³ James C. Coleman, « Les sources antiques de *Médée* », *Médée* de Jean de La Péruse, éd. M.-M. Fragonard, Mugron, Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990, Annexe I, p. 75.

⁵⁴ *Ibid.*, Annexe I, pp. 75-110. Dans ce texte, Coleman reproduit tous les vers empruntés à Sénèque par La Péruse. Il souligne également les passages inspirés d'Euripide et d'Ovide, de Buchanan et même de la poésie de Ronsard.

[...] mêler le plaisir à l'utilité. »⁵⁵ Dans les paratextes qui accompagnent l'édition princeps de 1556, publiée après la mort de l'auteur, les amis de La Péruse soutiennent ses emprunts aux sources antiques :

On le dira avoir été de peu d'invention, tant en choses qu'en mots, et dira-t-on son style trop bâtarde, voire ressentant encore plus du soc que du cothurne. Pour rabattre les coups du premier choc, je ne le veux munir d'autre défense que de l'exemple d'un seul Virgile, dans qui tout curieux lecteur peut trouver cent et cent discours dérobés aux Grecs, et pourra trouver mille et mille demi-vers empruntés de ses devanceurs.⁵⁶

Une sorte de défense contre le larcin se trouve également dans l'*Examen* que Corneille ajoute à sa *Médée* en 1660. Corneille se dit non condamnable de l'in vraisemblance de sa pièce, puisqu'il emprunte le sujet aux Anciens⁵⁷ et traduit directement de Sénèque⁵⁸. L'imitation et la traduction faites dans sa version de *Médée* sont symptomatiques de sa jeunesse : *Médée* est son coup d'essai en la tragédie; il reconnaît son manque d'expérience et rappelle la meilleure qualité de ses pièces suivantes⁵⁹.

⁵⁵ Guillaume Bouchet, « À Monseigneur de Saint-Gelays, évêque d'Uzès », *Médée* de Jean de La Péruse, *op. cit.*, p. 4 : « Et la Poésie est la chose de ce monde qui sait mieux mêler le plaisir à l'utilité. Mais entre tous les poèmes, selon mon avis, la Tragédie est le plus prisable, comme celle qui tant bien nous met devant les yeux les exemples de l'humaine vie. Aussi la Grèce, mère des arts, l'a bien demenée : et après elle Rome, en telle sorte que tout un temps cetui seul poème fut traité par les Romains. Depuis les Italiens s'en sont mêlés, et à cette heure nos Français commencent très heureusement à y employer leurs gentils esprits. »

⁵⁶ [Scévole de Sainte-Marthe], « Au lecteur », *Médée* de Jean de La Péruse, *op. cit.*, p. 5. L'attribution de cette préface n'est pas notée dans l'édition de Marie-Madeleine Fragonard. Le site *Échanges et relations entre les poètes du XVI^e siècle en France* de l'université Lyon 2 reproduit le texte avec les notes de Jean Brunel (Scévole de Sainte-Marthe, *Œuvres complètes I*, éd. Jean Brunel, Genève, Droz, 2010, pp. 46-47).

⁵⁷ Pierre Corneille, « Examen de *Médée* », *Œuvres complètes*, 3 tomes, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, tome I, p. 536 : « Cette tragédie a été traitée en Grec par Euripide, et en Latin par Sénèque; et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une Place publique : quelque peu de vraisemblance qu'il y ait à y faire parler des Rois, et à y voir Médée prendre les desseins de sa vengeance. »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 540 : « Quant au style, il est fort inégal en ce Poème; et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte ne marge pour faire discerner au lecteur ce qui est de lui ou de moi. »

⁵⁹ *Idem.* : « Le temps m'a donné le moyen d'amasser assez de force pour ne laisser pas cette différence si visible dans le *Pompée* [1643], où j'ai beaucoup pris de Lucain, et ne crois pas être demeuré fort au-dessous de lui quand il a fallu me passer de son secours. »

La dernière pièce de ce trio, *La Mariane* de Tristan, trouve son argument dans la conscience et culture collectives de l'époque. Comme les infortunes de l'héroïne éponyme sont si bien connues, l'auteur place un « Avertissement » en préface de son œuvre au lieu de placer l'« Argument » traditionnel. Tristan dresse une liste des intertextes soulignant le grand nombre de sources possibles de cette tragédie : « Le sujet de cette tragédie est si connu, qu'il n'avait pas besoin d'argument; quiconque a lu Josèphe, Zonare, Egésippe, & nouvellement le Politique Malheureux, exprimé d'un style magnifique par le Révérend Père Caussin, sait assez quelles ont été les violences d'Hérode, qui furent fatales aux Innocents »⁶⁰. Curieusement, Tristan néglige de mentionner la version antérieure *La Mariamne* d'Alexandre Hardy, publiée en 1625, bien qu'il ait sans doute connu l'œuvre précurseur de la sienne. Chez Hardy, la provenance de son sujet est plus simple puisqu'il identifie un ouvrage comme source de sa tragédie. Dans son « Argument », il renvoie à Flavius Josèphe qui raconte les actions d'Hérode, « ce Monstre de cruauté lâchant sa bride à une vengeance inconsidérée »⁶¹, dans les *Antiquités Judaïques*. Sandrine Berrégard ajoute l'*Histoire de Jérusalem* d'Hégésippe à la liste d'intertextes, les « ingrédients » de sa version⁶². Tristan emprunte le sujet à Hardy, parmi d'autres, mais il adapte son argument pour mieux convenir aux goûts du public de l'époque qui veut voir le drame intérieur des

⁶⁰ Tristan L'Hermite, « Avertissement » à *La Mariane*, éd. Claude Abraham, *Les Tragédies*, dir. R. Guichemerre, Paris, Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009, p. 35.

⁶¹ Alexandre Hardy, « Argument de *Mariamne* », *Théâtre complet*, 3 tomes, dir. S. Berrégard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », tome II, 2015, p. 571.

⁶² Sandrine Berrégard, « Introduction à *Mariamne* », *Théâtre complet* d'Alexandre Hardy, *op. cit.*, tome II, p. 538 : « Le dramaturge a certainement lu aussi les pages qu'Hégésippe dans son *Histoire de Jérusalem* consacre aux personnages de Mariamne et d'Hérode et dont une traduction française avait été procurée en 1556 par Millet. »

personnages principaux, la crise de conscience et le choc des passions opposées selon la formule d'Adam⁶³. Ainsi, Tristan « a renforcé dans la sienne l'analyse des sentiments. »⁶⁴

La Mariane n'est pas la seule tragédie du corpus de Tristan inspirée de Hardy : sa deuxième tragédie, *Panthée* (1639), reprend l'argument de la *Panthée* de Hardy, d'abord publiée en 1624. Dans la dédicace de sa *Panthée* à Henri II de Lorraine, Tristan identifie *La Cyropédie* de Xénophon comme texte source de son œuvre⁶⁵ et choisit encore de ne pas reconnaître la version antérieure de Hardy. Cette omission est d'autant plus curieuse dans la mesure où Tristan a écrit des stances en l'honneur de la publication du tome I du *Théâtre* d'Alexandre Hardy en 1624 dans lequel se trouve la *Panthée* de Hardy⁶⁶. Les *Panthée* n'ont qu'une source historique possible et ne s'inscrivent pas dans la tendance contemporaine de

⁶³ Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., tome I, p. 456.

⁶⁴ Sandrine Berregard, *Tristan L'Hermite, héritier et précurseur. Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, Gunter Narr, coll. Biblio 17, 2006, p.120.

⁶⁵ Tristan L'Hermite, « À très haut et très puissant Prince Henry de Lorraine, archevêque et duc de Reims, premier pair de France, etc. », *Panthée*, éd. R. Guichemerre, *Les Tragédies*, op. cit., p. 149.

⁶⁶ Tristan L'Hermite, « Sur les tragédies de Monsieur Hardy », *Théâtre complet* d'Alexandre Hardy, dir. S. Berrégard, op. cit., tome I, p. 65-66 :

L'Esprit le plus hardi qui soit dessus la terre,
D'un art que les humains ne sauraient égaler,
Nous fait en ses beaux vers divinement parler,
Le Démon de l'Amour, et celui de la guerre.

Le nombre des écrits de sa veine excellente,
Fait confesser à tous d'un aveu solennel,
Que celle d'un ruisseau qui serait éternel,
Aurait moins d'abondance, et serait moins coulante.

C'est trop d'ingratitude, à cet âge où nous sommes,
Qu'on n'ait point élevé l'image en mille lieux,
D'un, qui parlant si bien le langage des Dieux,
Le vint communiquer à la race des hommes.

Toi qui portes les yeux sur ce sacré Mystère,
Contemple avec respect un si saint monument,
Et sache atteint d'envie, ou bien d'étonnement,
Qu'il faut à son aspect, adorer, et se taire.

multiplier les intertextes pour se façonner un sujet tragique qui convient. En fait, d'après Tristan, la matière provenant de Xénophon est assez mince et ne convient pas à l'invention d'un sujet dramatique : « A peine peut-on s'imaginer qu'il y a ait assez de matière en l'aventure de Panthée pour faire deux actes entiers : c'est un champ fort étroit et fort stérile que je ne pouvais cultiver qu'ingratement. »⁶⁷ L'« étroitesse » ou la « stérilité » est donc un défaut de l'invention tragique prise d'une seule source. En multipliant les intertextes, l'auteur dramatique peut épaissir la matière et créer un argument assez complexe pour bien remplir 1 500 vers. Tristan doit donc amplifier le récit historique pour respecter la longueur traditionnelle de son genre.

Ce que l'on remarque dans la construction d'un argument de théâtre est que les dramaturges font l'*inventio* souvent par « contamination »⁶⁸. Comme chez La Pérouse et Corneille, Montchrestien et Mairet, Hardy et Tristan, dans le cas des *Antigone* de Robert Garnier (1580) et de Jean de Rotrou (1637), l'intrigue se base sur un amalgame de sources antiques⁶⁹. Le personnage d'Antigone est l'une des femmes les plus célèbres de la tragédie grecque et surtout du corpus de Sophocle. Pourtant, Rotrou fonde son interprétation du sujet sur le texte de Robert Garnier et non sur les textes antiques. En créant sa tragédie qui porte le sous-titre *La piété*, Garnier reprend des éléments de plusieurs sources antiques, y compris *Les Phéniciennes* d'Euripide et de Sénèque, et *L'Antigone* de Sophocle⁷⁰ : « Ce

⁶⁷ Tristan L'Hermite, « Avertissement à qui lit », *Panthée*, éd. R. Guichemerre, *Les Tragédies*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁸ Bénédicte Louvat, « Introduction à *Antigone* », *Théâtre choisi de Jean de Rotrou*, *op. cit.*, p. 205 : « En choisissant le sujet d'*Antigone*, c'est en effet moins avec les tragiques grecs que Rotrou entend rivaliser qu'avec Garnier, à qui il emprunte l'idée, essentielle, de *contaminer* le sujet des *Phéniciennes* tel qu'il avait été traité par Euripide et par Sénèque avec celui de l'*Antigone* de Sophocle. » (Nous soulignons)

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Holyoake, *A Critical Study of the Tragedies of Robert Garnier (1545-90)*, *op. cit.*, p. 31 : « In the first three political tragedies Garnier sought to adapt a historical subject to a Senecan framework but without basing

subject est traité diversement, par Eschyle en sa Tragedie intitulee *Des sept Capitaines à Thebes*, par Sophocle en *l'Antigone*, par Euripide aux *Phenisses*, & par Seneque & Stace en leurs *Thebaides*. »⁷¹ Rotrou ajoute à cet amalgame la *Thébaïde* de Stace comme source d'inspiration aux tirades d'Antigone⁷². C'est ainsi que l'*inventio* tragique peut se réaliser par mosaïque : les dramaturges empruntent des éléments des sources disparates pour composer une œuvre plus ou moins spectaculaire selon l'époque. Pour Bénédicte Louvat, cette mosaïque dérive de « l'art du déplacement et de l'amplification »⁷³ qui est l'invention tragique : « [Rotrou] lui [Garnier] emprunte une matrice thématique qu'il développe à sa manière. »⁷⁴ Comme bien d'autres dramaturges avant lui, Rotrou procède par transposition en prenant la structure même d'un sujet déjà célèbre et en le travaillant selon son génie.

Un titre partagé entre plusieurs tragédies peut mener à de fausses certitudes quant à l'origine de son argument. Les quatre *Didon* françaises des XVI^e et XVII^e siècles reprennent la même femme illustre, mais une d'entre elles raconte une version plus historique que légendaire. Les *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle (1555) et d'Alexandre Hardy (vers 1608), et la *Didon* de Georges de Scudéry (1637) prennent pour source l'*Énéide* de Virgile. Ces premières versions tragiques mettent en scène la rencontre amoureuse entre Énée et Didon racontée dans le poème épique. Didon, reine de Carthage

any of the plays exclusively and directly on a single Senecan play. [...] He imitated not only Seneca but also Greek sources and the problem for him was how to combine the many elements of several plays into a single tragedy. »

⁷¹ Robert Garnier, « Argument d'Antigone », *Antigone, ou la piété*, Paris, M. Patisson, 1580, s.p.

⁷² Louvat, « Introduction à *Antigone* », *Théâtre choisi de Jean de Rotrou, op. cit.*, p. 210 : « En même temps qu'il fait place à des faits rapportés par le seul Stace, Rotrou préfère à plusieurs reprises le texte de l'épopée latine à celui des tragiques grecs ou de Sénèque pour des scènes communes à l'ensemble de ces textes. »

⁷³ *Ibid.*, p. 215 : cette citation provient d'un sous-titre de l'« Introduction » de Louvat.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 218.

et veuve du roi Sychée, est présentée chez Virgile comme une femme noble et admirée de son peuple; pourtant, elle tombe amoureuse d'Énée, néglige ses responsabilités envers son peuple et rompt sa promesse de fidélité envers son feu mari. Lorsqu'Énée la quitte pour continuer son voyage, Didon incite la justice divine pour se venger de l'abandon de son amant et se suicide pour tenter de racheter sa trahison de Sychée. Dans les pièces de Jodelle, de Hardy et de Scudéry, Didon est un personnage secondaire quoiqu'éponyme. Les trois intrigues concernent avant tout les péripéties d'Énée et sa crise de conscience.

Parmi les quatre tragédies françaises sur la mort de *Didon*, *La Vraie Didon ou la Didon chaste* (1643) se trouve à part. François le Métel, sieur de Boisrobert, se sert d'un autre texte source de l'histoire de Didon pour le sujet de sa version. Il emprunte son argument à l'historien Marcus Junianus Justinus qui transmet une version plus plausible de la vie de Didon pour les historiens et poètes dans son *Epitoma Historiarum Philippicarum* (III^e siècle après Jésus-Christ)⁷⁵. Selon cette source historique, Didon n'a jamais connu Énée et n'a jamais trahi ses vœux de fidélité. En basant son œuvre sur le récit de Justin, Boisrobert sort son personnage éponyme du deuxième plan: Énée ne s'y trouve plus et Didon ne subit aucun tourment amoureux. Le revers de fortune se révèle par un conflit politique qui mènera au suicide comme revendication de constance chez la reine.

⁷⁵ D'après les sources historiques et poétiques, qui datent la vie d'Énée au XI^e siècle avant Jésus-Christ et la vie de Didon au IX^e siècle avant Jésus-Christ, une rencontre entre Didon et Énée était impossible. « C'est donc sans se soucier de la chronologie que Virgile a développé une légende qui fait intervenir Enée dans l'histoire de Didon, et a terni la mémoire d'une épouse chaste et fidèle en faisant d'elle la maîtresse d'un Troyen errant » (Marie-France Hilgar, « Histoire de Didon et la légende surfaite du pieux Enée », *Papers on French Seventeenth Century Literature* 11, 20 (1984), p. 129). Voir aussi notre article, « Le suicide comme revendication d'indépendance dans *La Vraie Didon* de Boisrobert », *Papers on French Seventeenth Century Literature* 42, 83 (2015), pp. 287-299.

Enfin, deux autres pièces partagent un même titre éponyme, mais mettent en scène deux femmes radicalement différentes. Associant son héroïne à celle de Tite-Live par le simple partage du prénom, la *Lucrèce* de Hardy ne ressemble en rien à la victime romaine, chaste et exemplaire. Elle est adultère, prise en flagrant délit avec son amant par son mari jaloux. En 1628 paraît la tragédie *Lucrèce, ou l'adultère puny* dans le V^e tome du *Théâtre* d'Alexandre Hardy. Cette pièce qui emprunte son argument à un récit enchâssé publié dans le roman espagnol *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604) et met en scène une intrigue « d'infidélité et de vengeance »⁷⁶ et « n'a rien à voir avec l'histoire romaine. »⁷⁷ Le mari tue les amants devant les yeux du public, réalisant donc la punition annoncée par le titre même de la pièce. En revanche, la *Lucrèce* de Pierre Du Ryer (1638) reprend la source livienne qui raconte le courage d'une femme violée après avoir offert l'hospitalité au fils du roi. Cette *Lucrèce* se suicide pour prouver son innocence et sa vertu. Malgré le nom partagé, ces sujets tragiques sont tout à fait contraires; ils illustrent la polyvalence des dramaturges français qui peuvent autant adapter un épisode historico-léger qu'un roman étranger contemporain, autant s'inspirer d'une seule tragédie antique retravaillée que de multiples sources littéraires ou historiques. Le génie de l'auteur ne se montre pas nécessairement par l'invention de la matière tragique, mais plutôt par sa disposition et son exécution poétique.

⁷⁶ Lancaster, *A History of French Dramatic Literature, op. cit.*, partie I, vol. 1, p. 48: « *Lucrèce* has nothing to do with Livy's heroine or with any character so chaste. It is a melodrama of unknown source, a sort of tragi-comedy of infidelity and vengeance with an unhappy ending. »

⁷⁷ James F. Gaines et Perry Gethner, « Introduction », *Lucrèce* de Pierre Du Ryer, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1994, p. 17.

1.2.3 « Raconter une histoire »⁷⁸ : la *dispositio*

Selon notre formule, pour « raconter une histoire », le dramaturge avisé doit susciter la bienveillance de son public – lecteur, mais surtout spectateur – dès la première scène de sa tragédie. Écrire pour la scène est une nouvelle nécessité pour les dramaturges du premier XVII^e siècle et requiert une conscience constante de la jouabilité d’une pièce. Les tragédies de l’époque humaniste ne visaient pas nécessairement le jeu scénique : « lorsque les tragédies demeuraient un divertissement de lettrés, faites seulement pour être lues et publiées, ou bien jouées dans des collèges où les acteurs amateurs ne manquaient pas, les problèmes pratiques ne se posaient guère. »⁷⁹ Désormais destinées à la scène professionnelle et publique, les tragédies pré-académiques doivent raconter une histoire ou présenter un drame de manière efficace et accrocheuse. Commencer *in medias res*, privilégier une action serrée et dynamique et ne mettre en scène que les personnages agissants sont trois stratégies adoptées par les dramaturges dans les années 1620 et 1630 pour rendre leurs œuvres plus spectaculaires et plus jouables.

1.2.3.1 In medias res

Au cours de l’époque pré-académique, la notion de *in medias res* change de signification. En comparant les ouvertures des *Antigone*, *Médée* et *Sophonisbe*, l’on remarque l’interprétation différente du précepte aux époques humaniste et pré-académique. D’abord, l’*Antigone* de Robert Garnier est une tragédie ayant une action particulièrement chargée par le choix de personnages qu’il fait agir et par la complexité de son sujet. D’une

⁷⁸ Cavailé, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français*, op. cit., p. 23.

⁷⁹ André Blanc, « Les Chœurs dans la tragédie religieuse de la première moitié du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle* 248, 3 (2010), p. 515.

longueur d'environ 2 200 vers, la pièce met en scène les événements de la mort du roi Œdipe jusqu'à la mort volontaire de sa propre fille. En fait, la pièce ouvre sur Œdipe aveugle qui s'est retiré aux montagnes pour attendre la mort : ce début éloigné de la véritable action de la pièce – quasi *ab ovo* – est contraire aux préceptes d'Horace⁸⁰. L'acte I est une longue exposition de l'histoire d'Œdipe par laquelle le père justifie son retrait et son aveuglement comme punition de son parricide et de sa relation incestueuse. Antigone, qui lui rend visite, essaie de convaincre son père de revenir à Thèbes, une ville « envahie » par une dispute qui oppose ses frères Étéocle et Polynice⁸¹. Le rythme est lent et irrégulier puisque Garnier commence l'action de sa pièce loin de la catastrophe : Œdipe, Jocaste, Étéocle et Polynice doivent tous mourir dans les trois premiers actes pour qu'Antigone fasse face à sa crise morale dans l'acte IV. Dans l'*Antigone* de Sophocle, l'action concerne uniquement la décision d'enterrer Polynice et la réalisation de ce plan par Antigone; Garnier « compresse » toute l'action de la source grecque dans son quatrième acte⁸².

⁸⁰ Horace, *L'art poétique*, trad. Jacques Peletier, Paris, M. Vascosan, 1545, s.p.

Ne va conter de la mort & trepas
 De Meleagre: ou deux œuz recenser
 Pour des Troiens la guerre commencer.
 Toujours il tend a finir son propos,
 Et au milieu rend l'auditeur dispos
 A concevoir les choses precedentes
 Qu'omises a comme bien evidentes:
 Et ce qu'il voit ne povoir [*sic*] prendre teint
 En écrivant, aucunement n'atteint:
 Et tellement ses fictions pallie,
 Ainsi le vrai avec le faux il lie,
 Que le milieu du premier ne differe,
 Et que la fin au milieu se refere.

⁸¹ Robert Garnier, *Antigone, ou la piété*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 1997, I, v. 57-58 : « Que mes freres germains le Royaume envahissent, / Et du bien paternel à leur aise jouissent ».

⁸² Holyoake, *A Critical Study of the Tragedies of Robert Garnier (1545-90)*, *op. cit.*, p. 342: « In Act IV Garnier continues the sequence of events begun in the first three by compressing into a single act most of the action of Sophocles' entire tragedy *Antigone*. It is not surprising therefore that Act IV is the longest of the whole of his *œuvre*. »

L'action est donc moins serrée, moins dynamique et moins dramatique, presque syncopée. Le spectateur et le lecteur doivent passer par plusieurs catastrophes mineures avant d'arriver à la vraie péripétie de la pièce ce qui trouble leur bienveillance.⁸³ Pour Garnier, un début *in medias res* signale le milieu d'un conflit familial plus large et non le milieu d'une problématique plus ciblée.

L'*Antigone* de Jean de Rotrou compte presque 1 800 vers et comporte un *dramatis personæ* de quinze noms, mais ne compte pas Œdipe parmi eux, puisqu'il est déjà mort. C'est Jocaste qui prononce la première réplique et annonce la guerre civile qui sépare Polynice et Étéocle. Les deux premiers actes de la pièce présentent le conflit entre les frères et la réconciliation tentée, mais échouée qui finit fatalement. Pour respecter les bienséances, Rotrou place la mort de Polynice et d'Étéocle, et le suicide de Jocaste entre les actes II et III. Le drame survient par une accumulation des malheurs plus restreinte que chez Garnier : au lieu de montrer la chute de plusieurs générations de la famille royale, Rotrou centre son action sur le revers de fortune d'Antigone dans l'acte III. Une fois qu'Hémon raconte le sort des frères par une hypotypose et qu'Ismène annonce l'édit

⁸³ Dans son ouvrage peut-être dépassé, Émile Faguet écrit cette condamnation de l'action complexe de l'*Antigone* de Garnier : « Garnier a beau traduire Sénèque, il a beau traduire Sophocle, et non sans talent, Œdipe, Jocaste, Antigone ont chez lui quelque chose de confus, ne se détachent pas avec le relief puissant que nous nous attendions à trouver, dans la vive lumière où nous avons coutume de les voir circuler. La raison en est que loin de se prêter un mutuel concours, loin de s'éclairer les uns les autres grâce à la place bien choisie pour chacun dans le tableau, ils s'offusquent l'un l'autre au contraire, chacun venant prendre à un moment donné la place de l'autre, et couvrir un nouveau dessin le portrait précédemment crayonné. Si l'on veut qu'Œdipe m'intéresse, il convient, en effet, qu'il attire à lui mon attention dès le premier acte, mais à condition qu'il ne sera pas absolument mis en oubli, le premier acte terminé. Si l'on veut que Jocaste laisse en mon esprit une forte empreinte, il faut, ou ne par la faire mourir au troisième acte, ou fermer le poème au troisième acte. Si, d'après la mort de Jocaste, Antigone vient remplir la scène jusqu'au dénouement, c'est comme une feuille d'un carton d'estampes qui tombe sur une autre feuille, et la dernière reste seule dans mon esprit, jetée sur le souvenir confus et brouillé de la précédente. » (Émile Faguet, *La tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1883], p. 207.)

« rigoureux »⁸⁴ de Créon qui interdit l'enterrement du corps de Polynice, Antigone doit faire face à sa crise de conscience.

Ce rythme accéléré vers la catastrophe permet à Rotrou de développer davantage le mouvement intérieur d'Antigone qui doit décider de respecter ou les lois terrestres imposées par Créon ou les lois divines. Antigone se résout de suivre sa vertu et son honneur :

Vos raisons, comme vous [Ismène], sont de si peu de force,
Que loin de m'arrêter, cet obstacle m'amorce.
Laissez indifférent mon bon ou mauvais sort,
Voyez si je péris, mon naufrage du port,
Pour moi, je tiens plus chère, et plus digne d'envie,
Une honorable mort qu'une honteuse vie;
Et de mes ans, enfin, voir terminer le cours,
Ne sera qu'arriver où je vais tous les jours.⁸⁵

Décision prise, Antigone doit confronter son adversaire Créon dans l'acte IV. La tension dramatique monte ainsi de façon constante : l'intrigue commence au milieu d'une guerre civile et voit ensuite la mort de trois personnages clés. Cela provoque une crise de conscience chez l'héroïne éponyme qui mène à l'entrave morale et juridique qui empêche toute résolution possible. Le rythme constant maintient la bienveillance du spectateur qui attend la catastrophe finale : la mort d'Antigone et la fureur de Créon.

Chez Jean de La Pérouse, *in medias res* signale un début plus urgent ou immédiat, dans le vif du conflit. Il n'y a pas de montée de tension dans les premiers actes, car Médée lance la première réplique de la pièce annonçant le parjure de Jason :

Vous, ô Dieux, que jura le parjure Jason,

⁸⁴ Rotrou, *Antigone, Théâtre choisi de Jean de Rotrou, op. cit.*, III, 3, v. 781 : « Savez-vous la rigueur de son premier Edit? »

⁸⁵ *Ibid.*, III, 5, v. 901-908.

Par moi, méchante hélas! seigneur de la Toison,
 Je vous atteste tous, tous, tous je vous appelle
 Au spectacle piteux de ma juste querelle!⁸⁶

L'inconstance de Jason, qui s'est promis à la fille de Créon, Glauque, incite la démesure chez Médée dès l'incipit. Dans l'acte I, elle promet de se venger contre Jason; sa nourrice traite cette colère de « fureur »⁸⁷, une passion déjà maximale. Mais aussitôt, le roi ordonne son bannissement. Il ne présente aucun développement de l'action : le gouverneur des enfants déclare sa peur de Médée et perçoit le danger qu'encourent Jason, Créon, Glauque et les enfants. Dans les actes III et IV, Médée met en place son plan de vengeance : elle donne une couronne d'or contenant du poison et frappée d'une malédiction par laquelle la première personne à la porter mourra, brûlée vive⁸⁸. Médée réalise son plan néfaste : « Un nouveau feu charmé cruellement dévore »⁸⁹ Glauque et Créon après quoi Médée tue ses deux fils sous les yeux de leur père, Jason. L'on ne ressent jamais une montée de tension dans la mesure où les divers éléments de l'action sont déjà placés avant le commencement de la pièce : Médée résolue doit simplement mettre à terme son plan. Le lecteur n'assiste ni à la crise de conscience ni au revers de fortune de Médée. Femme trahie, elle est statique

⁸⁶ Jean de La Pérouse, *Médée*, éd. M.-M. Fragonard, Mugron, Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990, I, v. 11-14.

⁸⁷ *Ibid.*, I, v. 81 : « Mais veuillez donc un peu cette fureur refraindre. »

⁸⁸ *Ibid.*, IV, v. 939-945 :

Ainsi ce don cruel je charmerai de sorte
 Que quiconque premier dessus son chef le porte
 Sera soudain brûlé et qui s'approchera
 Pour lui donner secours, encore brûlera.
 Plus on y jettera son élément contraire
 Plus il s'enflammera. De ma belle adversaire
 Je serai donc vengée.

⁸⁹ *Ibid.*, V, v. 1058.

et monotone. La pièce termine sur une nouvelle malédiction portée contre Jason : Médée voue son ancien amant à la mort, écrasé par les poutres de son propre navire.

Dans la *Médée* de Pierre Corneille, l'on assiste à l'augmentation progressive de la tension dramatique. Chez Corneille, *in medias res* implique une scène d'exposition par laquelle Jason se justifie de son parjure, une explication qui manque à la version de La Pérouse. Pour le Jason de Corneille, l'amour doit servir l'intérêt de « [s]es affaires »⁹⁰ : il aimait Médée pour gagner la toison d'or et il aime Créuse – nommée Glauque chez La Pérouse – pour gagner un lieu d'exil. Une partie intégrante de la tension dramatique de cette pièce est le dilemme cornélien prononcé par Jason :

Depuis que mon esprit est capable de flamme,
Jamais un trouble égal ne confondit mon âme :
Mon cœur qui se partage en deux affections
Se laisse déchirer à mille passions.
Je dois tout à Médée, et je ne puis sans honte
Et d'elle et de ma foi tenir si peu de compte :
Je dois tout à Créon, et d'un si puissant Roi
J'en fais un ennemi si je garde ma foi :
Je regrette Médée, et j'adore Créuse;
Je vois mon crime en l'une, en l'autre mon excuse,
Et dessus mon regret mes désirs triomphants
Ont encor le secours du soin de mes enfants.⁹¹

Chez La Pérouse, Jason est un personnage figé, un objet de vengeance. Chez Corneille, il est un personnage troublé qui suscite la pitié du spectateur grâce à son introspection. Médée n'apparaît pas sur scène avant la fin de l'acte I : elle est aussi furieuse que la Médée de La Pérouse, mais puisque Jason a déjà présenté le contexte, sa colère semble moins démesurée.

⁹⁰ Pierre Corneille, *Médée*, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, tome I, I, 1, 26.

⁹¹ *Ibid.*, I, 1, 158-169.

La Médée de Corneille prépare un plan de vengeance contre Créon et Créuse, mais compte en épargner Jason.

Le dynamisme de cette tragédie provient sans doute de la métamorphose de Médée d'une femme trahie en figure monstrueuse. Pour Anna Rosner, cette transformation crée la spectacularité de la pièce : « Dans la tragédie, la monstruosité d'un personnage dramatique évoque l'immoralité, la perversion et le vice; bref, une sorte de négation de l'ordre. Le genre tragique en soi exige le comportement monstrueux : selon Florence Dupont, la tragédie romaine présente "le spectacle d'une métamorphose d'un homme/femme en monstre". »⁹² Plus l'action avance, plus Médée devient un monstre. Lorsque Jason désavoue ses promesses à Médée, la transformation s'accomplit. Dans l'acte III, elle prémédite l'infanticide pour punir Jason⁹³.

La montée de tension chez Corneille suscite l'intérêt du spectateur qui, d'après Normand Doiron, « se réjouit » devant le massacre final : « Dans la tragédie, c'est le moment, magique entre tous, où Médée, déesse déchue, reine exilée, mère inhumainement dépossédée de ses fils, puise dans les ténèbres le pouvoir d'infliger à ses ennemis un supplice épouvantable. »⁹⁴ La fin de la version cornélienne est violente et macabre. Médée

⁹² Anna Rosner, « Médée, monstruosité, maternité: symbolismes sanguins dans la *Médée* de Corneille », *Seventeenth-Century French Studies* 32, 1 (2010), p. 20.

⁹³ Corneille, *Médée*, *op. cit.*, III, 4, 953-960 :
 J'y donnerai bon ordre, il est en ta puissance
 D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance;
 Je la saurai graver en tes esprits glacés
 Par des coups trop profonds pour en être effacés.
 Il aime ses enfants, ce courage inflexible,
 Son foible est découvert; par eux il est sensible,
 Par eux mon bras armé d'une juste rigueur
 Va trouver des chemins à lui percer le cœur.

⁹⁴ Normand Doiron, « La vengeance d'une déesse. La *Médée* de Pierre Corneille », *Poétique* 171, 3 (2012), p. 329.

réalise son plan de vengeance impitoyable en donnant à Créuse une robe « empestée »⁹⁵ qui prend feu tuant la princesse et Créon sur scène. Jason assiste à l'immolation de sa fiancée avant de découvrir les corps de ses fils tués. Déchiré et abattu, Jason se suicide sur scène après que Médée s'est enfuie une fois sa vengeance assouvie. Ainsi, en commençant son action par le dilemme de Jason et en montrant la métamorphose graduelle de Médée, Corneille réussit à créer une action accrocheuse qui maintient l'intérêt du public depuis sa première réplique jusqu'à fin, sans le choquer par des passions démesurées ou inattendues.

La Carthaginoise, ou la liberté d'Antoine de Montchrestien commence par le long monologue des malheurs de Sophonisbe, mariée avec Syphax pour des fins politiques. Elle présente le « triste récit de ces fatales peines »⁹⁶ à sa Nourrice et explique le contexte de la guerre entre Rome et la Numidie. En fait, tout l'acte I est l'exposition des malheurs de la reine et le pressentiment de sa mort, ainsi qu'une hypotypose de la défaite de Syphax par l'armée romaine alliée avec Massinisse. L'acte d'ouverture présente un tableau statique que Montchrestien continue de développer dans les prochains actes : il met en scène plusieurs longs monologues sur les infortunes de Massinisse qui reprend son trône autrefois perdu à Syphax, sur la peur de Sophonisbe devant le consul romain, sur l'amour de Massinisse pour Sophonisbe et sur les revers de fortune définis par une Furie qui ne paraît qu'une seule fois dans la pièce. La seule scène qui semble plus active que racontée se trouve dans l'acte III lorsque Massinisse parle avec son ami Lélius qui tente de convaincre celui-là d'abandonner son plan de mariage. Leurs répliques sont courtes – d'une longueur de 4 à 6 vers – et vitalisent la pièce qui est jusque-là oratoire. Cette énergie ne dure pas; dans les

⁹⁵ Corneille, *Médée*, *op. cit.*, IV, 1, 1061.

⁹⁶ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise, ou la liberté*, *Les tragédies*, Rouen, Petit, 1601, I, p. 61.

deux derniers actes, les personnages reprennent leur posture déclarative jusqu'à ce que Sophonisbe s'empoisonne.

Dans la *Sophonisbe* de Jean Mairet, le dramaturge reprend ce fait historique propice à la mise en scène tragique : « peu d'acteurs, pas d'épisodes, aucun effort pour intéresser par l'intrigue. Tout l'intérêt réside dans le langage des personnages et leur situation pathétique. »⁹⁷ Mairet choisit de modifier son texte par rapport à ses sources latines et italienne et à la version antérieure française : dans la première scène de sa pièce, il laisse déjà paraître l'infidélité de Sophonisbe. Syphax, le roi de Numidie, intercepte une lettre d'amour de Sophonisbe adressée à Massinisse, son ennemi. Ce début diffère énormément de la version de Montchrestien qui a choisi d'omettre le personnage de Syphax bien qu'il figure à la *dramatis personæ* de *La Carthaginoise*⁹⁸. La pièce commence ainsi « en pleine crise, crise politique, crise sentimentale. »⁹⁹ Comme Mairet ouvre la tragédie sur un temps fort, il doit trouver d'autres événements pour faire monter la tension. Dans sa préface « Au Lecteur », Mairet élabore la stratégie qu'il a suivie pour « embellir »¹⁰⁰ la pièce et lui donner tout son dynamisme :

Il est vray que j'ay voulu adjoûter pour l'embellissement de la pièce, & que j'ay mesme changé deux incidents de l'Histoire assez considérables, qui sont la mort de Siphax, que j'ay fait mourir à la bataille, afin que le peuple ne treuvât point estrange que Sophonisbe eût deux maris vivants : celle de Massinisse, qui vescu jusques à l'extrême vieillesse.¹⁰¹

⁹⁷ Dédéyan, « Introduction », *Sophonisbe* de Jean Mairet, *op. cit.*, p. XXI.

⁹⁸ Montchrestien, *La Carthaginoise, ou la liberté, Les tragédies, op. cit.*, p. 56 : Les « Entrepailleurs » de cette pièce sont « Sophonisbe, Nourrice, Messenger, Chœur, Massinisse, Furie, Lelie, Scipion, Siphax, Hiemspal ». Malgré son inclusion à cette liste, Syphax ne paraît pas dans la pièce.

⁹⁹ *Ibid.*, p. XXIV.

¹⁰⁰ Mairet, « Au Lecteur », *Sophonisbe, op. cit.*, p. 8.

¹⁰¹ *Idem.*

Le tragique de cette pièce réside dans la séparation des deux amants : libérée par sa viduité, Sophonisbe devrait pouvoir se marier avec Massinisse. Mais les troubles politiques empêchent cette union : Scipion interdit leur mariage et ordonne le retour de Sophonisbe à Rome en tant que prisonnière. Celle-ci s'empoisonne pour éviter sa séparation d'avec son amant. Massinisse, emporté par la fureur de son deuil¹⁰², se tue sur le corps de la reine. En ajoutant le suicide de Massinisse, Mairet réussit à augmenter la tension même lorsque le début de sa pièce est déjà fort.

Les trois tragédies pré-académiques montrent une tendance importante quant au dynamisme des pièces de cette époque, une partie intégrante de la spectacularité et de la jouabilité d'une œuvre. Si les versions antérieures d'*Antigone*, de *Médée* et de *Sophonisbe* ont leurs temps forts, elles se construisent sur un modèle dans lequel les revers de fortune semblent aléatoires. La péripétie des pièces humanistes et du tournant du siècle ne doit pas se réaliser sur scène : le chœur ou un personnage pseudo-protatique tel un messager peut gloser les événements qui ont mené à la chute du héros même avant l'incipit. Dans les pièces des années 1620 et 1630, le choix du moment déclencheur d'une tragédie est essentiel à la construction d'une tension dramatique qui monte graduellement et constamment vers la catastrophe. Un début *in medias res* doit laisser le temps au personnage principal de faire face à sa crise de conscience, d'affronter ses adversaires et de prendre sa décision finale, sinon, « le choc de volontés fortes et contraires »¹⁰³ ne se produira pas.

¹⁰² Mairet, *Sophonisbe*, *op. cit.*, V, 7, 1736 : « [Scipion] Je crains que ceste veuë esveille sa furie. »

¹⁰³ Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, tome I, p. 456.

1.2.3.2 Les personnages tragiques : effacement, amplification, simplification

Lorsqu'un dramaturge interprète un sujet à sa manière, il peut procéder par l'effacement d'un personnage pour simplifier l'argument ou pour mieux se focaliser sur un personnage en particulier. Il peut aussi choisir de modifier le rôle d'un personnage en l'amplifiant ou en le simplifiant selon la nécessité de son argument. Dans *La Vraye Didon* de Boisrobert, l'effacement du héros traditionnel de l'épopée incite un changement majeur quant au déroulement de la crise de conscience chez la reine de Carthage. Elle n'est plus partagée entre son amour pour Énée et sa responsabilité envers son peuple : elle reste veuve constante et fidèle jusqu'à son suicide. Dès ses premières répliques, Didon se conduit d'une manière plus vraisemblablement que la Didon de Virgile. Elle témoigne de sa chasteté et de sa dignité royale :

Je suis trop constamment à mes vœux attachées,
Les sermens solennels que j'ay fais devant tous
De ne subir jamais les loix d'un autre Espoux,
Ne me permettent pas au deuil qui me transporte,
De pouvoir explicquer mon songe de la sorte.¹⁰⁴

Il s'agit alors d'une tentative de corriger les fautes de Virgile qui a « maltraité » Didon, selon la dédicace de la tragédie à la Comtesse de Harcourt :

Si c'estoit icy cette Didon fabuleuse que Virgile a si mal traitée, que pour la des-honorer en beaux termes, il a bien voulu confondre les temps & se mesconter de trois cens années, quoy que je connoisse cuidemment l'injustice de son accusation, & que dans toutes les histoires je la trouve aussi innocente qu'elle estoit belle [...] C'est la veritable Didon que je vous presente, cette Didon chaste & genereuse qui dans les

¹⁰⁴ François le Métel, sieur de Boisrobert, *La vraye Didon, ou la Didon chaste, Didon à la scène*, éd. Christian Delmas, Toulouse, Société de littératures classiques, 1992, I, 2 : 62-66.

violentes recherches du plus puissant Roy d’Affrique, ayma mieux se donner la mort que de manquer à la fidélité qu’elle avoit promise aux cendres de son Espoux¹⁰⁵.

Le simple effacement du personnage d’Énée dans l’adaptation de Boisrobert permet le portrait d’une Didon chaste et morale et se prête à une imitation qui est plus fidèle à l’histoire telle que racontée par Justin.

Comme dans toute tragédie, l’*hybris* du personnage principal entraîne nécessairement sa chute. La Didon de Boisrobert n’est pas condamnée à cause de son infidélité comme celle de Virgile; en revanche, c’est l’orgueil démesuré qui « commande une “fureur” rendant toute négociation impossible »¹⁰⁶. Son *hamartia* mortelle est son refus de l’homme :

Ma sœur quand vous sçauriez en effect que mes charmes
L’auroient seuls obligé de prendre icy les armes,
Comment proposez-vous cet hymen odieux
Qui blesse ma constance, & qui fache les Dieux ?
Souvenez-vous des vœux où je suis attachée,
D’estre à jamais fidelle à l’ombre de Sychée; [...]
De la tentation d’une seconde amour,
De celle d’Hyarbas je serois incapable,
Je ne sçaurois le veoir, il m’est insupportable.¹⁰⁷

La Didon de Boisrobert se suicide au lieu de se marier avec Iarbas, c’est-à-dire, elle se suicide au lieu de se soumettre au pouvoir de l’homme. Boisrobert présente alors une Didon qui est « devant Iarbas une femme forte, telle que le suggérait Virgile »¹⁰⁸. Ainsi, son

¹⁰⁵ Boisrobert, « A Madame la Comtesse d’Harcourt », *La vraye Didon, ou la Didon chaste, Didon à la scène op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁰⁶ Christian Delmas, « Introduction », *Didon à la scène, op. cit.*, p. LXVI.

¹⁰⁷ Boisrobert, *La vraye Didon, op. cit.*, I, 1 : 141-154.

¹⁰⁸ Delmas, « Introduction », *Didon à la scène, op. cit.*, p. LIII.

portrait de Didon est fidèle à la source latine dans la mesure où la fortitude de Didon est préservée par l'effacement du héros qui ternit la réputation des Didon antérieures.

En ce qui concerne les deux *Panthée*, les actions diffèrent considérablement bien que Tristan s'inspire directement du texte hardien ainsi que de l'intertexte de Xénophon. Si dans la version de Tristan, l'action commence juste avant la mort d'Abradate, chez Hardy, la pièce s'ouvre plusieurs mois avant le grand dénouement tragique qui serait le récit de mort d'Abradate et le suicide conséquent de sa femme, Panthée. Hardy supprime plusieurs détails du pamphlet militaire de Xénophon et choisit alors de focaliser la péripétie de sa pièce sur l'amour conjugal de Panthée et d'Abradate. L'action dans le texte de Hardy se développe autour de son héroïne, une femme illustre, figure de fidélité, de chasteté et de grande vertu; la catastrophe survient après la mort d'Abradate sur le champ de bataille. Panthée, résolue de suivre son mari dans la mort, se suicide sur le bûcher funéraire d'Abradate. Le rôle d'Araspe, un capitaine de l'armée perse qui est amoureux de Panthée, occupe une place secondaire dans cette tragédie. Sandrine Berrégard caractérise la Panthée de Hardy comme une femme qui « concilie donc les qualités morales de chasteté et de fidélité conjugale »¹⁰⁹ qui se conforme aux mœurs chrétiennes et aux bienséances des toutes premières années du XVII^e siècle. Hardy le dit lui-même; Panthée est le « parangon de pudique vertu »¹¹⁰.

Chez Tristan, en revanche, l'héroïne éponyme n'est pas le point de mire, mais un personnage secondaire et statique, dévoué à son feu mari. La *Panthée* de Tristan se

¹⁰⁹ Sandrine Berrégard, « Introduction à *Panthée* », *Théâtre complet* d'Alexandre Hardy, *op.cit.*, tome I, p. 317.

¹¹⁰ Alexandre Hardy, *Panthée*, *Théâtre complet*, *op. cit.*, tome I, III, 2 : 562.

distingue de celle de Hardy par le biais du personnage d'Araspe. L'amour non réciproque d'Araspe pour Panthée se trouve amplifié sous la plume de Tristan; comme le rôle du garde perse a été écrit pour le grand Montdory, l'action entière de la pièce converge sur son désespoir et sur sa souffrance lors de l'acte V. Accablé par son deuil après le suicide de Panthée, Araspe se donne aussi la mort. Ce dénouement se distancie du texte source et du texte hardien pour de simples raisons. Tristan avait soumis sa pièce à l'examen de l'abbé d'Aubignac; celui-ci a critiqué la fin abrupte et maladroite de la source originelle qui n'a aucun effet pathétique sur le spectateur. Cette critique a inspiré des révisions, dont le suicide d'Araspe. Il n'est plus question dans cette pièce d'amour et de fidélité conjugale, mais de l'orgueil et de la démesure du véritable personnage principal qui se rachète par le biais de la mort permettant ainsi la purgation des passions chez le spectateur.

Enfin, dans la *Mariamne* d'Alexandre Hardy, le dramaturge distribue son texte en amplifiant le rôle d'un personnage par rapport à sa source en donnant plus de place à Phérore, le frère d'Hérode. Phérore chez Hardy est l'écho de Salomé; il sème la haine contre Mariamne et excite la fureur du roi¹¹¹. Chez Tristan, Phérore joue le rôle de conseiller du roi. Comme chez Hardy, Phérore se positionne contre Mariane, mais il est moins redoutable que Salomé qui est « envieuse et vindicative »¹¹². Le Phérore de Tristan a,

¹¹¹ Hardy, *Mariamne, Théâtre complet, op. cit.*, tome II, I, 2, 157-164:

Mariamne possible, ensuivant sa coutume,
 D'une rage d'orgueil encontre vous s'allume,
 Abusant du pouvoir que ce charme d'Amour
 Lui concède sur vous, ah! pernicieux jour,
 Qui vous empoisonna le premier de sa vue,
 Combien votre raison s'extravague déçue,
 S'efforçant de gagner un Monstre par douceur,
 Auquel rien que l'effort n'est convenable et seur!

¹¹² Tristan L'Hermite, « Avertissement », *La Mariane, Les tragédies, op. cit.*, p. 35 : « Je ne me suis pas proposé de remplir cet ouvrage d'imitations Italiennes et de pointes recherchées; j'ai seulement voulu décrire

d'ailleurs, un rôle assez mineur : il soutient les complots de Salomé, mais il n'est pas un vrai contributeur aux intrigues de sa sœur. En créant une seule figure de sédition par sa Salomé, Tristan réalise un drame féminin plus déchirant. La tension entre Mariane et Salomé s'accroît progressivement, captivant l'intérêt du spectateur ou du lecteur qui attend la confrontation finale.

Ce n'est pas simplement le rôle de Phérore qui change entre les pièces de Hardy et de Tristan. Hardy effectue aussi un ajout parfaitement baroque à sa *Mariamne* par sa création de l'Ombre d'Aristobule qui présente le contexte de sa pièce :

Au total, comme on pouvait s'y attendre, le dramaturge ajoute aux ingrédients contenus dans le récit de Flavius Josèphe et de son successeur [Hégésippe] des procédés spécifiquement théâtraux (le fantôme, la nourrice et le rôle accru dévolu à Phérore), dont les effets scéniques sont de nature à enrichir les émotions que les situations et les personnages en eux-mêmes sont censés faire naître chez le spectateur.¹¹³

L'ombre comme personnage de théâtre est un *topos* de la tragédie renaissance¹¹⁴; l'ombre protatique telle Aristobule dans la *Mariamne* est nécessaire à l'efficacité de la pièce. Comme le souligne justement Olivier Millet, l'ombre n'est pas un personnage agissant de l'action, mais une figure de prosopopée informative. L'ombre tragique est l'instrument du dramaturge: il est créateur « d'atmosphère [...] sert d'abord à apporter aux spectateurs des informations. »¹¹⁵ Il présente alors un récit, un contexte essentiel à l'action qui se

avec un peu de bienséance les divers sentiments d'un Tyran courageux et spirituel, les artifices d'une femme envieuse et vindicative, et la constance d'une Reine dont la vertu méritait un plus favorable destin. »

¹¹³ Berrégard, « Introduction à *Mariame* », *Théâtre complet* d'Alexandre Hardy, *op. cit.*, tome II, p. 538.

¹¹⁴ Voir, par exemple, Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, éd. F. Charpentier, J.-D. Beaudin et J. Sanchez, Mugron, Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990. Jodelle commence sa pièce par le monologue de l'Ombre d'Antoine. Son discours compte 106 vers par lesquels il donne le récit de sa propre mort et annonce le suicide imminent de Cléopâtre.

¹¹⁵ Olivier Millet, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », *Dramaturgies de l'ombre*, éd. F. Lecercle, et F. Lavocat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, ¶ 16.

déroulera dans les scènes à suivre. L'on traite ici d'un ajout protatique, c'est parce que le chœur occupe un rôle fondamental dans le développement d'un sujet dramatique avant l'époque pré-académique.

1.2.3.3 Le chœur

Pour les humanistes, le chœur est un procédé essentiel emprunté aux anciens; sa fonction est surtout didactique. Le chœur instruit avise le spectateur ou le lecteur du caractère d'un personnage et signale comment interpréter l'action¹¹⁶. Le personnage protatique occupe un rôle quasi rituel¹¹⁷; comme le prêtre, il définit la norme morale, annonce les aberrances et présente les conséquences. Au cours des premières décennies du XVII^e siècle, les dramaturges suppriment le chœur; ses déclarations sentencieuses ne contribuent pas au drame et ne servent aucune fonction spectaculaire :

While there can be no doubt that its existence is unjustifiable on purely dramatic grounds, we all too often forget that the humanist playwrights in France conceived of the enterprise as a form of moral instruction featuring all the ornaments of rhetoric and addressing serious and pertinent issues.¹¹⁸

Selon André Blanc, les chœurs renaissants servent à « orienter leurs discours vers des *topoi* philosophiques ou moraux, lesquels pouvaient donner lieu à des amplifications oratoires ou lyriques qui ne déplaisaient nullement aux poètes du XVI^e siècle. »¹¹⁹ Dans la tragédie

¹¹⁶ Perry Gethner, « The Didactic Chorus in French Humanist Tragedy », *Classical and Modern Literature* 3, 3 (printemps 1983), p. 142.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 139 : « From Horace's *Ars poetica*, in then current texts, the French poets learned that the chorus was supposed to represent the author, proclaim moral standards, and entreat the gods to punish the wicked and reward the virtuous. The precepts of Horace were especially appealing to Renaissance playwrights on theological grounds because they shifted the chorus's role away from pagan liturgy and toward universal moral principles. On stylistic grounds, Horace provided an irresistible inducement to humanist writers: he explicitly connected the choral passages with demonstrative rhetoric, the ceremonial oratory of praise and blame. »

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹¹⁹ Blanc, « Les Chœurs dans la tragédie religieuse de la première moitié du XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 515.

pré-académique, l'on remarque l'effacement du chœur au service d'une mise en scène des passions et des crises de conscience par les personnages agissants.

Dans l'*Antigone* de Robert Garnier, le dramaturge se sert de trois chœurs différents pour narrer les événements importants de sa pièce. Le *dramatis personæ* présente trois « entreparleurs » protatiques : le Chœurs des Thébains – le chœur principal –, le Chœur des Vieillards et le Chœur des filles Thébaines¹²⁰. C'est le Chœur des filles qui illustre la souffrance d'Antigone et « double »¹²¹ l'action finale de ce personnage. Lorsqu'Antigone se suicide dans l'acte IV, le chœur intervient pour souligner son malheur donnant « une bonne idée de l'utilisation de la rhétorique à des fins pathétiques »¹²². Une fois enfermée dans une cave sépulcrale, au moment de sa mort volontaire, Antigone convoque comme témoin les « Citoyens de Thebes »¹²³; le Chœur des filles lui répond en la rassurant de sa gloire et sa vertu.¹²⁴ Dans sa dernière tirade, Antigone se montre résolue et refuse de pleurer son sort :

[Antigone]
 Souvenez-vous de moy, que la mort on me donne,
 Qu'on me livre à la mort pour avoir esté bonne.
 Vous degoutez de pleurs, vos yeux en sont noyez,
 Ne larmoyez pour moy, mes sœurs, ne larmoyez.¹²⁵

¹²⁰ Garnier, *Antigone, ou la piété*, *op. cit.*, p. 61.

¹²¹ Jean-Dominique Beaudin, « Introduction », *Antigone, ou la piété* de Robert Garnier, *op. cit.*, p. 32 : « [Les chœurs] ont la plupart du temps pour fonction de doubler les personnages, notamment dans les épisodes les plus émouvants ».

¹²² *Idem.*

¹²³ Garnier, *Antigone, op. cit.*, IV, v. 2158.

¹²⁴ *Ibid.*, IV, v. 2170-2174 :

Consolez-vous, ô vierge, et ne vous affligez,
 D'un magnanime cœur vos tourmens soulagez.
 Vous n'irez sans louange en cet antre funebre :
 Vostre innocente mort vivra tousjours celebre,
 Et celebre le los de vostre piété.

¹²⁵ *Ibid.*, V, v. 2220-2223.

Ce sont les Chœurs des filles et des Thébains qui chantent les malheurs de la princesse et rappellent au spectateur son héroïsme face à un sort funeste.

Chez Garnier, le pathétique se manifeste par l'accumulation des morts. La catastrophe de la pièce a lieu dans l'acte V et se révèle par deux personnages prototypiques : le Messager et le Chœur [de Thébains]. Ces deux figures commentent les vicissitudes de la fortune qui ont mené à la mort d'Antigone et d'Hémon, et à la fureur de Créon. Le Chœur intervient après le suicide d'Eurydice, la femme de Créon, un personnage effacé par Rotrou dans sa version. Cette dernière sentence sert à souligner l'erreur de Créon :

[Chœur]

Vos pertes, vos malheurs, que vous avez soufferts
 » Procèdent du mépris du grand Dieu des Enfers :
 » Il faut honorer, et toujours avoir cure
 » De ne priver aucun du droit de sépulture.¹²⁶

Si le Chœur des Thébains a le dernier mot, sa réplique annonce la leçon morale tirée du revirement. Le chœur chez Garnier respecte ainsi la fonction didactique du chœur humaniste¹²⁷.

L'Antigone de Rotrou ne meurt pas sur scène. Dans l'acte IV de la version de 1637, Créon ordonne l'emprisonnement de l'héroïne qui se tue hors de la vue du public entre les actes. Sa mort marque la catastrophe de la pièce. L'œuvre se termine par le suicide d'Hémon devant son père et par l'évanouissement de Créon, emporté par sa culpabilité :

[Créon, *tombant évanoui.*]

O mort! joins ton trépas aux effets de ma rage!

¹²⁶ *Ibid.*, V, v. 2738-2741.

¹²⁷ Gethner, « The Didactic Chorus in French Humanist Tragedy », *loc. cit.*, p. 145 : « If tragic events occur because society has been cast adrift from moral standards and from religious belief, then it is up to the playwright to interject his personal commentary into the events to restore the needed perspective and shock the audience into recognizing and condemning the horrors of its own day. »

Sors, mon âme, et mets fin à ce tragique ouvrage!

[Éphyte]

Il tombe évanoui, sans force, et sans chaleur,
Tu devais, vain regret, précéder ce malheur.¹²⁸

La version de Rotrou ne montre pas les conséquences du revers de fortune de Créon : le pathétique découle de la punition divine pour sa rigueur et de l'expression du regret du roi. La pièce finit par la réplique d'Ismène qui déplore son sort : orpheline, seule survivante d'une famille ravagée par leurs revirements de fortune. Il n'y a pas de leçon morale à en tirer; le public ressent « le choc de volontés fortes et contraires »¹²⁹ qui a causé la ruine de tous.

À l'encontre des versions subséquentes de Hardy, de Scudéry et de Boisrobert, la *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle s'approche de près du texte de la version virgilienne du texte pour ce qui est de son style. La présence de deux chœurs et la posture statique du personnage de Didon permettent à Jodelle de placer son œuvre entre le genre tragique et le genre épique. Jean-Claude Ternaux observe que la *Didon* de Jodelle « tend vers une narrativité massive et proliférante [...] qui se présente comme une suite de fragments plus ou moins longs d'une *Enéide* éclatée au détriment de l'action dramatique »¹³⁰. Cette tragédie à tendance narrative met en scène une traduction fidèle de l'épopée au lieu de la réinterpréter de façon dramatique. Pour John Nassichuk, « La forme dramatique offre ainsi à Jodelle, grâce aux perspectives diverses dessinées par des voix multiples, l'occasion de construire un portrait de personnage sans doute plus complet que celui qui transparaît d'un

¹²⁸ Jean de Rotrou, *Antigone*, *Théâtre choisi*, op. cit., V, 9, v. 1784-1787.

¹²⁹ Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, op. cit., tome I, p. 456.

¹³⁰ Jean-Claude Ternaux, « Introduction », *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 15.

poème d'éloge ou de circonstance. »¹³¹ Un portrait plus complet, certes, mais la *Didon* de Jodelle ne trouve jamais le dynamisme nécessaire au spectacle précisément à cause de sa tendance narrative.

Jodelle se sert de ses personnages comme intermédiaires narratifs, ou porte-parole d'une action qui ne se réalise jamais sur scène. Dès le premier acte, Achate raconte les malheurs passés de Didon. C'est lui qui narre la mort du roi Sychée et la fuite de Didon agissant ainsi comme un personnage pseudo-protatique :

Sa peine fut horrible alors que la nuit sombre
De son époux Sichée offrit à ses yeux l'ombre,
L'ombre hideuse et pâle, et qu'à ses yeux Sichée
Découvrant une plaie, une plaie bouchée
De la poudre et du sang, montrait à la déserte
De son frère meurtrier la cruauté couverte,
D'un son grêle enseignant sa richesse enterrée
Dont elle avecq' les siens par l'Afrique altérée.¹³²

La crise sentimentale de cette tragédie – le départ imminent du héros troyen, décision prise avant le début de la pièce – est aussi narrée par Achate, qui annonce les préparatifs de la flotte troyenne. Les chœurs dans cette pièce remplissent trois fonctions dramatiques; d'après Sylvain Germain, le chœur chez Jodelle apparaît « soit comme une entité morale abstraite et détachée de l'action, soit comme un porte-parole de l'auteur, soit, enfin comme un personnage mêlé à l'action. »¹³³ Les vers des chœurs sont lyriques – en octosyllabes – marquant leur retrait de l'action. Le Chœur des Troyens est témoin de l'action; le Chœur

¹³¹ John Nassichuk, « “Fortune m'ordonne”: le portrait féminin dans *Didon se sacrifiant* », *Le Verger V* (2014), p. 3.

¹³² Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. M. Miotti, *La tragédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*, 6 volumes, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1993, I, v. 27-34.

¹³³ Sylvain Germain, « Les chœurs chez Jodelle : évolution des fonctions dramatique, lyrique et morale et de leur articulation », *Didon se sacrifiant d'Étienne Jodelle*, éd. C. Bonnet, A. Boutet, C. de Buzon et É. Gauthier, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2015, p. 153.

des Phéniciennes joue un rôle plus immédiat et converse avec les personnages, proférant des aphorismes selon son rôle d'entité morale :

[Chœur]
La seule impiété te chasse de ces lieux.

[Énée]
La piété destine autre siège à mes Dieux.

[Chœur]
Quiconque rompt la foi encourt des grands Dieux l'ire.

[Énée]
De la foi des amants les Dieux ne font que rire.

[Chœur]
La piété ne peut mettre la pitié bas.¹³⁴

La fonction des chœurs est gnomique : même lorsque les Phéniciennes interviennent dans la trame de l'action, c'est pour demander à un autre personnage de raconter les mouvements et les pensées de Didon :

[Chœur]
Dis-nous, Barce, où vas-tu?

[Barce]
Au château je retourne.
La reine y vient d'entrer, et comme le vent tourne
Les feuillards dans les bois, lorsque libre il s'en joue,
L'amour comme il lui plaît en cent sortes la roue;
A qui n'eût point fendu le cœur d'impatience,
Voyant tantôt de loin changer ses contenance?¹³⁵

Actions et émotions narrées par les autres personnages de la pièce, la Didon de Jodelle paraît comme un personnage statique; objet du regard des autres, elle montre peu de

¹³⁴ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. M. Miotti, *La tragédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*, op. cit., II, v. 991-995.

¹³⁵ *Ibid.*, IV, v. 2245-2250.

vigueur. Toutes ses préoccupations et ses angoisses s'annoncent dans le discours d'un personnage secondaire ou du chœur.

Dans sa *Didon se sacrifiant*, Alexandre Hardy s'inscrit dans la tradition humaniste du tragique dans la mesure où cette pièce reprend l'ancien procédé du chœur. Jean Rohou affirme que les œuvres hardiennes témoignent d'une « hésitation entre un style humaniste et une dramaturgie dynamique »¹³⁶. L'intrigue de la *Didon* de Hardy est moins simple que celle de Jodelle : la pièce ouvre *in medias res*, mais dans la version de Hardy, Énée n'est pas encore décidé à partir. Conscient de son devoir – « Mais d'ailleurs le destin, de prudence infinie, / Traisne ce beau dessein jusqu'au bord d'Ausonie »¹³⁷ – et touché d'un remords sincère, il aborde, au cours des premiers actes, la crise de son départ imminent avant de décider de quitter Carthage dans le quatrième acte. Le spectateur assiste à la mise en scène de son indécision; dans la version de Jodelle, Énée ne vacille pas entre son devoir et son amour : « The fact that the prince thinks, hesitates, rethinks and finally decides on a course of action gives the play a feeling of mouvement and life; the outcome of the tragedy remains in suspense until the last moment »¹³⁸. Si Michael G. Paulson critique la *Didon* de Jodelle d'être invraisemblable à cause de son mélange de genres et la passivité de ses personnages, il approuve ce qu'il appelle le « plus grand sens dramatique »¹³⁹ de l'œuvre de Hardy.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁷ Alexandre Hardy, *Didon se sacrifiant*, éd. Alan Howe, Genève, Droz, 1994, I, 1, v. 41-42.

¹³⁸ Michael G. Paulson, « The Dido Legend and the Evolution of French Tragic Drama », *The USF Language Quarterly* XX 3-4 (printemps-été 1982), p. 29.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 28 : « This later play possesses a greater sense of dramatic action than its predecessor ».

Pourtant, cette œuvre n'est pas sans faute sur le plan de la vraisemblance. La présence même du chœur empêche la création d'une illusion dramatique cohérente et témoigne d'un mélange des genres qui persiste dans la tragédie du début du XVII^e siècle. Nous remarquons le manque de crédibilité de l'action lors du suicide de la reine Didon dans l'acte V : « La reine de Carthage annonce d'abord sa mort toute proche [...], puis se tait pour commettre l'irréparable [...]. Dans *Didon*, le chœur décrit les manifestations du désespoir chez l'amante délaissée »¹⁴⁰. En effet, le chœur dialogue avec deux personnages secondaires – Barce et Anne – pour rapporter le suicide de la reine :

[Barce]
Au meurtre! elle se tuë!

[Chœur]
O prodige éfroyable!
Courons, pour retenir sa dextre impitoyable!

[Barce]
Helas! il n'est plus tems. Ce beau sein traversé,
L'âme fuit dans le sang à gros bouillons versé.¹⁴¹

Puisque le chœur de Hardy rapporte l'action aux spectateurs – agissant donc comme intermédiaire narratif et non participant à l'action – l'auditoire reste conscient de l'artifice et ne peut jamais croire l'illusion. Le texte de Hardy, comme celui de Jodelle, hésite donc entre le genre épique dans sa narration des événements et le genre tragique dans son mouvement dramatique.

¹⁴⁰ Sandrine Berregard, « Les didascalies dans cinq pièces de Hardy : *Didon se sacrifiant*, *Alphée ou la justice d'Amour*, *La Force du sang*, *Lucrece ou l'adultère punie* et *Scédase ou l'hospitalité violée* », *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXXI, 60 (2004), p. 20.

¹⁴¹ Hardy, *Didon se sacrifiant*, éd. A. Howe, *op. cit.*, V, 1, v. 1851-1854.

Dans les deux dernières *Didon*, les dramaturges apportent un changement important dans la disposition de leurs pièces au profit de sa spectacularité. Dans *La Vraye Didon* de Boisrobert, la différence la plus marquante est l'effacement d'Énée; écrite après le renouveau du genre tragique, l'œuvre de Boisrobert ne comporte pas de chœur selon la pratique de l'époque. Sa Didon est un personnage complet qui joue sa crise politique devant les yeux du public. De même, dans la *Didon* de Georges de Scudéry, l'auteur supprime le chœur des versions antérieures et se concentre sur la crise sentimentale de l'héroïne qui s'aggrave sur scène. En effet, la disposition de la tragédie de Scudéry se prête à une représentation plus modérée des passions. Chez Jodelle et chez Hardy, la démesure de la reine est malséante, car le spectateur ne sait pas d'où elle découle, même si les chœurs et les longs monologues narrent sa situation. Scudéry entreprend une longue exposition de la relation amoureuse à travers trois actes dans le but de susciter la pitié de l'auditoire¹⁴². Scudéry, pour sa part, n'ouvre pas sa *Didon* sur la crise et la culpabilité de la reine, mais sur la narration des événements de la guerre de Troie. Didon se libère elle-même de son deuil et de sa promesse envers Sychée dès la première scène de la tragédie :

[Didon]

Eh bien, il faut changer notre forme de vivre :
 Que le conseil qui plaît se fait aisément suivre!
 Et qu'il est difficile à la faible raison
 De délivrer un cœur qui chérit sa prison¹⁴³.

C'est ainsi que son amour pour le Troyen est non seulement raisonnable, mais bienséant, car elle ne sera ni parjure ni déloyale envers son feu mari en prenant un amant.

¹⁴² Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 10 : « Au plus fort du dérèglement passionnel, les personnages de la tragédie française du XVII^e siècle doivent avoir un comportement réglé. »

¹⁴³ Georges de Scudéry, *Didon, Didon à la scène*, op. cit., I, 1, v. 81-84.

D'ailleurs, Scudéry prend soin d'incorporer les éléments clés de l'épopée originale dans son adaptation de l'œuvre. Il fait un portrait fidèle d'une Didon « en proie aux fureurs de l'amour »¹⁴⁴. Certes, il reprend la scène de la pâmoison chez Virgile dans son quatrième acte, mais il s'en sert afin d'augmenter la tension du dernier acte de sa pièce. Dans l'*Énéide*, il n'y a qu'une rencontre d'adieux entre les deux amants pendant laquelle Didon décrit la perfidie du Troyen¹⁴⁵. Scudéry souligne cette trahison par l'addition d'une deuxième confrontation. Éveline Dutertre signale justement que la création d'une deuxième rencontre d'adieux entre Didon et Énée dynamise l'action et justifie la démesure de la reine qui « désespère [...] sur les alternatives cruelles de sa situation amoureuse »¹⁴⁶. Ce sont sa faiblesse quant au départ de son amant et son désespoir face à la haine de son propre peuple qui nécessitent logiquement le suicide de la reine; après la longue exposition des passions croissantes de la reine et son désenchantement lors du départ d'Énée, le suicide est un sort raisonnable et conforme au genre tragique. Ainsi, le portrait plus développé de Didon rend le choc des passions plus crédible au spectateur; le désespoir de la reine est alors plus vraisemblable. Le spectateur de cette tragédie sera ému par la souffrance et la tristesse de la reine, tandis que le lecteur des versions antérieures risque de trouver Didon démesurée et donc très peu pitoyable.

Pour le dramaturge de l'époque pré-académique, c'est par l'agencement et la configuration du sujet tragique qu'il peut créer une fondation convenable à la création d'une œuvre plus spectaculaire. La disposition d'une pièce apte à susciter l'intérêt du

¹⁴⁴ Delmas, *Didon à la scène, op. cit.*, p. XLVII.

¹⁴⁵ Virgile, *Énéide*, éd. Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991, I, p. 140 : « As-tu espéré, perfide, que tu pourrais de surcroît dissimuler un tel crime et quitter ma terre sans rien dire? »

¹⁴⁶ Éveline Dutertre, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988, p. 446.

public hétérogène des années 1620 et 1630 doit être simple : il faut éliminer les péripéties secondaires pour miser sur le revirement fatal qui touchera son personnage principal. Pour ce faire, il faut supprimer des personnages ou des figures tels les fantômes ou les chœurs qui font égarer la vraie catastrophe de la pièce ou qui empêchent que le héros atteigne son paroxysme. Si le dramaturge réussit à se bâtir une fondation simple qui permet l'augmentation graduelle des passions, il pourra ensuite insuffler l'énergie nécessaire à une tragédie dynamique par ses vers.

1.2.4 Une nouvelle conception du discours tragique : l'*elocutio*

La notion de la jouabilité d'une pièce n'est pas une question d'*actio* ou *de memoria*, mais de maniabilité : la tragédie renaissance est jouable dans la mesure où les acteurs, mêmes amateurs, peuvent mémoriser un texte et le réciter devant un public. Pourtant, ce texte oratoire riche en longs monologues et chants lyriques ne se prête pas au jeu réciproque nécessité par le dialogue étoffé de ripostes courtes. D'après Georges Lote, la déclamation tragique renaissance « tient à sa pesanteur majestueuse, à sa monotonie implacable qu'elle porte avec ostentation, comme un monarque son sceptre et sa couronne. »¹⁴⁷ Lote suggère que la monotonie de la tragédie humaniste aurait pu être évitée par l'emploi des stances¹⁴⁸, puisque la métrique variée peut mieux susciter l'intérêt de l'auditoire qui risque de s'ennuyer devant un texte « monotone » ou monométrique. L'usage du dialogue qui privilégie des répliques d'une variété de longueurs telles les stichomythies et les antilabes

¹⁴⁷ Georges Lote, *Histoire du vers français : Le XVI^e et le XVII^e siècles. Les éléments constitutifs du vers : la déclamation*, 7 tomes, Paris, Presses universitaires de Provence/Éditions Boivin, 1949-1996, tome IV, partie I, ¶ 15.

¹⁴⁸ *Ibid.*, tome IV, partie I, ¶ 20: « Ce dessèchement de la tragédie aurait pu être corrigé par l'adoption des stances, qui furent introduites par Racan, dans ses *Bergeries*, aux environs de 1623 ».

et qui évite de longues tirades peut aussi animer l'œuvre jouée sur scène. Cela se voit dans notre corpus : si les dramaturges humanistes favorisent les événements rapportés par de longs discours et monologues – ce que Keith Cameron appelle « le goût des belles harangues écrites selon les préceptes de la rhétorique »¹⁴⁹ –, les dramaturges pré-académiques écrivent pour la scène. Conscients de la jouabilité, de la capacité d'accrocher et de maintenir la bienveillance du public, ils se servent d'une variété de formes de répliques pour changer le rythme du jeu et pour faire monter la tension des passions jusqu'à la catastrophe.

1.2.4.1 Le monologue

De 1580 à 1640, le monologue se modifie adoptant sa propre dramaturgie qui régit les codes de la représentation du personnage seul en scène. D'après Clotilde Thouret, les XVI^e et XVII^e siècles sont marqués par une « tendance à l'individualisation »¹⁵⁰ qui se reflète dans le théâtre tragique. « *Soliloquio* », « *soliloquy* » et « monologue » « désignent la représentation théâtrale de la méditation solitaire ou du discours adressé à soi-même »¹⁵¹. Non seulement le personnage tragique se parle, mais il se considère, s'analyse et se définit, surtout sur la scène baroque¹⁵². Pour Thouret, il est essentiel de « considérer le monologue comme pris dans la relation théâtrale qui unit le texte, les praticiens et le public, et dont la

¹⁴⁹ Keith Cameron, « Introduction », *Aman: tragédie sainte* d'André Rivaudeau, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1969, p. 26.

¹⁵⁰ Clotilde Thouret, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2010, p. 18.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵² *Ibid.*, p. 24 : « Dans la construction du spectacle baroque [, ...] le monologue est une forme privilégiée pour articuler deux scènes, assurer la narration d'événements qui échappent à la représentation, rythmer la progression de l'intrigue et encadrer la réception. »

dynamique s'inscrit dans l'espace et dans le temps. »¹⁵³ Lorsque le dramaturge crée un monologue, il doit toujours tenir compte de la jouabilité du texte et de sa « dimension spectaculaire »¹⁵⁴, puisque cette forme de représentation peut être « aliénante »¹⁵⁵. Le personnage qui parle seul en scène établit une relation avec le public par un discours intérieur qui révèle toute sa subjectivité : ses émotions, ses pensées, ses conflits. La transformation du monologue de 1580 à 1640 concerne principalement cette « nouvelle dramaturgie de l'intériorité »¹⁵⁶ : le monologue humaniste fournit des informations essentielles au spectateur, tandis qu'à l'époque pré-académique, la fonction du monologue n'est plus le récit des actions et des réactions, mais l'imitation d'un discours intérieur révélateur de l'état d'âme du personnage parlant.

Le monologue sous la plume de Jean de La Péruse sert justement à relater les événements tragiques qui surviennent après l'abandon de Médée. Pour Geoffrey Brereton, le texte de La Péruse ressemble plus au récit qu'au jeu scénique : « [La Péruse] replaced violence and spectacle by narrative, relying very largely on verbal effects to move the spectator. »¹⁵⁷ Dans sa *Médée*, le Messager et le Chœur prononcent les monologues les plus longs qui exposent les événements clés au développement de l'intrigue vers sa catastrophe. C'est le Messager qui narre les représailles de Médée contre Créon, Jason et Glauque, transformant une scène qui aurait pu être dynamique et spectaculaire en exposé atténué :

¹⁵³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 19: « Le théâtre produit des représentations, éventuellement aliénantes, sur lesquelles ce sujet se modèle; il donne forme – au sens où il donne des formes – à l'expérience des hommes dans le monde. »

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Geoffrey Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londres, Methuen & Co., 1973, p. 12.

[Messenger]

Mais, hé mon Dieu! que tout ce beau déduit
 Un cas hideux, un cas horrible ensuit :
 Car tout soudain, tout soudain la pauvrete
 Changeant couleur, et devenant muette,
 Tremblant la tête, et grinçant les dents,
 Deçà, delà, tourna ses yeux ardents,
 Et puis menant contre soi-même guerre,
 Tout roidement se lança contre terre.
 Alors un feu dans son chef commença
 A s'allumer qui guère ne cessa
 Qu'en tout le corps sa flamme eût épandue. [...]
 Mais non content encore, s'éprenant
 Plus fort, ce feu est allé forcenant
 Par tous les lieux du grand palais, en sorte
 Que ce n'est plus rien qu'une cendre morte
 De ce qui fut naguère un roi Créon,
 Glauque sa fille et toute sa maison.¹⁵⁸

La Péruse se sert de la répétition – « un cas hideux, un cas horrible » et « tout soudain, tout soudain » – pour souligner l'horreur de cette scène. Pourtant le langage figuré de la métaphore d'une « guerre contre soi-même » et de l'euphémisme du palais transformé en « cendre morte » pour évoquer le désastre surnaturel crée une certaine distanciation qui ne permet pas de véritable choc. D'ailleurs, l'exposition de ce récit prend trop de place : dans son monologue de 73 vers – du vers 1068 au vers 1141 –, le Messenger ne parle de l'attaque que dans les 36 derniers vers. Cette scène commence par l'exclamation hyperbolique du Messenger « Mon Dieu, tout est perdu. »¹⁵⁹ au vers 1057. Mais le suspens est vite raté : La Péruse ne maintient pas la haute tension annoncée par « Tout est perdu »; il trébuche sur la description d'une situation initiale familiale au lieu de rentrer directement dans l'attaque. Les premiers vers de son récit décrivent l'introduction de Glauque aux fils de Jason qui livrent la couronne de Médée, une baisse de tension qui pourrait déstabiliser, voire ennuyer

¹⁵⁸ La Péruse, *Médée*, *op. cit.*, V, v. 1104-1114, 1136-1141.

¹⁵⁹ *Ibid.*, V, v. 1057.

le spectateur. Après le récit prononcé par le Messager, Médée tue ses enfants devant les yeux de leur père. Sa vengeance accomplie, la pièce finit.

Chez Corneille, le spectateur voit la mort de Créon et Créuse devant lui. Dans l'acte V de sa *Médée*, Corneille n'emploie qu'un seul monologue, celui de Jason avant qu'il ne se tue sur scène. Pour représenter la mort de la famille royale, Corneille se sert d'un dialogue entre Créon, Créuse et sa gouvernante, Cléone. Le langage de ces répliques est plus simple que celui employé par La Péruse : Corneille privilégie les figures de style d'amplification pour souligner le tourment funeste des personnages. Créuse parle en gradation : « Cléone, soutenez, je chancelle, je tombe »¹⁶⁰, « Ah! je brûle, je meurs, je ne suis plus que flamme »¹⁶¹ et « Ah! je sens fers, et feux, et poison, tout ensemble »¹⁶², alors que l'énumération apparaît dans les répliques de Créon : « Ah! rage, désespoir, destins, feux, poisons, charmes »¹⁶³. Les figures d'amplification servent à renforcer la souffrance des personnages et à monter la tension dramatique. Corneille a aussi recours à deux allusions aux héros antiques tourmentés pour mettre en évidence l'agonie douloureuse de Créuse :

[Créuse]
 L'ardeur qui me dévore et que j'ai méritée,
 Surpasse en cruauté l'Aigle de Prométhée,
 Et je crois qu'Ixion, au choix des sentiments,
 Préférerait sa roue à mes embrasements.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Corneille, *Médée*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome I, V, 4, 1429.

¹⁶¹ *Ibid.*, V, 3, 1437.

¹⁶² *Ibid.*, V, 3, 1457.

¹⁶³ *Ibid.*, V, 3, 1421.

¹⁶⁴ *Ibid.*, V, 3, 1405-1408.

Si La Péruse privilégie le mode du monologue pour relater les événements, il néglige de créer l'urgence et le dynamisme qui se trouvent dans la version cornélienne par l'amplification et les allusions à la souffrance éternelle. Le spectateur assiste directement aux morts violentes de Créon et de Créuse : la brutalité de cet acte de vengeance entraîne la crainte et la pitié chez le spectateur qui pourra ainsi accomplir la purgation des émotions et la *catharsis*¹⁶⁵.

Chez Corneille, l'action sert à susciter plusieurs émotions fortes pour accomplir la purgation éventuelle : le monologue final de Jason présente Jason seul en scène après la mort de Créuse et de ses enfants. Tourmenté par Médée qui s'est échappée, il cède à son désespoir et se donne la mort :

[Jason]
 Entreprendre une mort que le Ciel s'est gardée,
 C'est préparer encore un triomphe à Médée.
 Tourne avec plus d'effet sur toi-même ton bras,
 Et punis-toi, Jason, de ne la punir pas.
 Vains transports, où sans fruit mon désespoir s'amuse,
 Cessez de m'empêcher de rejoindre Créuse.¹⁶⁶

Le spectateur passe du choc de l'attaque contre Créuse, à l'horreur de sa mort lente et douloureuse, à la crainte de Médée, et enfin à la pitié. Loin d'être statique, le monologue final sous la plume de Corneille nous montre l'intériorité déchirée du héros tragique.

La mise en scène de l'âme déchirée du héros suicidaire se distingue nettement de ce qu'écrit Alan Howe sur le monologue renaissant. D'après lui, les dramaturges humanistes se servent du monologue pour exprimer une seule émotion et non de soulever

¹⁶⁵ Aristote, *Poétique*, trad. M. Magnien, *op. cit.*, ch. VI, 1449b : « La tragédie [...] c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »

¹⁶⁶ Corneille, *Médée*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome I, V, 6, 1649-1654.

le conflit intérieur ou le dilemme du héros¹⁶⁷. Dans le cas de l'*Antigone, ou la piété* de Robert Garnier, le public assiste à une œuvre qui est toujours sur le même ton, ou, une «tragedy of lamentations»¹⁶⁸. Pour Geoffrey Brereton, les œuvres de Garnier sont monotones dans la mesure où les personnages ne subissent aucune véritable chute émotionnelle¹⁶⁹. Les dialogues et monologues servent à présenter une position déjà prise au lieu de permettre un débat qui pourrait modifier le comportement du personnage troublé. Par exemple, dans l'acte II de l'*Antigone* de Robert Garnier¹⁷⁰, Jocaste révèle son déchirement familial : elle doit décider comment intervenir dans le conflit qui sépare ses deux fils :

[Jocaste]

Tous deux sont mes enfants : mais bien que je les aime
 D'egale affection, comme mon ame mesme,
 J'incline toutesfois beaucoup plus pour celui
 Dont la cause est meilleure, et qui a plus d'ennuy.
 » On a communément pitié des miserables,
 » Et leur condition nous les rend favorables.¹⁷¹

Alan Howe précise que ce « débat interne » n'est pas un vrai dilemme tel que l'on voit dans les pièces du XVII^e siècle, car la décision de Jocaste ne change pas la trame de l'action; en

¹⁶⁷ Howe, « The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610) », *En marge du classicisme, En marge du classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*, eds. A. Howe et R. Waller, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, p. 31: « Despite the existence of [Senecan] models [of self-doubt and uncertainty], however, many of the tragedies by major humanist playwrights constitute a barren hunting-ground for the seeker of dilemma speeches. This may perhaps be explained in part by these authors' tendency, noted by Griffiths and attributed to their training in the rhetorical exercise of *prosopopœia*, "to express a single emotion, a single mood, in one speech". »

¹⁶⁸ Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 21 : Les tragédies de Garnier sont « hopeless from the beginning. [...] When debates occur which, in the mind of a modern reader, might well lead to a modification of a character's intentions and persuade him to adopt a different course of action, they remain, rather obviously, debates, initiated for their own sake and with no true dramatic function. »

¹⁷⁰ Garnier, *Antigone, ou la piété*, *op. cit.*, II, v. 506-531.

¹⁷¹ Garnier, *Antigone, ou la piété*, *op. cit.*, II, v. 526-531.

fait, d'après Howe, ce monologue ralentit le progrès de l'action¹⁷², une décélération qui nuit à sa spectacularité. Pour Madeleine Lazard, le monologue sous la plume de Garnier ne contribue pas à la progression de l'action; le monologue présente « un sentiment ou une pensée unique et ne modifi[e] pas une situation »¹⁷³. Pour ce faire, Garnier favorise « le goût de la déclamation et de l'emphase [...] : amplifications, répétitions, énumérations, récapitulations narratives, périphrases, exclamations, apostrophes, longues descriptions, interrogations oratoires »¹⁷⁴. Il s'agit donc d'« un poème, plutôt qu'une action ».¹⁷⁵

Dans l'*Antigone* de Jean de Rotrou, Jocaste ne se trouve pas seule en scène lorsqu'elle décrit sa souffrance maternelle. Ce simple changement de disposition permet à Rotrou de mieux développer cette tragédie familiale. Parlant directement à ses deux fils, Jocaste expose sa douleur :

[Jocaste]
 Plongez, plongez, cruels, vos armes dans mon sein,
 Déployez contre moi votre aveugle colère,
 Contre moi, qui donnai des frères à leur père;
 Ou si vous m'épargnez, ne versez pas le sang
 Que vous avez puisé dans ce coupable flanc :
 Accordez-le-moi tout, ou ne m'en laissez goutte,
 Perdez-moi tout entière, ou conservez-moi toute.¹⁷⁶

Rotrou se sert de la répétition pour mieux montrer le déchirement de la reine. D'abord, Jocaste fonde son discours sur l'impératif pour illustrer la réalité catégorique de ce conflit.

¹⁷² Howe, « The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610) », *En marge du classicisme, loc. cit.*, p. 39 : « Her dilemma speech thus constitutes, not a pivotal moment which will give impetus and direction to the action, but the pitiable expression of a mood – that is, an exercise in *prosopopœia* – which actually retards the progression of the action. »

¹⁷³ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1980, p. 109.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷⁶ Rotrou, *Antigone, Théâtre choisi, op. cit.*, II, 4, v. 454-460.

Il ne s'agit pas d'un débat interne par lequel elle choisira quel fils appuyer; c'est l'imploration d'une femme souffrante qui construit son discours sur l'antithèse de « perdre » et « conserver » afin de miser sur les conséquences possiblement tragiques de la dispute. Le « contre moi » répété met Polynice et Ætéocle en position adverse à Jocaste qui, au cours de la scène, devient plus désespérée. Par son choix de montrer le dilemme maternel de Jocaste sous forme de dialogue, Rotrou crée un personnage plus pitoyable. Elle tente de changer le destin de sa famille, mais se trouve face à l'orgueil et à l'obstination de ses fils qu'elle finira par renier¹⁷⁷.

Dans la *Panthée* de Hardy, nous trouvons un exemple curieux de la pratique du monologue à l'époque préclassique. Hardy présente le discours d'Araspe sous forme d'un blason qui illustre sa passion pour Panthée, la femme inaccessible¹⁷⁸. D'une longueur de 67 vers, il s'agit d'un passage rhétorique et lyrique, mais très peu dynamique qui rappelle la phrase de Lazard pour décrire le monologue chez Garnier : « un poème, plutôt qu'une action »¹⁷⁹. Araspe prononce d'abord son monologue seul en scène, ensuite il s'adresse directement à Panthée qui arrive en scène à la toute fin de sa plainte :

[Araspe]
 Araspe, pauvre Araspe, hélas! que n'as-tu pris
 Plutôt à gouverner le céleste pourpris?
 Que geôlier établi d'une beauté captive,
 Beauté, je le dirai, la plus belle qui vive,
 Tomber en ses liens, t'enferrer de ses fers;

¹⁷⁷ *Ibid.*, II, 4, v. 639-644 :

Ma constance est à bout, la Nature se tait,
 La fureur me possède, et ce malheur me plaît.
 Adieu, non plus mes fils, mais odieuses pestes,
 Et détestables fruits de meurtres et d'incestes :
 Vous ne mourrez pas seuls, et je suivrai vos pas,
 Pour vous persécuter, même après le trépas.

¹⁷⁸ Hardy, *Panthée, Théâtre complet*, tome I, II, 1, v. 209-276.

¹⁷⁹ Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 131.

Quels extrêmes tourments n'en ai-je pas soufferts?
 Chagrin, triste, pensif, solitaire, malade,
 Et de l'âme, et du corps, par sa sorcière, œillade;
 Œillade qui sans doute embraserait le monde,
 Si son œil retenait cette larmeuse bonde;
 Œillade qui piteuse un rocher transirait,
 Que pour prendre les cœurs apostée on dirait;
 Œillade qu'un scadron d'autres beautés divines,
 Mises à nonchaloir, accompagnent voisines :
 Ce poil d'or crépélu, qui sans ordre flottant
 Va sur un col neigeux sans ordre voletant,
 Ce front ainsi voûté qu'Iris le sien déploie,
 Quand la pluie annoncer sa maîtresse l'envoie;
 Un vermillon de joue, emperlé de ses pleurs,
 De telles que l'Aurore épanche sur les fleurs,
 Une bouche de rose aux soupirs éternelle,
 Qui s'ouvrant, les baisers dessus ses bords appelle,
 Et ce tertre jumeau d'un petit sein mouvant
 À l'accord des sanglots qu'elle soupire au vent¹⁸⁰.

Pour Geoffrey Brereton, la forme « pseudo-pétrarquienne » du monologue rappelle le style « rustique » de Hardy qui se sert d'un langage plus courtisan que théâtral¹⁸¹. Le portrait de Panthée commence par un *topos* pétrarquien des yeux dont le regard charme et emprisonne Araspe qui se décrit par l'énumération de sa condition psychique « Chagrin, triste, pensif, solitaire, malade ». Araspe exalte la perfection de ses cheveux, son cou, ses joues, sa bouche et de ses seins sans pourtant développer le sujet du dialogue à suivre. Si un dialogue succède au monologue, celui-ci devrait présenter, « préciser ou nuancer le contenu » de l'échange qui succédera¹⁸². Ce monologue-blason ne sert à présenter que l'ardeur d'Araspe

¹⁸⁰ Hardy, *Panthée, Théâtre complet*, tome I, II, 1, v. 215-240.

¹⁸¹ Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, *op. cit.*, p. 75 : « [Hardy] attempted to use an idiom which was of his own century as much as of the sixteenth. His subjects often necessitated the courtly love speech. Earlier poets such as Desportes as well as writers of pastoral gave him some models, but the language of *galanterie*, and indeed of *préciosité*, was alive and developing in his own day. Here again, Hardy's handling of the convention was somewhat rustic. »

¹⁸² Thouret, *Seul en scène, op. cit.*, p. 169 : « Aussi les textes dramatiques de cette époque [le baroque français] sont-ils caractérisés par une structure qui fait succéder le dialogue au monologue, et dans laquelle le premier ne fait que préciser ou nuancer le contenu du second. »

et ne mise pas sur les enjeux politiques qui régissent leur relation antagoniste. Cette scène est donc statique, puisque même si le monologue développe l'obsession d'Araspe pour sa dame, il ne fait pas avancer l'action.

Chez Tristan, le monologue-blason d'Araspe est transformé en éloge des yeux de Panthée, mais cette fois-ci sous forme de stances¹⁸³ :

[Araspe]
 Il [Amour] me fait observer les charmes
 D'une Reine fondante en larmes
 Et qui pourrait du Ciel tous les décrets changer.
 O qu'elle est redoutable encore qu'elle pleure!
 Qui peut voir ses beaux yeux sans mourir tout à l'heure
 Peut voir des basilics sans crainte et sans danger.

Ses yeux, ces lumières fatales,
 Sont des planètes sans égales
 Qui peuvent à leur gré disposer de mon sort.
 Mais ô simplicité qui n'a point de seconde!
 En nommant ses beaux yeux les plus beaux yeux du monde,
 Je loue innocemment les auteurs de ma mort.¹⁸⁴

D'après Jacques Scherer, « les stances ne sont qu'une variété métrique du monologue »¹⁸⁵.

Pour Geoffrey Brereton, les stances entraînent un « metrical departure »¹⁸⁶ ou un « aria »¹⁸⁷.

Cette forme de monologue lyrique peut troubler la vraisemblance, puisqu'elle rompt la continuité poétique de l'œuvre dans la mesure où les stances sont une sorte de poème enchâssé qui peut sembler moins spontané qu'un monologue ordinaire. Pour Scherer, elles offrent au personnage parlant l'occasion d'analyser ses sentiments : elles sont nuancées et

¹⁸³ Tristan, *Panthée, Les Tragédies, op. cit.*, II, 2, v. 341-388.

¹⁸⁴ *Ibid.*, II, 2, v. 347-364.

¹⁸⁵ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001 [1950], p. 287.

¹⁸⁶ Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, op. cit.*, p. 190.

¹⁸⁷ *Idem.*

subtiles et ne devraient pas développer des sentiments « plus violents »¹⁸⁸. L'Araspe de Tristan analyse justement ses sentiments par cet « aria » avant de conclure son monologue en alexandrin traditionnel. Ses stances marquent une intériorité essentielle à la réalisation d'un théâtre dynamique; Araspe les caractérise de « frivoles discours, paroles insensées »¹⁸⁹ puisqu'il reconnaît l'impossibilité de son amour pour Panthée, mais pour le spectateur, Araspe présente le conflit central de la pièce. Si le monologue-blason chez Hardy était statique, repris sous la plume de Tristan et modifié en stances, l'éloge de Panthée sert à introduire la faute qui causera la ruine éventuelle d'Araspe¹⁹⁰ et avance donc l'intrigue par un « metrical departure » que la stichomythie renoue à son tour.

1.2.4.2 La stichomythie

La variété métrique est essentielle à la création d'une pièce dynamique. Une pièce qui se construit uniquement sur les tirades et les monologues risquent d'aliéner le spectateur à cause de la nature même du monologue : les longs discours contrarient la vraisemblance et révèlent l'intention narrative du dramaturge. Le dramaturge doit faire progresser son intrigue en donnant les informations nécessaires, mais il doit « gommer » ou « couvrir la *diegesis* trop évidente par une *mimesis* vraisemblable »¹⁹¹. Pour Clotilde Thouret, le dramaturge peut cacher les artifices du monologue par « l'expression de la passion ». Mais

¹⁸⁸ Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 291. Scherer cite *L'Examen d'Andromède* de Corneille (1660) dans lequel Corneille définit le propre des stances : « les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre ».

¹⁸⁹ Tristan, *Panthée, Les Tragédies*, op. cit., II, 2, v. 389.

¹⁹⁰ Roger Guichemerre et Jacques Morel, « Introduction à *Panthée* », *Les Tragédies*, op. cit., p. 139 : « [...] mais le rôle d'Araspe, créé pour être mis en valeur par Mondory, éclipse quelque peu celle qui aurait dû être le personnage central de la tragédie qui porte son nom. »

¹⁹¹ Thouret, *Seul en scène*, op. cit., p. 111.

il peut aussi alterner sa métrique pour créer un rythme interne plus animé et mimétique. Pour Françoise Charpentier, la stichomythie crée l'« intensité dramatique »¹⁹² qui rendra les répliques plus vives et donc captivantes.

La stichomythie est le marqueur même d'un échange passionné par son effet de rapidité. Elle peut également marquer une interruption¹⁹³, ce qui renforce la tension de la scène et les différends qui surgissent entre les personnages. Pour créer un effet de rapidité, la stichomythie peut être réduite à un hémistiche, ou l'antilabe. La stichomythie traduit alors la querelle ou la passion entre deux personnages¹⁹⁴. D'après Jacques Scherer, la stichomythie du XVI^e siècle est plus rigide : elle suit une structure régulière et symétrique¹⁹⁵. Au XVII^e siècle, en revanche, la stichomythie est moins régulière : les ripostes ne doivent pas être de la même longueur, ce qui crée un effet de spontanéité et de dynamisme.

Dans l'*Antigone* de Garnier, nous remarquons la structure plus rigide des stichomythies du XVI^e siècle. Lorsque Jocaste confronte son fils, les adversaires échangent des ripostes d'un vers chacun :

[Polynice]
 » Il n'y a tel malheur que perdre son empire.

[Jocaste]
 » Qui fait guerre à son frere est encore en un pire.

[Polynice]
 De poursuivre un parjure appelez-vous malheur?

¹⁹² Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit. p. 21.

¹⁹³ Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 308 : « Il n'est pas rare de trouver dans les stichomythies des phrases interrompues. »

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 306.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 310.

[Jocaste]
Il est vostre germain.

[Polynice]
Mais ce n'est qu'un voleur.
Un voleur de Royaume.

[Jocaste]
Il est plus agreable
Aux citoyens que vous.

[Polynice]
Et moy plus redoutable.

[Jocaste]
Les voudriez-vous regir contre leur volonté?

[Polynice]
» Un peuple contumax par la force est donté.

[Jocaste]
En la haine des miens je ne voudrais pas vivre.¹⁹⁶

Ces stichomythies ont un effet de miroir qui révèle le désaccord des personnages : si Polynice prononce une sentence pour justifier sa position dans la dispute familiale, sa mère peut en sortir une aussi. Les deux opposants se posent des questions rhétoriques qui soulignent l'impasse. Ils se répondent chacun par une réplique d'un hémistiche pour traduire leur entêtement. La structure symétrique de ces stichomythies est essentielle à la création d'une tension dramatique dans cette scène.

La structure question-réponse se trouve également dans l'acte V lorsque le Messager relate le revers funeste de la famille royale et le Chœur demande plus d'informations :

¹⁹⁶ Garnier, *Antigone, ou la piété*, op. cit., II, v. 910-918.

[Chœur]
 Quel sanglant infortune encores nous tourmente?

[Messenger]
 La Fortune nous bat plus que jamais sanglante.

[Chœur]
 Nous est-il survenu de nouveaux accidens?

[Messenger]
 Tout est plein de soupirs et de pleurs là dedans.

[Chœur]
 Est-ce dans le chasteau que tombe cet esclandre?

[Messenger]
 Sur le chef de Creon vient ce malheur descendre.¹⁹⁷

Les stichomythies dans cet échange servent à une fin narrative : le Messenger annonce la mort d'Antigone et d'Hémon et la fureur de Créon. Après avoir transmis les informations essentielles succinctement, le Messenger raconte la folie de Créon par hypotypose. Les stichomythies sous la plume de Garnier établissent alors le décor tragique pour que le Messenger puisse gloser plus longuement du sort du roi dans son monologue.

Chez Hardy, l'emploi des stichomythies est assez modéré : il y a recours pour traduire la tension croissante lors d'une confrontation ou d'une discussion entre deux personnages. Les échanges stichomythiques sont brefs et semblent parfois basés sur une formule qui oblige une repartie selon le sujet. D'ailleurs, les stichomythies ne révèlent rien du caractère du locuteur. Par exemple, dans sa *Panthée*, Hardy met en scène une discussion morale sur la défaite et le désespoir entre Panthée et Cyrus :

[Cyrus]
 Sur quel indice as-tu conçu ce désespoir?

¹⁹⁷ *Ibid.*, V, v. 2440-2445.

[Panthée]
Sur notre liberté, réduite à ton pouvoir.

[Cirus]
Comparant au rebours l'antique servitude,
Vous trouverez la mienne une béatitude.

[Panthée]
La domination du Prince naturel
Fait trouver aux siens doux ce qu'il a de cruel.¹⁹⁸

Cet échange ne dure que six vers et sert d'introduction à un dialogue formé de tirades plus importantes par lesquelles les personnages peuvent mieux développer et défendre leurs positions sur la conquête, la soumission et le devoir. Au lieu de dynamiser l'action dès la première scène, chez Hardy, la stichomythie permet aux personnages d'énoncer succinctement leur position avant d'entamer une véritable discussion¹⁹⁹.

Dans le deuxième acte de *Panthée*, le spectateur assiste à un dialogue formé de sept couplets lancés par Panthée et Araspe. Ces stichomythies montrent la résistance de Panthée à la séduction d'Araspe :

[Panthée]
Las! donne-moi la mort, plutôt que ce propos
Persiste de trouble mon pudique repos.

[Araspe]
Je m'en désisterai, si tu me rends la vie,
Que ta douce beauté m'a naguères ravie.²⁰⁰

Ici, l'emploi de courtes répliques marque la relation antagoniste entre Panthée et Araspe : Araspe essaie de séduire Panthée; la brièveté de ses répliques témoigne de son ardeur

¹⁹⁸ Hardy, *Panthée, Théâtre complet*, tome I, I, 1, v. 131-136.

¹⁹⁹ Scherer, *La Dramaturgie classique en France, op. cit.*, p. 314 : « Mais la stichomythie n'exprime pas toujours le heurt de deux volontés. Elle se trouve assez souvent dans des passages qui ne comportent ni violence, ni aigreur, ni même intérêt passionné pour une décision dont dépend immédiatement l'action. »

²⁰⁰ Hardy, *Panthée, Théâtre complet*, tome I, II, 2, v. 327-330.

croissante. Les ripostes de Panthée montrent sa constance de femme et sa certitude morale. Ce deuxième emploi de stichomythie est plus adroit : le spectateur ressent les passions montantes et les opinions qui se divisent.

Les dramaturges de la génération suivante se serviront des stichomythies et des antilabes pour souligner la montée de tension et pour établir des relations antagonistes nécessaires au « choc de volontés fortes et contraires »²⁰¹. L'emploi de ces courtes répliques deviendra moins codifié et moins symétrique pour mieux traduire la spontanéité et le dynamisme de la confrontation sur scène. D'après Françoise Charpentier, la stichomythie sous la plume des dramaturges humanistes ne réalise jamais son intention d'exprimer « le heurt violent » des passions ou « un paroxysme dramatique », puisqu'elle reste « monotone et stéréotypé[e] »²⁰². Dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite, l'emploi de la stichomythie n'a rien de monotone. Tristan s'en sert adroitement pour créer une scène de confrontation violente et passionnée entre Mariane et Salomé, la sœur du roi Hérode et le faire-valoir de la reine.

Dans une scène particulièrement frappante par sa forme – 52 vers écrits en stichomythie – Mariane affronte Salomé. La scène précédente est également intéressante : la scène première de l'acte II met en scène Mariane et Dina, sa suivante. Leur dialogue est régulier : Mariane et Dina se parlent doucement, sans hâte, par des répliques de 4 à 12 vers. Dina essaie de convaincre sa maîtresse que Hérode l'aime toujours; Tristan insère une

²⁰¹ Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, op. cit., tome I, p. 456.

²⁰² Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 21 : « La tragédie humaniste, à la suite des tragiques grecs et de Sénèque, fait grand usage de cette forme, qui traduit avec bonheur le heurt violent de volontés exaltées ou passions exaspérées, et en tout cas exprime un paroxysme dramatique. Cependant, cet usage est, chez les dramaturges humanistes, relativement monotone et stéréotypé. »

antilabe pour souligner l'incrédulité de Mariane, une rupture rythmique qui dynamise le jeu des comédiens :

[Dina]
On vous a fait des maux; mais pour ne rien celer,
On prend beaucoup de soin pour vous en consoler.

[Mariane]
Comment!

[Dina]
Le Roi vous aime.

[Mariane]
Il m'aime? ô l'innocente!²⁰³

Malgré la tirade persuasive de Dina qui suit, Mariane n'en est pas convaincue. Cette scène se termine par une stichomythie dont les vers sont partagés entre Mariane et Dina. Cet échange annonce l'arrivée de Salomé qui écoutait la conversation entre les deux femmes de façon illicite; la stichomythie change le rythme du dialogue pour signaler une montée de tension :

[Mariane]
J'irai : mais ce sera pour lui faire paraître
Qu'il est un parricide, un scélérat, un traître,
Et que je ne sais point de loi, ni de devoir
Qui me puisse obliger désormais à le voir.
Le conseil en est pris.

[Dina]
O Cieux! je tremble toute.

[Mariane]
Pourquoi?

[Dina]
Tout est perdu, Salomé nous écoute.
Que je hais ces esprits méchants et curieux.²⁰⁴

²⁰³ Tristan, *La Mariane, Les Tragédies, op. cit.*, II, 1, v. 441-443.

²⁰⁴ *Ibid.*, II, 1, v. 467-473.

La conversation finit par un point – « à le voir. » – une marque de respiration pour le comédien; ensuite se placent les vers partagés pour traduire la peur que Dina ressent. Ces vers ouvrent la longue scène de stichomythies.

L'emploi des stichomythies sous la plume de Tristan se distingue de la pratique renaissante définie par Jacques Scherer et Françoise Charpentier d'une structure régulière et symétrique²⁰⁵, monotone et stéréotypée²⁰⁶. Les répliques de Mariane et de Salomé semblent plus vraisemblables dans la mesure où elles ne sont ni régulières ni symétriques : certaines répliques comptent un seul vers, d'autres en comptent deux ou trois vers, mais il n'y a aucune logique interne à cette distribution :

[Mariane]

Les respects qu'on lui doit me sont assez connus,
Car je n'ignore pas d'où vous êtes venus.

[Salomé]

Moi? j'ignore d'où vient cette haine apparente.

[Mariane]

Cette mauvaise humeur vous est indifférente.

[Salomé]

Si vous aviez pourtant quelque division,
Je m'offrirais à vous en cette occasion,
Et vous présenterais mes très-humbles services.

[Mariane]

Vous me rendez toujours assez de bons offices.

[Salomé]

Je vous en rends bien moins que vous n'en méritez.²⁰⁷

²⁰⁵ Scherer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 310.

²⁰⁶ Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 21.

²⁰⁷ *Ibid.*, II, 2, v. 509-516.

Cet échange est tranchant; les femmes se lancent des pointes, mais personne ne prend le dessus. Tristan crée une scène qui traduit l'animosité qui existe entre ces deux femmes par ces répliques courtes, mais efficaces. Ce dialogue est intense et urgent, captivant l'attention du spectateur par la rapidité des échanges, la variété rythmique et les paroles insincères. Cette scène se prête naturellement au spectacle, puisque les paroles semblent spontanées et sans artifice. Dans les pièces de notre corpus, seule l'hypotypose peut réaliser ce même effet de vivacité.

1.2.4.3 L'hypotypose

En 1675, le rhétoricien Bernard Lamy définit les figures poétiques propres à « faire une peinture exacte » d'une « personne émuë de quelque passion »²⁰⁸. Lamy recommande certaines figures qui sont plus aptes à exprimer les passions – « les mouvements de l'âme »²⁰⁹ – par exemple, l'exclamation, l'ellipse, la répétition et l'hypotypose. Cette dernière figure permet au poète de peindre « les objets de nos passions [...] presens à l'esprit »²¹⁰ :

Nous croyons voir & entendre ceux à qui l'Amour nous attache. [...] Nous pensions aussi fortement à ceux que nous croyons entierement occupez du dessein de nous nuire. [...] C'est pourquoi toutes les descriptions que l'on fait de ces objets sont vives & exactes. Elles sont appellées hypotyposes, parce qu'elles figurent les choses, & en forment une image qui tient lieu des choses mêmes; c'est ce que signifie ce nom Grec *Hypotypose*. [...] L'hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point present, & qu'on represente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit.²¹¹

²⁰⁸ Bernard Lamy, *La Rhétorique, ou l'art de parler*, Brighton, University of Sussex Library, coll. « Sussex reprints », 1969, p. 110. Cette réédition de *La Rhétorique* de Lamy reprend la quatrième édition publiée en 1699 chez Paul Marret à Amsterdam.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 88.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 121-122. Nous soulignons.

La fonction de cette figure est de « rapproche[r] d'autres temps et d'autres lieux. »²¹² Un processus narratif greffé à la scène, l'hypotypose tente de susciter l'image même de l'action comme si elle se produisait devant les yeux du spectateur²¹³.

Dans son étude sur l'usage de l'hypotypose dans le théâtre de Jean Racine, Olivier Leplatre explique la fonction de cette figure en se servant du triple sens défini par Louis Marin : la substitution, le transfert et l'intensification de présence²¹⁴. La substitution est l'incarnation de l'événement par le récit du témoin; le transfert implique le changement de la violence de l'acte décrit converti en discours captivant. Enfin, l'intensification dépend de la force des paroles pour faire surgir l'événement comme s'il se réalisait devant les yeux du spectateur. Le locuteur – et donc le dramaturge – doit revivifier l'événement qu'il redonne au spectateur :

Le témoin [...] ne se contente donc pas d'informer les personnages restés sur scène et, par contrecoup, les spectateurs. Il retrouve la catastrophe que l'événement a produite en lui. Avec les mots les plus appropriés et les plus frappants, il cherche à en répercuter l'onde de choc.²¹⁵

L'*enargeia* réussit quand le dramaturge se sert d'un langage enthousiaste et évocateur : la description prime, mais cette description doit être imagée – sans être trop abstraite – et hyperbolique pour traduire les passions de l'événement. Pour Emmanuelle Hénin,

²¹² Olivier Leplatre, « La violence déchirante de l'hypotypose: représentation de l'événement dans le théâtre de Racine », *Cahiers en ligne du GEMCA* 2 (2011), p. 41.

²¹³ *Ibid.*, p. 40 : « Les théoriciens de la rhétorique sont unanimes à décrire dans l'hypotypose l'efficace des mots tenant lieu des choses mêmes. »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

l'*enargeia* est un procédé à « deux niveaux, visuel et métaphorique »²¹⁶ : le dramaturge s'en sert pour évoquer ce que l'on ne peut pas montrer sur scène par un langage poétique.

Dans le théâtre pré-académique, les dramaturges commencent à employer plus fréquemment l'hypotypose au lieu de représenter la fin violente du héros ou de l'héroïne. Certes, il est toujours préférable de montrer au théâtre que de raconter, mais lorsque les limites techniques s'imposent, le dramaturge compensera par une « présentation énérgique »²¹⁷ :

For [Horace], too, the concrete *actio* on the stage is superior to the report; yet limits are imposed by *decorum* and *verisimile* in the theatre. Such considerations require that actions morally repugnant and improbable be placed behind the stage and substituted with a verbal description. Here, then, stylistic *enargeia* can – and must – step in to compensate as much as possible for the loss of sensory immediacy.²¹⁸

L'adoption progressive de cette figure fait preuve d'une conscience artistique de l'impossibilité de représenter la mort sur scène de façon crédible et vraisemblable. Pour éviter cette erreur sur le plan mimétique, les auteurs de notre corpus doivent faire preuve d'une maîtrise de l'art rhétorique pour évoquer l'événement rapporté avec enthousiasme et vivacité. Sinon, le monologue restera dans le domaine diégétique sans que le récit rentre dans l'espace théâtral.

²¹⁶ Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture à la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 33.

²¹⁷ Heinrich F. Plett, *Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Boston, Brill, coll. « International Studies in the History of Rhetoric », 2012, p. 59: « In his early tragedy *Titus Andronicus*, Shakespeare practises the exact opposite of what Horace demands, forgoing an *energetic presentation* in favour of showing the barbaric action of the protagonist openly on the stage. » (Nous soulignons) Emmanuelle Hénin emploie « énérgique » comme forme adjectivale du substantif *enargeia* dans son étude *Ut pictura theatrum*.

²¹⁸ *Idem*.

Les hypotyposes dans les pièces pré-académiques nous intéressent non seulement parce qu'elles sont essentielles au jeu scénique et à la préservation de l'illusion théâtrale, mais aussi parce qu'elles révèlent les différences stylistiques chez les dramaturges de notre corpus. Seules six pièces de notre corpus comportent des hypotyposes : les deux *Antigone*, les deux *Mariamne/Mariane* et les deux *Panthée*²¹⁹. Les hypotyposes dans les *Antigone* ne racontent pas la mort du même personnage – chez Garnier, le Messenger raconte la mort d'Hémon, tandis que chez Rotrou, un domestique relate la mort d'Antigone –, nous pouvons pourtant comparer le style de Hardy et de Tristan par une lecture parallèle des hypotyposes dans leurs *Panthée*.

Au moment de la publication de son *Théâtre complet* en 1624, le style poétique d'Alexandre Hardy est fondamentalement vieilli et démodé. Son langage est « lourd »²²⁰, plein de néologismes inspirés des créations linguistiques suivant l'exemple des maîtres de la Pléiade; Hardy privilégie un style qui est avant tout « violemment imagé et hyperbolique »²²¹. Les comparaisons et les allusions mythologiques marquent son texte; la sentence et l'anaphore imprègnent ses vers. En fait, l'usage constant des sentences dans toute la pièce est remarquable; le personnage de Cyrus est particulièrement apte à favoriser ces courtes phrases moralisantes placées au sein de longs monologues statiques pour

²¹⁹ Dans les *Didon* de Jodelle, Hardy, Scudéry et Boisrobert, Didon meurt sur scène ce qui nie la nécessité d'une hypotypose pour raconter sa fin. Les Cléopâtre de Jodelle et de Bensérade meurent également devant la vue du public, ainsi que les Sophonisbe de Montchrestien et Mairet. Bien que les *Lucrèce* de Hardy et de Du Ryer présentent deux femmes différentes, jumelles que par prénom, les deux héroïnes rendent leurs âmes sur scène; la Lucrèce de Du Ryer se donne la mort et la Lucrèce de Hardy est tuée par son mari. Enfin, dans les *Médée* de La Péruse et de Corneille, les morts de Créon et Glaucque/Créuse ont lieu sur scène. Dans la version de La Péruse, la pièce se termine avant que Jason se tue; la version de Corneille, Jason se donne la mort sur scène.

²²⁰ Perry Gethner, « Alexandre Hardy (1572?-1632) », *Seventeenth-Century French Writers*, éd. Françoise Jaouen, *Dictionary of Literary Biography* 268, Détroit, Gale, 2003, p. 167.

²²¹ Jacques Morel, *La Tragédie*, Paris, Colin, 1964, p. 28.

évoquer sans doute sa solennité²²². Le langage poétique de Tristan se distingue nettement de celui de Hardy, puisque celui-là est avant tout enfant de l'école de Malherbe. Ses vers sont clairs, habiles et d'une beauté lyrique qui éclipse de loin la poésie de Hardy. Connue pour sa « sincérité » et sa « finesse »²²³, Tristan privilégie la comparaison et l'antithèse. L'on peut pourtant trouver certaines traces de la pratique poétique antérieure dans son usage de tirades et dans les quelques sentences qui parsèment son texte.

Nous analysons en juxtaposition le récit de mort d'Abradate chez Hardy et chez Tristan. L'hypotypose, un des seuls procédés partagés par les deux dramaturges, serait ici une figure écrite à deux mains dans la mesure où les deux poètes empruntent des éléments directement au texte source, mais en amplifiant le récit pour créer un discours plus dramatique. Le passage dans le texte source de Xénophon est assez court :

Dans ce trouble indescriptible, les roues bondissant sur des monceaux de toute sorte, Abradatas tomba de son char, ainsi que certains de ceux qui avaient chargé avec lui. Là, malgré des prodiges de valeur, ils furent taillés en pièces et périrent. Alors les Perses qui venaient derrière eux se précipitèrent par la brèche ouverte par Abradatas et les siens, et massacrèrent les Égyptiens en désordre; mais là où les Égyptiens n'avaient pas souffert, car ils étaient nombreux, ils s'avancèrent à la rencontre des Perses.²²⁴

²²² Nous comptons au moins 18 sentences différentes dans cette pièce de 1194 vers. Voir, par exemple, la tirade de Cyrus dans la première scène de la pièce citée ici en partie (I, 1, v. 77-79, 94-96) :

L'humeur du Prince sert aux sujets de modèle,
Il faut, bon gré, mal gré, qu'ils se forment en elle,
Couard, ils le suivront en sa timidité,
Vaillant, chacun s'efforce à la gloire incité [...]
» La clémence jamais de son fruit ne nous prive,
» Elle attire les cœurs par un céleste aimant,
» Et va des plus félons la rancune charmant.

²²³ Claude K. Abraham, « Un poète de la nature au dix-septième siècle : Tristan L'Hermite », *The French Review* 34, 1 (1960), p. 55.

²²⁴ Xénophon, *Cyropédie*, trad. Pierre Chambry, Paris, Garnier, 1958, VII, i, 32.

Ce fut alors un terrible carnage, un terrible fracas d'armes et de traits de toute sorte, et partout retentissaient les cris des soldats qui s'appelaient, qui s'encourageaient mutuellement ou qui invoquaient les dieux.²²⁵

Hardy reconstitue le récit de la mort d'Abradate à la fin du quatrième acte; en 84 vers, le Messenger relate à Cyrus le carnage du champ de bataille. Tristan, pour sa part, encadre la mort du prince de la Susienne en 58 vers au début de l'acte V. Dans la *Panthée* de Hardy, les longues allusions abondent. Employant souvent un lexique de la nature – météo²²⁶, animaux²²⁷, géographie²²⁸ –, il favorise l'anaphore :

L'un tombe renversé dans l'onde ensanglantée,
L'autre prend terre, aidé d'une force indomptée,
La mort court par les rangs que son dard éclaircit,
À l'un et l'autre camp le courage grossit²²⁹.

L'on trouve également plusieurs métaphores filées²³⁰, des personnifications²³¹ et une répétition maladroite²³². Nous tenons à souligner un procédé qui frappe par son effet de

²²⁵ *Ibid.*, VII, i, 35.

²²⁶ Hardy, *Panthée, Théâtre complet, op. cit.*, tome I, IV, 2, v. 851, 887, 901, etc. : « De la belle clarté de notre jour le prive », « Et comme deux forts vents combattent sur les Ondes / À qui sera vainqueur de leurs vagues profondes », « Et reculant, fait place au foudre de ses coups ».

²²⁷ *Ibid.*, IV, 2, v. 870, 916-918, 944, etc. : « Des coursiers généreux facilement traînés », « De pareille façon qu'un sanglier qu'on relance / Prêt à l'extrémité de rendre les abois, / Il dévore les chiens, les veneurs et les bois! », « La faim du loup a plus de pitié de sa proie ».

²²⁸ *Ibid.*, IV, 2, v. 859-864 :

Résolus d'empêcher à vive force d'armes,
Le passage du Tage à nos braves gendarmes,
Tandis, on reconnut les plus guéables lieux,
Un lieu propre sondé se découvre à nos yeux,
Où du fleuve élargi, la course diminue
Les rivages d'autour sur l'arène menue.

²²⁹ *Ibid.*, IV, 2, v. 883-886.

²³⁰ Hardy se sert d'une métaphore filée de l'eau pour évoquer non seulement le lieu de bataille – près du Tage –, mais aussi les conséquences de la bataille, par exemple, « l'onde ensanglantée » (v. 883), les « vagues profondes » (v. 888) de l'armée et « l'épouvantable mer / De son sang épanché, qui la campagne noie » (v. 942-943).

²³¹ *Ibid.*, IV, 2, v. 885 et 922 : « La mort court par les rangs que son dard éclaircit » et « Le char embarrassé n'a plus d'agilité »

²³² *Ibid.*, IV, 2, v. 876 & 931 : « [...] d'une grêle de dards ».

stratification. Dans l'hypotypose prononcée par le Messenger, on trouve le discours rapporté des derniers mots d'Abradate :

Faut-il (voici ses mots) demeurer davantage
 Invincibles guerriers, à vaincre l'ennemi,
 Déjà de votre los vaincu plus qu'à demi? [...]
 Mourons donc mes amis plutôt que rebrousser,
 Et plutôt qu'à ce coup leurs scadrons n'enfoncer!²³³

Le discours dans cette prosopopée est la création de Hardy : il ne se trouve ni dans le texte source ni dans la pièce de Tristan.

L'hypotypose employée par Tristan est riche en allitérations qui rendent le texte plus dynamique; les consonnes occlusives |t|, |p|, |k| rappellent la cacophonie du champ de bataille :

Ces chariots armés qui semblent à la foudre
 Font couler tout en sang, font voler tout en poudre,
 Par eux les bataillons qu'on voit les plus pressés
 Sont presque en un instant rompus et renversés.
 Ils coupent mille corps avec leurs faux tranchantes,
 Ils enflamment les airs de fascines brûlantes,
 Et tant de traits lancés pleuvent tout à l'entour
 Que sous cette ombre épaisse il fait nuit en plein jour.²³⁴

Ses phrases courtes servent également à accélérer le rythme du récit et à rendre l'hypotypose plus habile et animée²³⁵. Si nos deux dramaturges se fient à la même source pour ce récit, le style poétique qui distingue Hardy de Tristan n'est nulle part plus apparent que lors de cette scène.

²³³ *Ibid.*, IV, 2 v. 892-894, 897-898.

²³⁴ Tristan, *La Mariane*, éd. Abraham, *Les tragédies, op. cit.*, V, 1, 1357-1364.

²³⁵ *Ibid.*, V, 1 : 1348-1356. Les neuf premiers vers du monologue d'Oronte le messenger compte trois phrases distinctes non seulement dans les éditions modernes du texte, mais particulièrement dès la première édition. Tristan divise ses neuf vers ainsi : 3 vers, 2 vers, 4 vers.

Chez Hardy, la description est lourde et les phrases sont longues. Son hypotypose rappelle tout le statisme de la tragédie de la fin du XVI^e siècle et n'a rien du dynamisme du théâtre qui s'installe au moment même de la publication de son texte. C'est de cette façon que le récit de mort sous la plume de Tristan réussit à « répercuter l'onde de choc »²³⁶ de la fin tragique d'Abradate. L'on voit la vivacité et l'enthousiasme nécessaires à l'hypotypose, d'après Bernard Lamy, ce qui permet au récit de susciter la pitié nécessaire à la catharsis finale. Ce monologue illustre toute l'énergie d'un genre en train de reprendre sa place sur la scène parisienne des années 1630.

1.2.5 Un retour sur la formule d'analyse

Vers le début de ce chapitre, nous avons émis une formule d'analyse pour identifier les caractéristiques qui rendraient les pièces écrites à la relance du théâtre sérieux en France plus dynamiques et spectaculaires. Notre hypothèse se basait sur les conclusions d'Antoine Adam qui affirme qu'une pièce tragique ne peut réaliser « le choc de volontés fortes et contraires »²³⁷ que par son efficacité. La tragédie efficace commence *in medias res*, développe le conflit intérieur du héros et évite l'emploi des chœurs, des monologues et des stichomythies pour mettre en scène un lieu où les passions des personnages se heurtent.

En comparant les tragédies produites à deux générations différentes, mais séquentielles, il faut conclure que cette formule d'analyse est révélatrice, mais elle n'y est pas parfaitement convenable. Les pièces les plus dynamiques et spectaculaires – la *Médée* de Corneille, *La Mariane* de Tristan, *l'Antigone* de Rotrou et les *Didon* de Scudéry et de

²³⁶ Leplatre, « La violence déchirante de l'hypotypose », *loc. cit.*, p. 42.

²³⁷ Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, *op. cit.*, tome I, p. 456.

Boisrobert – confirment la notion d’efficacité proposée par Adam sauf pour l’emploi adroit des stichomythies. Adam proscrit la stichomythie comme symptôme du théâtre renaissant démodé, mais chez nos auteurs pré-académiques, la stichomythie insuffle de l’énergie aux scènes de confrontation et de dispute. Elle permet aux personnages de « s’affront[er] et se heurt[er] »²³⁸ au lieu de déclamer, comme le prescrit Adam. Il se trompe alors de croire que cette figure rabaisse le dynamisme de l’action. D’ailleurs, Adam a négligé de placer l’hypotypose parmi les caractéristiques propres au théâtre « écrit pour la scène »²³⁹. Selon Fabien Cavaillé, le dramaturge qui écrit pour la scène accroche le regard du spectateur en racontant une histoire qui saura émouvoir le public; il participe alors à ce que H.R. Jauss appelle « le dialogue entre l’œuvre et le public »²⁴⁰ par lequel l’auteur reconnaît que le public n’est pas une entité passive, mais un agent récepteur actif qui contribue à l’évolution du genre²⁴¹. Comme nous avons vu, l’hypotypose – figure que Jean Racine privilégiera dans ses tragédies classiques – capte l’attention tout en rapportant un événement qui choque et qui suscite la pitié et la crainte du public. Même si les théoriciens ne commencent qu’à définir la pratique de la tragédie, les dramaturges montrent déjà une conscience grandissante de l’importance de la spectacularité et des effets propres à la tragédie efficace.

²³⁸ *Ibid.*, tome I, p. 455.

²³⁹ Cavaillé, *Alexandre Hardy et le théâtre de la ville française*, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁰ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 49.

²⁴¹ *Idem.* : « Dans la triade formée par l’auteur, l’œuvre et le public, celui-ci n’est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l’histoire. »

1.3 La tragédie et la tragi-comédie : les premières définitions

Dans son ouvrage *Passions tragiques et règles classiques* (2003), Georges Forestier déclare audacieusement qu'« en 1628, la tragédie est morte ».²⁴² Si Forestier a partiellement raison et que les dramaturges et les critiques se distancient brièvement du genre tragique humaniste « mort », il conviendra d'analyser la tragédie et la tragi-comédie de l'époque pré-académique comme des genres connexes qui ne se distinguent pas nettement. La définition de la tragédie est certes nébuleuse dans les premières décennies du siècle : la *Poétique* d'Aristote, redécouverte par les théoriciens italiens du siècle précédent, définit la pratique poétique quoique son œuvre soit plus un modèle à suivre qu'axiome irréfutable. La vulgarisation de la *Poétique* inspire les premières poétiques en langue française à partir des années 1570 et entame le mode théorique qui s'accéléra sous l'influence du cardinal de Richelieu. Si mort du genre tragique il y a, ce mode théorique aboutira à la « résurrection de la tragédie à la manière des Anciens »²⁴³ à partir des années 1630.

Les premiers arts du théâtre français tentent de définir le genre tragique en insistant avant tout sur la nature même de la tragédie. D'après Jacques Morel, les premiers « doctes »²⁴⁴ français soulignent la place centrale du revers de fortune et des « grandes calamités » qui affligent les nobles²⁴⁵. Les théoriciens basent leurs poétiques sur leurs

²⁴² Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 11.

²⁴³ Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 22.

²⁴⁴ Antoine Furetière, « docte », *Dictionnaire universel*, 3 tomes, 1690, t. 1 : « Sçavant, qui a beaucoup veu & lu ».

²⁴⁵ Morel, *La tragédie*, op. cit., pp. 9-10. Dans son introduction, « Tragédie et histoire », Morel trace l'histoire du genre tragique jusqu'à l'époque humaniste. Il cite les poétiques de Donat, de Bade et de Baïf en tant que textes qui entament la discussion sur la pratique de la tragédie. Les premiers traités présentent « l'essentiel » du genre : « *l'histoire malheureuse et exemplaire du revirement de fortune d'un noble personnage ou d'une famille de sang royal* » (p. 10).

propres œuvres tragiques, justifiant leurs choix artistiques et leur génie. Par exemple, dans une des pièces liminaires à sa traduction de *l'Électra* de Sophocle (1537), Lazare de Baïf présente une « Diffinition de Tragedie ». Ce texte de dix-huit lignes établit le propos tragique d'après l'humaniste :

Tragédie est une moralite composee des grandes calamitez, meurtres & adversitez survenues aux nobles & excellentz personnaiges, comme Ajas, qui se occist pour avoir este frustre des armes d'Achilles. Oedipus qui se creva les yeulx apres qu'il luy fut declaire comme il avoit eu des enfants de sa ppre [*sic*] mere, apres avoir tue son pere. Et plusieurs autres semblables. Tant que Sophocles en a escript six vingtz : entre lesquels est cette presente, intitulee Electra, pource quelle y est introduicte, y parle tant bien & virilement, que ung chacun sen peult donner merveille.²⁴⁶

La nature du genre y est clairement présentée – calamités, meurtres, adversités – ainsi que son objectif premier : l'admiration du spectateur engendrée par le comportement « viril » du personnage éponyme féminin²⁴⁷. Pourtant, même s'il définit le sujet des œuvres tragiques de Sophocle et d'Euripide, il n'avance aucune théorisation du genre. La préface de Baïf comme *L'Art poétique français* de Thomas Sébillet (1548) proposent une équivalence entre le genre tragique et la moralité en les distinguant par la nature de leurs personnages : la tragédie met en scène des personnages nobles; la moralité se sert des

²⁴⁶ Lazare de Baïf, « Diffinition de Tragedie », *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et très-piteuse mort d'Agamennon, roy de Mycènes la grand, faite par sa femme Clytemnestra & son adultère Egistus. Ladicté tragédie traduite du grec dudit Sophocles en rythme françoise, ligne pour ligne et vers pour vers*, Paris, Estienne Roffet, 1537, s.p. D'après Estelle Doudet, il est difficile d'identifier la date de « l'extinction des moralités », car les moralités sont souvent placées « sous le signe de l'indéfinition générique ». Elles sont donc difficiles à répertorier, puisqu'elles « se camouflent sous des titres variés » (comme « *miroir, dialogue moral, satyre, tragicomédie* »). Au lieu de dater l'extinction du genre, Doudet propose une époque de floraison : « c'est entre 1450 et 1550, durant le siècle d'or du théâtre médiéval, que les moralités ont fleuri sur les scènes » (Estelle Doudet, « *Terra incognita* : la longue « invention » de la moralité française (XVI^e-XXI^e siècles) », *Les pères du théâtre médiéval : Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, éd. Véronique Dominguez, et al., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 s.p. [version numérique]).

²⁴⁷ Notons que « L'adverbe “virile” ne remet pas ici en cause la féminité du personnage principal, mais caractérise son discours comme un modèle à suivre. En conformité avec la pensée stoïcienne, est efféminé celui ou celle qui s'abandonne aux passions, tandis qu'est virile, à l'inverse, celui ou celle qui sait s'en affranchir pour faire face avec fermeté aux adversités. » (Sabine Lardon, « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance », *Australian Journal of French Studies* 52, 3 (2015), p. 285)

personnages allégoriques. Mais ce rapprochement délibéré dans les années 1540 permet aux dramaturges humanistes d'« inscrire la tragédie dans la continuité d'une tradition littéraire, sans ressentir le besoin de rompre de manière brutale avec cette tradition. »²⁴⁸

En effet, les courts textes de Jacques Peletier du Mans, d'André de Rivaudeau et de Jean de La Taille sont les premières véritables tentatives de définir une poétique proprement française²⁴⁹, mais ne donnent qu'un aperçu de l'activité dramatique de la fin du XVI^e siècle. D'abord, dans le second livre de son *Art poétique* (1555), Jacques Peletier du Mans avance l'idée d'une fin somptueuse et pitoyable sans pourtant développer davantage son concept de l'*inventio* et de la *dispositio* du genre. Il recommande aux praticiens du tragique de suivre l'exemple d'Euripide et de Sophocle :

An la Tragedie s'introduisct Roes, Princes e grans Signeurs. E au lieu qu'an la Comedie, les choses ont joyeuse issue : an la Tragedie, la fin ét tousjours luctueuse e lamentable, ou horrible a voer. Car la matiere d'icele, sont occisions, exiz, maleureus definemans de fortunes, d'anfans e de parans. [...] Pregne pour patron Euripide e Sofocle Gréz.²⁵⁰

Pour Peletier, la traduction des pièces tragiques anciennes en langue française – il ne s'agit pas ici de création originale – permet aux poètes de se rapprocher le plus possible aux modèles anciens. Certes, le choix d'un modèle « inimitable » permet à Peletier de définir ce que Jean-Charles Monferran appelle le « point de mire » ou l'« objectif suffisamment inatteignable pour que puisse être évitée toute tentation de pure copie. »²⁵¹ C'est en

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 276.

²⁴⁹ Morel, *La tragédie, op. cit.*, p. 16 : « Ces apports étrangers [c'est-à-dire, les traductions et les commentaires italiens d'Aristote], et une étude plus systématique d'Aristote, ont nourri les deux premières poétiques françaises importantes, celle de La Taille et celle de Vauquelin de la Fresnaye. »

²⁵⁰ Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique*, Lyon, Jan de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555, p. 74.

²⁵¹ Jean-Charles Monferran, « Ce que l'on ne peut imiter et que l'on ne peut apprendre, ou ce que les arts poétiques français de la Renaissance "montrent au doigt" (l'exemple de J. Peletier du Mans et de quelques autres) », *Littératures* 137 (mars 2005), p. 32.

travaillant la tragédie à la manière des Grecs que les poètes français pourraient enrichir leur langue et « apport[er] honneur à la Langue Françoesse. »²⁵² Le traité de Peletier est de cette façon moins une poétique à suivre qu'une présentation ou une « prescription » de « l'idéal »²⁵³.

Dans le traité d'André de Rivaudeau, l'*Avant-parler de la tragédie d'Aman* (1566), l'auteur se veut instructeur de la bonne pratique²⁵⁴ : il y reconnaît la primauté des arts poétiques d'Aristote et d'Horace, mais cherche à les adapter aux us et coutumes de son âge. D'abord, Rivaudeau rend hommage au talent et au génie de Sénèque, une expertise artistique admirable, mais insurpassable : « nul homme, à mon avis, a fidelement versé ni s'est composé au vray et naif artifice, que Seneque seul, qui encores ne se est du tout formalisé ni à l'art ni à la façon des anciens. »²⁵⁵ Le traité de Rivaudeau reprend la posture de Peletier : le poète français ne pourra jamais rivaliser avec ses devanciers antiques et ne devrait pas tenter de le faire, puisque les mœurs ont trop changé; il doit donc essayer d'imiter le modèle et non le contenu : « [...] je me suis rengé le plus reservement et estroictement que j'ay pu en escrivant ceste Tragedie à l'art et au modelle des Anciens Græcz, et n'ay esté ni trop supersticieux, ni trop licentieux, ni en la rime, ni ès autres parties de la Poësie. »²⁵⁶ Après avoir présenté les modèles par excellence à suivre pour bien écrire une tragédie en français, Rivaudeau définit les éléments qu'il a retenus des poétiques

²⁵² Peletier, *L'Art poétique*, *op. cit.*, p. 75.

²⁵³ Monferran, « Ce que l'on ne peut imiter et que l'on ne peut apprendre [...] », *loc. cit.*, p. 29.

²⁵⁴ André de Rivaudeau, « Avant-parler d'André de Rivaudeau. À Monsieur de la Noue Chavaigne de Bretagne », *Aman*, éd. Keith Cameron, *op. cit.*, v. 30-32 : « Vray est que ceux qui auront bien leu le petit traité d'Aristote n'auront pas grand besoin ni de tout ce que j'ay escript en mon livre, ni de ce que j'en sçauroy enseigner ici. »

²⁵⁵ *Ibid.*, v. 27-30.

²⁵⁶ *Ibid.*, v. 183-186.

anciennes : il faut respecter l'unité de temps²⁵⁷, l'action doit commencer *in medias res*²⁵⁸, l'action doit suivre la règle du *multa tolles ex oculis* horacienne²⁵⁹ et le poète ne doit pas employer des machines pour dénouer son intrigue²⁶⁰. Le traité d'André de Rivaudeau propose une définition pratique de la tragédie française dans la mesure où il considère non seulement les éléments fondamentaux du genre empruntés aux Anciens, mais aussi les contraintes particulières liées à son époque et à sa culture; *L'Avant-Parler* commente avant tout la forme sans tarder sur le fond²⁶¹. Enfin, le traité confirme la connaissance des règles aristotéliennes dans les années 1560 grâce à la traduction latine de Jules César Scaliger (1561). Aristote devient dès lors une référence esthétique incontournable, même si la *Poétique* n'est toujours pas la référence autoritaire.

Le texte de Rivaudeau marque une première étape de la théorisation de la pratique tragique en France. Pendant la prochaine décennie, la vulgarisation des poétiques

²⁵⁷ *Ibid.*, v. 39-42 : « Maintenant je n'en ay rien à dire fors que ceux qui font des Tragedies, ou Comedies de plus d'un jour, ou d'un tour de Soleil (comme parle Aristote) faillent lourdement. »

²⁵⁸ Sous le *Dramatis personæ* d'*Aman* est noté « L'action de la Tragedie est établie à Suse ». Ceci suit le résumé de l'histoire de la ville de Suse dans « L'Avant-parler », une manière d'établir le lieu sans devoir expliquer la scène.

²⁵⁹ *Ibid.*, v. 55-56 : « [...] quand ilz voudront amener un messenger sur l'eschafaut, (qui ait en voyage de plus d'un jour affaire) qu'ilz le facent parler ja retourné : [...] qu'ilz la ["une chose avenue devant"] facent conter sans la représenter. »

²⁶⁰ Keith Cameron, « Introduction », *Aman* d'André de Rivaudeau, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1969, p. 23 : « Rivaudeau dénonçait l'emploi de "machines, c'est-à-dire les moyens extraordinaires et surnaturels pour délier le nœud de la tragédie". »

²⁶¹ Mariangela Miotti, « La "Tragédie Artificielle": André De Rivaudeau », *Studi Di Letteratura Francese* 18 (1992), p. 41 : « De questa breve e sommaria esposizione dell'Avant-Parler d'*Aman* ci si può rendere conto che Rivaudeau non ha inserito nessuna idea originale concernente la tragedia, ma rispetto alle altre Préfaces di quel periodo possiamo notare l'assenza di qualsiasi tentativo mirante a spiegare la tragicità del soggetto. Il metodo adottato da Rivaudeau è un metodo che possiamo definire esclusivamente descrittivo e prescritto a livello formale, ma che si arresta di fronte all'essenza tragica del racconto che non spiega e non giudica. » (« Pourtant, cette brève exposition sommaire de l'*Avant-Parler* d'*Aman* peut nous montrer que Rivaudeau n'introduit aucune idée originale sur la tragédie, mais par rapport aux autres *Préfaces* de cette période, nous pouvons constater l'absence de toute tentative d'explication du caractère tragique du sujet. La méthode adoptée par Rivaudeau est une méthode que nous pouvons définir comme purement descriptive ou prescriptive au niveau formel, mais qui s'arrête devant l'essence tragique du récit qu'il n'explique pas et ne juge pas. » Notre traduction revue et corrigée par Massimiliano Aravecchia.)

d'Aristote et d'Horace continuera : Ludovico Castelvetro publie sa *Poetica de Aristotele vulgarizzata* (1570) en italien, la langue vernaculaire permettant à plus de lecteurs d'accéder au texte aristotélicien que sa version originale; en France, Jean de La Taille présente son *Art de la tragédie* dans l'épître dédicatoire du *Saül le furieux* (1572). Si Rivaudeau néglige de préciser les sujets propres au genre, La Taille, en revanche, définit clairement les arguments à privilégier pour émouvoir le spectateur :

La Tragedie donc est une espece, & un genre de Poësie non vulgaire, mais autant elegant, beau & excellent qu'il est possible. Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans, & non point des choses qui arrivent tous les jours naturellement & par raison commune, comme d'un qui mourroit de sa propre mort, d'un qui seroit tué de son ennemi, ou d'un qui seroit condamné par les lois, & pour ses demerites : car tout cela n'esmouvroit pas aisément, & à peine m'arracheroit il une larme de l'œil que la vraye & seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir & de poindre merveilleusement les affections d'un chacun, car il faut que le subject en soit si pitoyable & poignant de soy, qu'estant mesmes en bref & nument dit engendre en nous quelque passion : comme qui vous conteroit d'un à qui lon fit malheureusement manger ses propres fils, de sorte que le Pere (sans le sçavoir) servit de sepulchre à ses enfants : & d'un autre qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours & ses maux, fut contraint de faire ce piteux office de sa propre main.²⁶²

L'on découvre ici une recherche d'effet émotif qui rappelle implicitement la catharsis aristotélicienne²⁶³. D'après cette définition, les infortunes quotidiennes ne touchent pas suffisamment le spectateur pour qu'elles suscitent « une larme de l'œil » et donc la purgation curative. Pour bouleverser le spectateur, le dramaturge doit représenter des scènes déplorables qui puissent choquer, comme la fin anthropophage du *Thyeste* de

²⁶² Jean de La Taille, « De l'art de la Tragedie », *Saül le furieux Tragédie prise de la Bible, Faicte selon l'art & à la mode des vieux Autheurs Tragiques*, Paris, Frédéric Morel, 1572, s.p.

²⁶³ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1449 b : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre : c'est une imitation faite par des personnages en actions et non par le moyen d'une narration, et qui par *l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.* » (Nous soulignons.)

Sénèque. Pour trouver de telle matière, il faudrait que l'auteur s'inspire des vies illustres antiques ou des épisodes bibliques extraordinaires²⁶⁴.

Bien que La Taille soit assez catégorique à l'égard du sujet tragique, il est plus tolérant par rapport à son dénouement :

Quant à ceulx qui disent qu'il fault qu'une Tragedie soit tousjours joyeuse au commencement & triste à la fin, & une Comedie (qui lui est semblable quant à l'art & disposition, & non du sujet) soit au rebours, je leur advise que cela n'advient pas tousjours, pour la diversité des subjects & bastiments de chascun de ces deux poëme. Or c'est le point principal d'une Tragedie de la sçavoir bien disposer, bien bastir, & la deduire de sorte qu'elle change, transforme, manie, & tourne l'esprit des escoutants deçà de là, & faire qu'ils voyent maintenant une joye tournée tout soudain en tristesse, & maintenant au rebours à l'exemple des choses humaines.²⁶⁵

La tragédie elle-même permet aux théoriciens et aux dramaturges de formuler une définition plus souple quant à la nature du genre même avant la publication de la première tragi-comédie française, la *Bradamante* de Robert Garnier (1582)²⁶⁶. Plus tard, cette permissivité les incitera à distinguer deux sous-genres.

Jean de La Taille n'a produit que deux tragédies pendant sa carrière dramatique, *Saul le furieux* et *La Famine, ou les Gabéonites* (1573). Il nous a pourtant laissé un des premiers textes théoriques complets de la tragédie en français. Curieusement, et Olivier

²⁶⁴ Ce critère sera plus de l'ordre subjectif que rigoureux pour Alexandre Hardy qui écrira une tragédie mettant en scène l'agression et le meurtre de deux femmes ordinaires : dans *Scédase, ou l'hospitalité violée* (publié en 1624), des soldats ennemis violent et tuent deux innocentes paysannes. Ce crime sert de prétexte à l'examen du système judiciaire spartiate. Voir notre article « Brutalité, vengeance et repentance: le viol dans l'œuvre d'Alexandre Hardy », *Le Verger – bouquet* IV (juin 2013).

²⁶⁵ La Taille, « De l'art de la Tragedie », *Saul le furieux, op. cit.*, s.p.

²⁶⁶ D'après Émile Faguet, *Bradamante* répond aux critères du genre tragi-comique puisque c'est un « drame historique à dénouement heureux. » (in Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001, p. 16) Robert Garnier, pour sa part, n'a pas commenté son choix de sous-titre « *tragicomédie* » dans sa dédicace à Monseigneur de Cherverny. Dans l'argument, il évoque « une indicible allairesse » qui marque la fin de sa pièce dont le sujet est pris de L'Arioste et note qu'il n'y a pas de Chœurs comme dans ses « Tragedies precedentes » (Garnier, *Les tragédies*, Toulouse, P. Jagourt, 1588, p. 596).

Millet le signale justement, le tragédien le plus connu de cette époque, Robert Garnier, n'a jamais défini son propre art poétique²⁶⁷. Les seuls commentaires qui nous sont parvenus sur sa dramaturgie figurent dans ses dédicaces dans lesquelles il commente les arguments de ses pièces et fait une comparaison entre les malheurs passés et les événements contemporains. Par exemple, dans l'épître dédicatoire de ses *Tragédies* au roi Henri III, Garnier évoque la nature pitoyable et ensanglantée de ses pièces :

Que les Rois ennemis qui vous feront la guerre,
 Abandonnez de Dieu soient chassés de leur terre :
 Perdent gloire & Empire, & du malheur chetifs,
 A vos pieds, leurs sauveurs, soient presentez captifs,
 Et que je puisse d'eux faire une tragedie,
 Semblable à celles-cy, qu'humble je vous dedie :
 Où j'empoule des vers pleins de sang & d'horreur,
 De larmes, de sanglots, de rage & de fureur.²⁶⁸

Les deux derniers vers de cet extrait font écho à la préface « De l'art de la Tragedie » de La Taille. Garnier répète l'intention dramaturgique de tirer des larmes à ses spectateurs par le biais d'une guerre ensanglantée qui rend le peuple persécuté pitoyable. Dans la dédicace de *La Troade* à l'Archevêque de Bourges, Garnier insiste de nouveau sur la nature misérable et violente de son œuvre :

Je sçay qu'il n'est genre de Poëmes moins agreable que cestuy-cy, qui ne traite *perpétuelles fureurs*, & que *les malheurs lamentables des Princes, avec les saccagemens des peuples*. Mais aussi les passions de tels sujets nous sont ja si ordinaires, que les exemples anciens nous devront d'oresnavant servir de consolation en nos particuliers & domestiques encombres : voyant nos ancestres Troyens avoir, par l'ire du grand Dieu, ou par l'inevitable malignité d'une secrette influence des astres, *souffert jadis toutes extremes calamitez*, et que toutefois du reste de si

²⁶⁷ Olivier Millet, « *Les premiers traicts* de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *Études françaises* 44. 2 (2008), p. 13 : Robert Garnier (1544-1590), le plus important et le plus illustre des auteurs tragiques français de la Renaissance, [...] n'a pas lui-même élaboré de théorie de son art. »

²⁶⁸ Robert Garnier, « Au roy de France et de Pologne », *Les Tragédies*, Paris, Robert Estienne, 1585, p. 6 v°. Nous soulignons.

miserables et dernières ruines s'est peu bastir, après le decez de l'orgueilleux Empire Romain, ceste tres-florissante Monarchie.²⁶⁹

Cette insistance sur la violence et l'horreur annoncée par Garnier se perpétuera dans les premières œuvres tragiques du Grand Siècle.

Si l'action violente et ensanglantée nous laisse facilement identifier le genre des œuvres de Garnier, la classification générique des œuvres du tournant du siècle n'est pas toujours évidente. La tragédie peut ressembler remarquablement à la tragi-comédie par la nature même de ces deux genres – c'est-à-dire son invention et sa disposition. Vauquelin de la Fresnaye, dans son *Art poétique* écrit entre 1575 et 1605, pose clairement la difficulté à distinguer la catégorie de l'œuvre dramatique de son époque :

Mais le sujet Tragic est un fait imité,
De chose juste et grave, en ses vers limité :
Auquel on y doit voir de l'affreux, du terrible,
Un fait non attendu, qui tienne de l'horrible,
Du pitoyable aussi, le cœur attendrissant
D'un Tigre furieux, d'un Lion rugissant [...]
On fait la Comedie aussi double, de sorte
Qu'avecques le Tragic le Comic se reporte.
Quand il y a du meurtre et qu'on voit toutefois,
Qu'à la fin sont contens les plus grands et les Rois,
Quand du grave et du bas le parler on mendie,
On abuse du nom de Tragedie;
Car on peut bien encor par un succez heureux,
Finir la Tragédie en ebats amoureux²⁷⁰.

²⁶⁹ Garnier, « Dédicace de *La Troade* », *Les Tragédies*, *op. cit.*, p. 204v^o. Nous soulignons.

²⁷⁰ Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'art poétique de Vauquelin de La Fresnaye où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes*, éd. Georges Pellissier, Paris, Garnier Frères, 1885, III, 153-158, 163-170.

Vauquelin commente ici la porosité de la catégorisation générique qui s'effectue de son vivant : la tragédie et la tragi-comédie respectent toutes deux la définition aristotélicienne du tragique²⁷¹ quoique celle-ci permette une mise en scène d'une fin heureuse.

S'il y a un déclin de la pratique tragique, c'est justement à cause de l'éclosion de la tragi-comédie, et plus précisément, d'un glissement générique qui s'opère au début du siècle. Les auteurs dramatiques choisissent de représenter sur scène les actions d'un grand conformément à la définition de « tragédie » dans l'*Art poétique françoys* de Pierre Laudun d'Aigaliers (1597) :

Les personnages de la Tragedie sont Rois, Princes, Empereurs, Capitaines, Gentils hommes, Dames, Roynes, Princesses et Damoiselles, et rarement hommes de bas estat, si l'argument necessairement ne le requiert. Les choses ou la matiere de la Tragedie sont les commandemens des Roys, les batailles, meurtres, viollement de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, et autres matieres semblables²⁷².

Bien que Laudun ne définisse pas la tragi-comédie dans sa poétique, l'on peut inférer une définition contemporaine en combinant ses définitions des genres comique et tragique du Livre V. Dans la tragi-comédie, les auteurs empruntent la langue soignée des tragédiens humanistes; ils y évoquent la pitié et la crainte nécessaires pour la purgation des émotions tout en présentant une fin heureuse par laquelle « l'on touche le vice de chacun »²⁷³ comme

²⁷¹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1449 b : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre : c'est une imitation faite par des personnages en actions et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »

²⁷² Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, 5 livres, Paris, Anthoine Du Brueil, 1598, Livre V, p. 282.

²⁷³ *Ibid.*, p. 193.

dans une moralité. Ceci respecte l'utilité dramatique horatienne de plaire et d'instruire, un principe essentiel à la comédie selon l'*Épître aux Pisons*²⁷⁴.

Comme les auteurs dramatiques des années pré-académiques n'ont généralement pas commenté leurs propres œuvres comme le feront les auteurs de l'époque classique – par lettre, préface, discours ou poétique –, il faut consulter les théoriciens de la génération suivante pour trouver une définition pratique de la tragédie et de la tragi-comédie telles que pratiquées à l'époque. Tout comme la période pré-académique représente un courant mitoyen à l'histoire dramatique pour certains historiens et doctes, la tragi-comédie se traite de « genre intermédiaire » ou « genre mineur », d'« entre-deux » ou encore de « transition médiocre entre l'âge humaniste et l'âge classique »²⁷⁵ selon Hélène Baby. Cette période transitoire, ou bien la « vogue »²⁷⁶ de la tragi-comédie, durera de 1620 à 1660 d'après Raymond Lebègue et pendant un siècle et demi pour Baby pendant lequel la période de 1628 à 1642 constituera un « âge d'or »²⁷⁷ français.

Les définitions récentes de la tragi-comédie soulignent sa qualité irrégulière : l'on marque « le triple éclatement du temps, du lieu et de l'action, c'est-à-dire de lier l'*inventio*

²⁷⁴ Horace, « Epistula ad Pisones », *Satires et Épîtres, traduites en vers français, avec le texte latin*, trad. Adrien Rey, Marseille, chez la veuve de M. Olive, 1868, v. 334-335 : « Il faut instruire ou plaire : au poète est le choix. Bien souvent il instruit et plaît tout à la fois. (*Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ. / Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ.*) »

²⁷⁵ Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001, p. 7 : « Dans les histoires littéraires, la tragi-comédie, triomphante sous Richelieu, fut longtemps qualifiée de genre mineur, bien au-dessous de la tragédie et de la comédie, et de genre intermédiaire, entre le “préclassique” et le “classique”. De l'abbé d'Aubignac jusqu'au milieu du XXe siècle, la critique la transformait en un entre-deux : non pas un entre-deux-genres, mais un entre-deux-siècles, une transition médiocre entre l'âge de l'humanisme et l'âge classique ».

²⁷⁶ Raymond Lebègue, « L'ancien répertoire de l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'histoire littéraire de la France* 81, 1 (janv.-fév. 1981), p. 8.

²⁷⁷ Hélène Baby, *La tragi-comédie et Corneille à Quinault*, *op. cit.*, p. 34.

romanesque à la *dispositio* irrégulière »²⁷⁸. Les premiers écrits théoriques témoignent de la difficulté de balancer les impératifs doctrinaux et la liberté créatrice de l'auteur. Ces textes – quoique disparates avant les années 1630 – rattachent la tragi-comédie au génie : ceux qui s'éloignent de la pratique tragique aristotélicienne n'ont pas tort, mais font preuve d'un talent artistique à admirer.

Jean Chapelain offre une définition de la tragi-comédie dans sa préface à l'*Adone* de Marin (1623). Selon lui, la tragi-comédie – genre qu'il ne nomme pas – est « mixte »²⁷⁹ :

Au troisième [genre] ils ont donné un style médiocre aussi, participant des deux autres, mais comme adoucis et tempérés, du grave et du magnifique aux lieux où le sujet tient de l'héroïque et du tragique, soit pour les personnes, soit pour les actions; et du populaire ou du commun en ceux èsquels, soit pour les unes soit pour les autres, il tient de l'ordinaire et du comique.²⁸⁰

Dans son analyse de l'*Adone*, Chapelain évoque la difficulté de trouver le juste milieu entre le grave et l'humble; l'auteur de la tragi-comédie, d'après lui, doit savoir respecter le précepte aristotélicien de l'*enargeia* et de la *mimèsis* pour ne pas « démentir » son sujet et « tomber en bassesse »²⁸¹.

Si le texte de Jean Chapelain relance la discussion française sur la bonne pratique du genre tragique, sur l'autorité des Anciens et sur le jugement nécessaire pour rédiger une

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁷⁹ Jean Chapelain, « Lettre ou discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau. Épître dédicatoire et avertissement au Lecteur à l'*Adone* de Marin », *Opuscules critiques*, éd. Anne Duprat, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2007, p. 213 : « Or on reconnaît de trois genres de sujets auxquels tous les autres se réduisent : l'un s'appelle grave ou relevé, l'autre humble ou ravalé, et le troisième mixte de l'un et de l'autre, lequel se nomme moyen, pour ce qu'il est petit au regard du grand ou de l'extraordinaire, et grand au respect de l'ordinaire ou du petit. »

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 214.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 215 : « [Le Marin] mérite d'en être singulièrement loué comme étant le premier des modernes qui ait franchi ce pas de la description particulière, en quoi consiste l'essence de la poésie, je veux dire l'énergie et l'imitation, et cela encore sans avoir démenti son sujet et sans s'être laissé tomber en bassesse ».

pièce mixte, c'est François Ogier qui la recentre en faveur du génie artistique. Pour Ogier, les traités poétiques anciens présentent des réflexions théoriques et critiques sur leur propre milieu théâtral; les critiques contemporains, en revanche, imposent des dogmes auxquels les dramaturges devraient se conformer :

Il se voit donc par là que les anciens et les plus excellents maistres du mestier, n'ont pas tousjours observé ceste reigle [des vingt-quatre heures], que nos Critiques nous veulent faire garder si religieusement à ceste heure. [...] Je dis, que l'ardeur trop violente de vouloir imiter les anciens, a fait que nos premiers poètes ne sont pas arrivez à la gloire, ny à l'excellence des Anciens. Ils ne consideroient pas, que *le goust des nations est different* aussi bien aux objects de l'esprit, qu'en ceux du corps, et que tout ainsi que les Mores, et sans aller si loing, les Espagnols, se figurent et se plaisent à une espece de beauté toute différente de celle que nous estimons en France [...] aussi trouvé-je injuste qu'on nous les propose pour des modelles parfaicts, desquels il ne nous soit pas permis de nous escarter tant soit peu. A cela il faut dire que les Grecs ont travaillé pour la Grece, et ont reüssi au jugement des honnestes gens de leur temps; et que nous les imiterons bien mieux si nous donnons quelque chose au genie de notre païs et au goust de notre langue, que non pas en nous obligeant de suivre pas à pas et leur invention et leur elocution, comme ont fait quelques uns des notres.²⁸²

Cette déclaration que « le goût des nations est différent » résume parfaitement la raison pour laquelle la tragédie recule derrière la tragi-comédie dans les années 1620 et 1630. Le goût public favorise les œuvres plus dynamiques et spectaculaires; la tragédie oratoire et statique du tournant du siècle ne leur plaît plus : c'est la tragi-comédie qui attire le public payant aux théâtre parisiens avant la relance d'un genre tragique plus passionné et mouvementé.

Dans la *Poétique* de Jules de la Mesnardière (1639), le médecin et théoricien des arts dramatiques analyse la pratique théâtrale parisienne en revendiquant sa propre expérience d'auteur dramatique et sa place dans la longue ascendance doctrinale remontant à

²⁸² François Ogier, « Préface, Au Lecteur. Par F.O.P », *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre, éd. Joseph W. Baker, Paris, Nizet, 1975, pp. 154 et 157. Nous soulignons.

Aristote²⁸³. Tout comme Ogier, La Mesnardière critique les traités récents qui lui semblent trop sévères et qui cherchent à « prescrire des lois »²⁸⁴ au lieu d'adopter un discours délibératif comme le fait judicieusement le Stagirite. D'après lui, l'on ferait mieux de « puiser la source » de la théorie dramatique au lieu de chercher « dans les ruisseaux »²⁸⁵. Par le biais de cette métaphore fluviale, La Mesnardière refuse le débat doctrinal qui se produit depuis plus de cent ans en Italie et en France sur la définition de la tragédie. Pour lui, la tragédie définie dans la *Poétique* aristotélicienne et pratiquée par Eschyle et Sophocle ressemble en fait plus à la tragi-comédie sous la plume des poètes contemporains :

Il vaut mieux que nous sçachions que la Tragédie des Anciens comprend & la Tragédie, & la Tragicomédie [*sic*], comme nos Poètes les composent. D'où nous devons inférer que les premiers Dramatiques ne se sont jamais servis du mot de *Tragicomédie*, bien qu'ils en eussent l'effet, & que leur Tragédie comprit ce que nous mettons à présent dans la Tragicomédie; nom usité chez les Romains, & inventé utilement, puis qu'il signifie fort bien *Une Avanture de Théâtre, où les malheurs sont effacez par quelque bon événements*.²⁸⁶

Les commentaires de La Mesnardière étayent la dualité du genre tragique au XVII^e siècle : une œuvre peut être une « tragédie » comportant une fin heureuse ou une fin funeste si elle se modèle sur la pratique ancienne. La Mesnardière est un des seuls théoriciens du genre

²⁸³ Jules de la Mesnardière, *La Poétique*, 2 tomes, Paris, Antoine de Sommaville, 1639, tome 1, p. 4 : « Plusieurs Livres sont remplis de la grande conformité qui est entre ces trois Arts [la peinture, la musique et la poésie] : c'est pourquoy, sans m'arrester à des redites importunes, dont les Traitez de Poësie Latins & Italiens ne sont desja que trop chargez, je me contenteray de dire ce qu'Aristote, la raison, la lecture des anciens Poètes, & quelque usage du Théâtre m'ont conjointement appris touchant les Poëmes Dramatiques. »

²⁸⁴ *Idem.* : « Il y a certes du plaisir à suivre ce Législateur. Tous les autres grans Autheurs qui nous prescrivent des Loix, parlent impérieusement. Ils nous commandent les choses qu'ils nous devoient persuader. » Cf. Ogier, « Préface, Au Lecteur. Par F.O.P », *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre, *op. cit.*, p. 151 : « Les premiers, qui sont les doctes, à la censure desquels nous deférons infiniment, disent que nostre Tragicomédie n'est pas composée selon les loix que les anciens ont prescrites pour le Theatre »

²⁸⁵ La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, tome 1, p. 5 : « [...] puisons-les [« les principaux axiomes d'une Science agreable »] dans leur propre source, & non pas dans les ruisseaux. »

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 7.

qui a publié sa poétique dans les années 1630 : bien que les poétiques de l'abbé d'Aubignac et Pierre Corneille soient mieux connues, leurs auteurs les ont publiées dans les années 1650 et 1660.

Enfin, le critique le plus productif des années 1620 et 1630 est Jean Chapelain; ses *Opuscules critiques* et lettres inédites forment une source d'information importante sur la pratique théâtrale de l'époque pré-académique. Dans son *Discours sur la poésie représentative* (vers 1635), Chapelain insiste sur les similitudes entre la poésie dramatique qui « a pour objet l'imitation des actions humaines »²⁸⁷. La tragédie imite les actions des hommes et femmes illustres et mettent en scène des fins « malheureuses »²⁸⁸. Chapelain évoque la popularité du genre hybride qui est « fort mise en vogue »²⁸⁹ par les dramaturges français; d'après lui, la tragi-comédie est ce que les Anciens ont connu « sous le nom de tragédie d'heureuse fin »²⁹⁰. Sous la plume des Français, ce genre s'approche de plus près à la tragédie qu'à la comédie. Les deux genres tragiques se fondent sur la vraisemblance. Ainsi, la tragédie n'est pas morte; elle est transformée. La tragi-comédie se greffe sur la tragédie de sorte que les deux genres coexistent; si la tragédie semble disparaître, elle est en fait dans l'ombre de la tragi-comédie qui, elle, prépare la voie pour une pratique théâtrale sérieuse, mais divertissante et spectaculaire.

Cette évolution vers un théâtre plus dynamique, divertissant et jouable entraînera avec elle un nouveau marché littéraire. Les auteurs, conscients des goûts du public payant,

²⁸⁷ Chapelain, *Discours de la poésie représentative, Opuscules critiques, op. cit.*, p. 274.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ *Idem.*

se rendront compte de leur pouvoir économique croissant : une pièce de théâtre aura progressivement une valeur marchande importante et les divers éléments du domaine théâtral tels les metteurs en scène, troupes, et libraires s'attendent à leur part. L'auteur habile devra exploiter la valeur de sa création pour tirer profit des troupes, des patrons et des mécènes afin de faire fortune, ou du moins, vivre de sa plume.

Chapitre II

2 Les figures et les stratégies d'auteurs

Faire fortune est une si belle phrase, et qui dit une si bonne chose, qu'elle est d'un usage universel : on la reconnaît dans toutes les langues, elle plaît aux étrangers et aux barbares, elle règne à la cour et à la ville, elle a percé les cloîtres et franchi les murs des abbayes de l'un et de l'autre sexe : il n'y a point de lieux sacrés où elle n'ait pénétré, point de désert ni de solitude où elle soit inconnue.¹

Selon le sociologue-économiste Martial Poirson, l'auteur du XVII^e siècle devient un « agent économique »² qui remporte une certaine aisance matérielle et indépendance créatrice grâce au succès de ses écrits. Cette épithète se fonde pourtant sur une équivoque dans la mesure où la figure de l'auteur du Grand Siècle n'a rien d'une image homogène; l'homme de lettres s'exerçant dans les toutes premières années du siècle ne touchait pas aux mêmes revenus qu'un Racine ou un Molière de la deuxième moitié du siècle. En effet, le dramaturge du début du XVII^e siècle et de l'époque préclassique subit une grande instabilité financière, ne sachant jamais s'il gagnera de quoi survivre à l'aide de la largesse des nobles qu'il côtoie ou des recettes des travaux commandés ou vendus.

Les enjeux de la sociabilité littéraire marquent significativement la production dramatique de l'auteur du premier XVII^e siècle qui est contraint de se soumettre aux pouvoirs politiques et économiques de son milieu afin de tirer profit de ses œuvres. Dans ce chapitre, nous cherchons à montrer à quel point la participation sociale et la vie

¹ Jean de la Bruyère, *Les Caractères*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, « Des biens de fortunes » n° 36, p. 129.

² Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2011. La seconde partie de son ouvrage est intitulée « Portrait de l'auteur dramatique en agent économique ».

académique – ou l’absence de celles-ci – influencent la vie artistique et financière du dramaturge. Nous explorons la figure de l’auteur face à trois organismes ou secteurs qui détiennent le pouvoir financier de l’époque : la troupe théâtrale, la librairie et le mécène. Nous avons choisi de ne pas nous attarder sur les charges extérieures souvent exercées par les auteurs dramatiques tant juridiques qu’administratives, tant ecclésiastiques que pédagogiques. Ces fonctions correspondent à des domaines parallèles de la sphère dramatique parisienne et contribuent peu à l’auctorialité de l’individu. Un auteur est abbé, marguillier, secrétaire ou intendant en dépit de sa carrière de lettres³. Nous cherchons ainsi à illustrer le début de la professionnalisation du métier qui a lieu principalement dans les années 1620 à 1640. Cette professionnalisation améliorera la condition matérielle de certains auteurs qui, devenus plus autonomes, pourront toucher un salaire meilleur que le paiement modique et ponctuel d’avant.

Nous esquissons trois portraits d’auteurs : le poète-gagiste gagnant sa vie à l’œuvre, l’auteur « besogneux » dépendant du clientélisme et l’auteur nanti bénéficiant de la générosité d’un mécène. Pour ce faire, nous avons choisi de concentrer cette analyse sur quatre auteurs représentatifs des trois situations financières définies ci-dessus : Alexandre Hardy, Jean de Rotrou, Pierre Corneille et Tristan L’Hermitte. Trois auteurs de cette étude arrivent sur la scène parisienne dans les années 1630; Alexandre Hardy, le quatrième auteur

³ Nous pensons à titre d’exemple à Pierre Corneille qui a choisi très tôt d’exercer deux professions : d’abord, il maintient ses charges d’officier à Rouen et en achète davantage; ensuite, il avance sa carrière de dramaturge à Paris en faisant le trajet entre les deux grands centres. En 1626, il succède à l’office de son père et devient marguillier de Saint-Saveur, un office « mineur » qui lui garantit un salaire modique annuel et le regroupe parmi les membres de la « caste d’officier » (David Clarke, *Pierre Corneille: Poetics and Political Drama Under Louis XIII*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 26). Corneille gagne 170 livres par an pour son office de maître des Eaux-et-forêts et 150 livres par an pour sa charge d’avocat du Roi à l’Amirauté de France (Alain Niderst, *Pierre Corneille*, Paris, Fayard, 2006, p. 37).

de cette enquête, exerce son métier au début du siècle et disparaît en 1628. Le décalage historique que crée ce choix n'est pas anodin : nous cherchons à définir le changement radical qui se fait dans la sphère auctoriale à l'époque de l'Académie française afin de montrer l'influence des réseaux sociaux grandissants sur la professionnalisation de l'auteur et les nouvelles puissances économiques qui l'obligent de négocier constamment avec les décisionnaires du domaine et de s'affairer à dégager les meilleures conditions matérielles possibles.

2.1 Le poète et sa troupe

2.1.1 La troupe itinérante

La vie d'un comédien ou d'un membre d'une troupe itinérante au XVII^e siècle était difficile. En 1673-1674⁴, l'auteur Samuel Chappuzeau constate que les troupes ambulantes – à son époque, celles de la campagne – « ont si peu de fermeté »⁵ à cause d'un manque d'expérience, un manque de « lieux commodes »⁶ ou encore à cause de « l'inconsistance »⁷ du domaine. Selon sa description du théâtre français, les troupes tant fixes qu'ambulantes

⁴ C.J. Gossip, « Introduction », *Le Théâtre françois* de Samuel Chappuzeau, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2009, p. 22. D'après C.J. Gossip, une datation précise de l'ouvrage n'est pas possible; « le manuscrit aurait été rédigé au mois de septembre 1673 et le texte de l'imprimé parachevé en janvier 1674. »

⁵ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, éd. C.J. Gossip, *op. cit.*, p. 145.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

ne formaient pas de corps, d'association entre elles⁸ : chacune travaillait pour ses propres intérêts et adoptait ses propres « petits stratagemes » pour réussir⁹.

Pour trouver un public, les troupes ambulantes passaient régulièrement de ville en province : à Paris, ils pouvaient signer un bail pour louer l'Hôtel de Bourgogne de ses propriétaires, les Confrères de la Passion¹⁰, ou jouer dans des jeux de paume ou dans des cours privées¹¹. En province, les troupes montaient leurs productions dans des espaces propices au théâtre selon les ressources de la ville : jeux de paume, foires, résidences privées, places publiques¹². D'après Georges Mongrédien, la vie des comédiens et des membres d'une troupe était assez humble :

Au début du siècle, avant l'installation de troupes fixes à Paris, le théâtre ne jouissait à peu près d'aucune considération. Les troupes de comédiens ambulants qui s'arrêtaient quelques semaines à Paris et jouaient, soit à l'Hôtel de Bourgogne, soit dans des jeux de paume ou même dans des cours d'hôtels, étaient composées de pauvres hères désargentés, vêtus d'oripeaux minables, ne disposant que de décors sommaires et sans beauté. Le chef de troupe percevait lui-même la recette à l'entrée; un autre comédien parcourait la ville en essayant de racoler, au son du tambour, une incertaine clientèle.¹³

⁸ *Ibid.*, p. 164 : « Toutes les Troupes de Comédiens, tant les Sedentaires qui ne quittent point Paris, que les Ambulantes qui visitent les Provinces, et que l'on appelle Troupes de Campagne, ne font pas un même Corps de Republique, chaque Troupe fait bande à part, elles ont leurs interets separez, et n'ont pû venir encore à une étroite Alliance. »

⁹ *Ibid.*, p. 176 : « Je dois louer les Comédiens en ce qu'ils ont de louables, mais je ne dois pas les flater en ce qu'ils ont de defectueux. Ils taschent quelquefois de se nuire l'un l'autre par de petits stratagemes, mais ils ne viennent jamais à un grand éclat. Quand une Troupe promet une piece nouvelle, l'autre se prepare à luy en opposer une semblable, si elle la croit à peu pres d'égale force, autrement il y auroit de l'imprudence à s'y hasarder. »

¹⁰ S. Wilma Deierkauf-Holsboer, « La vie théâtrale à Paris de 1612 à 1614 », *Modern Language Notes* 61, 3 (janv. 1948), p. 12.

¹¹ Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p. 25.

¹² Cf. Sybille Chevallier-Micki, « Stage Designs of Cruelty », *French Renaissance and Baroque Drama. Text, Performance, and Theory*, éd. Michael Meere, Newark (NJ), University of Delaware Press, 2015, pp. 213-231. L'auteure analyse la mise en scène du théâtre de la cruauté dans la ville de Rouen.

¹³ Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, *op. cit.*, p. 25.

Mongrédien esquisse le portrait d'un milieu artistique en voie de développement : certains – tels Valleran le Conte et Alexandre Hardy – favorisent le théâtre nouveau, des tragédies et tragi-comédies qui remplaceraient les farces, les comédies et même les tragédies de la génération précédente¹⁴. Pourtant, le renouvellement du théâtre sérieux ne se réalisera pas avant la fin des années 1620.

Il existe plusieurs textes littéraires publiés au XVII^e siècle – y compris des pièces de théâtre comiques, tragi-comiques et tragiques¹⁵ – qui témoignent de la réalité de la vie quotidienne du théâtre. Dans le cas des pièces métathéâtrales, Robert Nelson observe justement que le procédé du théâtre dans le théâtre nous permet de déceler l'art du spectacle, car le dédoublement théâtral « 'shows the seams', turning the dramaturgy inside out »¹⁶. Ces œuvres peuvent nous donner, au demeurant, un aperçu des activités et de la situation professionnelles des comédiens sans pourtant réfléchir sur les conditions des auteurs attachés aux troupes. Dans *L'Illusion comique*, Alcandre le magicien fait l'apologie du théâtre et de la vie des comédiens :

[...] à présent le Théâtre
 Est en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre;
 Et ce que votre temps voyait avec mépris
 Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
 L'entretien de Paris, le souhait des Provinces,
 Le divertissement le plus doux de nos Princes, [...]

¹⁴ *Ibid.*, p. 26 : « Une réaction avait bien été tentée, au début du siècle, par un bon comédien, Valleran le Conte. Il avait fait des efforts désespérés pour imposer un théâtre littéraire, celui d'Alexandre Hardy, auteur fertile, puisqu'il écrivit, paraît-il, plus de six cents pièces; Valleran le Conte lutta courageusement pendant quelques années en faveur des tragédies, tragi-comédies et comédies de Hardy, qui devaient remplacer, selon lui, le répertoire usé des Jodelle et des Robert Garnier. Il échoua, se ruina et dut, dès 1612, aller chercher fortune à l'étranger. »

¹⁵ Nous pensons notamment aux pièces métathéâtrales écrites aux alentours des années pré-académiques : les deux *Comédie des comédiens* de Nicolas Gougenot (1633) et de Georges de Scudéry (1635), *L'Illusion comique* de Pierre Corneille (1635) et *Le Véritable Saint-Genest* de Jean de Rotrou (1644).

¹⁶ Robert J. Nelson, *Play within a Play. The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, New Haven, Yale University Press, 1958, p. ix.

S'il faut par la richesse estimer les personnes,
Le Théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes¹⁷.

Le portrait cornélien signale une réalité matérielle qui diffère de celles vécues par les comédiens et les membres des troupes ambulantes des années 1610 et 1620, une période pendant laquelle les revenus des représentations étaient incertains. Par exemple, la carrière du farceur Bruscambille, qui a fait sa carrière dans les années pré-académiques, se déroule dans des conditions financières difficiles qui ressemblent peu aux conditions de la troupe de Clindor dans *L'illusion comique*. Bruscambille éprouvait des problèmes liés au « manque de succès financier du groupe de comédiens »¹⁸ auquel il appartenait. Dans l'analyse de sa biographie, Hugh Roberts et Annette Tomarken évoquent « les angoisses et les incertitudes de la vie des comédiens de l'époque »¹⁹, une réalité contraire aux descriptions apologiques des années 1630.

Dans le cas des ouvrages non théâtraux, les réflexions viennent souvent après coup, mais peuvent transmettre des informations pertinentes sur la vie des comédiens et la situation des troupes. Par exemple, Samuel Chappuzeau présente la vie de théâtre dans son ouvrage *Le Théâtre françois*. Le Livre III, « De la conduite des Comédiens et de l'établissement des deux Hostels », relate une réalité professionnelle plus stable, voire systématisée que celle des années pré-académiques. D'après Chappuzeau, la réussite professionnelle de l'auteur dramatique était directement liée à la force des comédiens

¹⁷ Pierre Corneille, *L'illusion comique* in *Œuvres complètes*, 3 tomes, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, tome I, V.vi.1781-1786, 1801-1802.

¹⁸ Hugh Robert et Annette Tomarken, eds., « Introduction », *Œuvres complètes. Les Fantaisies. Les nouvelles et plaisantes Imaginations. Facecieuses Paradoxes. Les plaisants Paradoxes. Pamphlets de Bruscambille*, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes littéraires de la Renaissance 15 », 2012, p. 22.

¹⁹ *Idem*.

interprétant son texte. Pour qu'une pièce de théâtre remporte un succès populaire et financier, l'œuvre devait suivre une trajectoire directe commençant de la plume pour arriver à la presse :

Peu de gens sont capables de bien goûter un Poème Dramatique dans le cabinet, et le Poète en a peu de gloire si le Comedien ne le recite en public. Les Autheurs, comme j'ay dit, sont les Dieux Titulaires du Theatre, et les Acteurs sont les Interpretes de leurs volontez, qui n'ont guere de force que dans leurs bouches. Pour dire les choses plus clairement, une Piece quelque excellente qu'elle puisse estre n'ayant pas esté representée ne trouvera point de Libraire qui se veuille charger de l'impression²⁰.

Pour les auteurs dramatiques des années 1620 et 1630, les conditions de travail étaient moins certaines : les auteurs n'étaient pas encore les « Dieux Titulaires du théâtre » puisque le théâtre professionnel n'existait pas. Les troupes ambulantes prédominaient, voyageant de province à la capitale pour présenter leur répertoire de pièces selon le goût du public payant. On est loin des cabinets et salons évoqués dans ce passage.

Le Roman comique de Paul Scarron (paru en trois volumes, 1651-1659) présente la composition d'une troupe ambulante du Mans. Quoique fictif, ce « méta-texte »²¹ montre la nature composite de la troupe qui joint les comédiens aux domestiques :

La troupe comique était composée de Destin, de l'Olive et de la Rancune, qui avaient chacun un valet prétendant à devenir un jour comédien en chef. [...] Ils avaient de plus un poète ou un auteur, car toutes les boutiques d'épiciers du royaume étaient pleines de ses œuvres tant en vers qu'en prose. Ce bel esprit s'était donné à la troupe malgré elle; et, parce qu'il ne partageait point et mangeait quelque argent avec les comédiens, on lui donnait les derniers rôles dont il s'acquittait très mal.²²

Ce passage introduit ainsi la figure d'un poète dramatique attaché à une troupe ambulante qui vit aux côtés des comédiens. « Ce bel esprit » est l'auteur à gages, une position ingrate

²⁰ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, éd. C.J. Gossip, *op. cit.*, p. 144.

²¹ Jean Serroy, « Préface », *Le Roman comique* de Paul Scarron, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, p. 29.

²² Paul Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, *op. cit.*, p. 57.

dans la hiérarchie théâtrale du premier XVII^e siècle. L'auteur « ne partageait point » les recettes des représentations avec le reste de la troupe : il vivait des sommes souvent modiques qu'il pouvait tirer de la vente de ses manuscrits aux chefs de troupe. Malgré le ton comique, le portrait que fait Scarron de l'auteur mauvais acteur engagé dans une troupe reste pertinent dans la mesure où les conditions décrites ci-dessus ressembleraient énormément à celles vécues par Alexandre Hardy au début du siècle et vaguement à l'expérience de Jean de Rotrou.

2.1.2 L'auteur à gages : traditions littéraires et définitions

L'auteur à gages français est une nouvelle figure auctoriale qui se crée dans les toutes premières années du XVII^e siècle. S'inscrivant dans la lignée des auteurs du siècle précédent, les poètes dramatiques du début du siècle avaient rarement des intérêts financiers qui motivaient leur production artistique; la vocation du poète s'exerçait en parallèle à d'autres charges ou bien grâce à une aisance héritée. Mais le milieu théâtral du début du XVI^e siècle ne ressemblait pas à celui du début du XVII^e siècle dans la mesure où la situation littéraire était, au demeurant, très précaire; la scène parisienne, victime des troubles politiques et religieux de l'époque, stagne et le seul théâtre permanent à Paris suspend momentanément ses activités. Ceci marque une rupture entre l'ancienne professionnalisation du théâtre – qui faisait en sorte que l'homme de théâtre était estimé²³ – à une dévalorisation du métier de dramaturge. Nous pouvons ainsi parler d'un déclin non seulement du genre tragique français de 1580 à 1610, mais aussi du statut social du poète.

²³ Marie Bouhaïk-Gironès, « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre : famille et transmission des savoir-faire dans les “métiers de la parole” (France du nord, XV^e-XVI^e siècles) », *La justice des familles : autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau Monde, XII^e-XIX^e siècles)*, dir. Anna Bellavitis & Isabelle Chabot, Rome, École française de Rome, 2011, p. 317 : « Le statut social de l'homme du théâtre n'est pas encore dévalué au début du XVI^e siècle ».

Cette période, qui se place entre les dernières œuvres de Robert Garnier et les premières d'Alexandre Hardy, est marquée d'une production tragique surtout d'amateurs, malgré les quelques contributions intéressantes d'Antoine de Montchrestien. La scène dramatique en France ne s'épanouissait pas de la même façon que celles d'Angleterre – Londres comptait déjà quatre théâtres professionnels – ou d'Espagne – Madrid en possédait deux²⁴.

Les quelques hommes de lettres écrivant pendant cette période ne touchaient pas à un revenu relié à leurs écrits originaux, ce qui explique pourquoi ils se motivent non par le désir de faire fortune, mais par le désir de se créer une renommée, ou une réputation d'érudit²⁵. « Vivre de sa plume » au XVI^e siècle signalait chez l'auteur une grande aptitude, ou une polyvalence, d'adapter son écriture au service qu'il fournissait souvent à autrui, mais ne signifiait pas assurer sa subsistance par ses œuvres seules. Examinons brièvement en guise d'exemple la carrière de François de Belleforest (1530-1583)²⁶. Cet homme de lettres prolifique – auteur, nègre, traducteur, poète – incarne la figure de l'artiste contraint au service de plume afin de subsvenir à ses besoins. Chercher à gagner sa vie en écrivant signifiait nécessairement une subordination de sa création littéraire aux fonctions récompensées non de louanges, mais d'argent. Les « prosaïques nécessités de la vie

²⁴ Geoffrey Brereton, *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Londres, Methuen & Co, 1973, « From Garnier to Hardy », pp. 38-47. « If, therefore, one draws a broad outline of English and Spanish drama during the decades in question, one finds that both countries possessed what can reasonably be termed a flourishing professional theatre by the 1590s if not before » (p. 49).

²⁵ Les Frères Parfaict le disent justement : les auteurs de la génération de Hardy ne se motivaient pas par des raisons pécuniaires, mais par « une sorte de réputation qu'ils pouvaient acquérir, en faisant paraître leurs ouvrages en public; car du côté de l'intérêt, ils n'y pensoient pas, ce motif leur étoit alors inconnu » (*Histoire du théâtre François*, III, Paris, Le Mercier, 1745, tome III, pp. ix-x).

²⁶ Michel Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle, ou, la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1992. Cet ouvrage témoigne du rôle changeant de l'auteur; le poète gagé doit subir sa condition ou bien chercher de la protection financière chez les Grands. « Aucune des fins où les Anciens avaient vu la justification de leur effort, à commencer par la gloire immortelle qui saura récompenser le Poète, ne ressort intacte de la révolution de Gutenberg » (p. 9).

quotidienne »²⁷ primaient. Ce n'est qu'au tournant du siècle que l'on voit apparaître sur la scène française la figure d'un auteur cherchant à faire fortune par ses écrits ou du moins gagner modestement bien sa vie sans exercer d'autres charges. La gloire seule ne subvenant pas aux besoins quotidiens, l'auteur devient nécessairement « plume mercenaire »²⁸, ou poète à gages.

Le sens même de « poète à gages » reflète toute la difficulté sociale à laquelle doit faire face l'artiste subissant cette condition. Les définitions courantes de l'époque placent le poète mercenaire au même niveau que le décorateur ou bien le souffleur dans la hiérarchie d'une troupe de comédiens. Certes, en tant que membre de cette troupe, le poète à gages connaît tous leurs déboires : « Les rares détails que nous possédons concernant la carrière du comédien montrent à quel point sa profession était socialement et économiquement précaire. »²⁹ Pour Antoine Furetière, le gagiste est celui qui reçoit « les sommes dont on convient avec les valets pour le payement d'une année de leurs services [...] c'est un valet à *gages* & non pas à recompense »³⁰. Dans le *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet (1680), le titre de gagiste, un « terme de Comédien », se réfère aux bas officiers d'une troupe³¹. Il s'agit, pour les deux dictionnaristes, d'une subsistance honorable et non une gratification. Ces définitions de la fin du XVII^e siècle confirment

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 226 : « L'essor de la littérature contemporaine, le sort de ceux qui la font (et qui attendent une rémunération) sont intéressés à cette situation qui ne survivra pas au siècle. [...] Mais est-il assuré que l'on perdait tout crédit à s'employer comme plume mercenaire? [...] On ne se plaindra pas "d'un mal qui produit un bien". »

²⁹ Roberts et Tomarken, édés., *Œuvres complètes* de Bruscombille, *op.cit.*, p. 38.

³⁰ Antoine Furetière, « gage », *Dictionnaire universel*, 1690, t. 2. Voir aussi « Gagiste, qui gagne des gages. Il ne se dit que des valets de Comédiens, comme portiers, décorateurs, souffleurs, &c. »

³¹ Pierre Richelet, « gagiste », *Dictionnaire françois*, 1680. « Gagiste, *Terme de Comédien*, Bas officier à qui les Comédiens donnent des gages comme sont le concierge, le copiste & autres ».

celle provenant des premiers dictionnaires bilingues de la longue Renaissance. Le *Dictionarie* de Randle Cotgrave (1611) traduit respectivement « gage »³² et « gages »³³ par « guerdon » et « stipend »; aujourd'hui l'on traduirait ce dernier substantif par « bourse » ou « salaire ». Le *Thresor de la langue françoise* de Nicot (1606) reprend « guerdon » et le définit ainsi :

C'est le loyer ou recompense qu'on donne à celuy qui a fait quelque service ou office en faveur d'aucun [...] Il peut estre extrait de ce mot Grec *kérdos*, qui signifie prouffit, gaing, advantage; Ce qu'aussi veut dire le mot Guerdon.³⁴

Les dictionnaires de l'époque attribuent le nom d'« auteur »³⁵ à celui qui fait imprimer ses œuvres littéraires. Il ne suffit pas de créer une pièce manuscrite, mais de soumettre sa création aux libraires pour la publication. Ainsi, selon la pensée du premier XVII^e siècle, le poète à gages n'est pas auteur avant qu'il ne fasse publier ses pièces, d'où l'ambition courante chez les gagistes de se faire publier malgré les impasses juridiques qui empêchent l'édition de leurs pièces. Si la vie des comédiens à l'époque était difficile, elle le serait aussi pour les gagistes. Le paiement souvent modique et de nature fragmentaire qu'il reçoit de sa troupe met le poète dans une position sociale défavorisée. L'auteur dramatique travaillant à gage est donc subordonné aux acteurs pour lesquels il écrit et au succès de sa pièce devant le public payant. Il est obligé de chercher la moindre récompense pour son

³² Randle Cotgrave, « gage », *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611 : « A gage, pawne, pledge; [...] also, a guerdon, reward, or salarie. »

³³ Cotgrave, « gages », *A Dictionarie of the French and English Tongues, op. cit.* : « wages, hire, stipend, intertainment ».

³⁴ Jean Nicot, « guerdon », *Thresor de la langue françoise*, Paris, D. Douceur, 1606.

³⁵ Furetière, « auteur », *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. 1 : « en fait de Litterature, se dit de tous ceux qui ont mis en lumiere quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer. » Voir aussi Richelet, « auteur », *Dictionnaire françois, op. cit.* : « Celui qui a composé quelque Livre imprimé ». Ou encore, Cotgrave, « autheur », *A Dictionarie of the French and English Tongues, op. cit.* : « An author, actor, cause, founder, th'originall inventor, the first deviser, of a thing; also, an author, or writer of bookes. »

travail afin d'assurer sa subsistance et de revendiquer ses droits d'impression pour qu'il puisse enfin valider son statut d'auteur³⁶.

2.1.3 Alexandre Hardy et la « Muse vagabonde »³⁷ :

Alexandre Hardy (1572³⁸-1632), auteur dramatique le plus connu de l'époque intermédiaire entre la Renaissance et l'âge préclassique, demeure une figure généralement inconnue ou bien oubliée, non seulement de la critique actuelle, mais aussi des critiques et historiens de son vivant³⁹. Il est la figure par excellence du poète à gages au XVII^e siècle dans la mesure où il passe la majorité de sa carrière sans aucun autre revenu que celui tiré de sa plume et de ses parts des revenus provenant des troupes pour lesquelles il a écrit. Malgré la critique sévère de la génération suivante⁴⁰, Alexandre Hardy connaît un grand succès populaire pendant sa carrière après s'être distancié de sa famille avant d'exercer

³⁶ Désormais, nous employons le nom « auteur » selon le sens premier du nom chez Furetière (« ceux qui ont mis en lumière quelque livre ») et selon le sens contemporain de celui qui a créé une œuvre.

³⁷ Dans la dédicace de son quatrième tome du *Théâtre*, Alexandre Hardy évoque « les embarras pécuniaires » du début de sa carrière (S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi*, Paris, Nizet, 1972, p. 31). Hardy écrit : « Quant à nostre siècle où les meilleurs ouvriers de ce bel art sont les moins heureux & recherchez, ou il faut estre aussi bon courtisan que mauvais Poète pour faire fortune; ma pauvre Muse vagabonde & flotante sur un Ocean de miseres, n'a dans le Ciel de France veu d'Astre favorable qui la put preserver de naufrage, que le vostre, MONSEIGNEUR » (« À Monseigneur le Prince », *Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 4, Marburg, Elwert, 1884).

³⁸ N'ayant aucune preuve incontestable de la date de naissance de Hardy, la critique actuelle a tendance à la fixer respectant les calculs d'Eugène Rigal dans son *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle* (1889) et de S. Wilma Deierkauf-Holsboer dans son ouvrage *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi* (1972).

³⁹ Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français*, Paris, Hachette, 1889, p. 1 : « Hardy a joué un grand rôle dans l'histoire du théâtre moderne, et pourtant, sa vie est fort mal connue. Ses contemporains parlent peu de lui, Colletet ne l'a pas compris dans sa galerie de poètes et il faut arriver jusqu'à Fontenelle pour apprendre quelque chose sur ce dramaturge ». Faute d'ouvrages critiques plus récents, la thèse de Rigal, parue à la fin du XIX^e siècle, demeure l'ouvrage contemporain de base sur la vie de Hardy. Parues en 1947 et 1972, les éditions de *La vie d'Alexandre Hardy* de S. Wilma Deierkauf-Holsboer prennent la relève de Rigal tout en comblant certaines lacunes importantes par le biais de son grand dépouillement des archives de la Bibliothèque nationale de France. Henry Carrington Lancaster a également rédigé plusieurs articles de référence sur la carrière de Hardy, mais ceci dans les années 1920.

⁴⁰ Voir *infra* au chapitre III sur les querelles doctrinales de l'époque.

cette vocation de poète, un choix problématique pour son manque de respectabilité, mais que Deierkauf-Holsboer qualifie d'« irrésistible »⁴¹. Il deviendra « le pilier du théâtre nouveau »⁴².

Au début de sa carrière de dramaturge, de 1592 à 1597, Alexandre Hardy n'avait aucune attache professionnelle; poète ambulant, Hardy vivait de pièce en pièce cherchant à prouver aux troupes itinérantes des provinces que ses œuvres dramatiques étaient non seulement bonnes et capables d'attirer un public payant, mais que sa plume était « ultra-féconde »⁴³ et pouvait répondre à la demande contraignante d'un répertoire changeant. La stratégie la plus importante d'un poète cherchant à devenir gagiste était celle de la prolifité. Vivant dans un temps où l'auteur dramatique recevait des troupes exploitantes une part des revenus comme les portiers, les souffleurs et les décorateurs, Hardy cherchait à se faire engager dans le service d'une troupe de façon permanente pour tirer le plus de profit possible en signant un contrat qui lui assurerait un revenu pour la rédaction et la remise de ses pièces au lieu d'une part des recettes d'une pièce montée.

C'est peut-être pour cette raison qu'Alain Viala caractérise Hardy d'« amateur »⁴⁴, ceci désignant l'auteur qui fait « valoir le talent sans subir les contingences de la profession »⁴⁵. Pour Viala, l'amateur n'exerce pas de métier artistique; il participe

⁴¹ Deierkauf-Holsboer, *La Vie d'Alexandre Hardy, op. cit.*, p. 19 : « Il s'abandonnait délibérément à son amour pour l'art dramatique sans se soucier d'aucune contrainte. [...] Hardy avait une vocation irrésistible pour le théâtre; il lui fallait s'incliner. Ni sa famille, ni la perspective d'un emploi plus honorable dans la société pouvaient le retenir. »

⁴² *Ibid.*, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 311, annexe 2.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 180.

activement de la vie sociale de son milieu – salons, académies – étant bien intégré dans les réseaux de l'époque sans détenir de vrai pouvoir dans le domaine. Pourtant, et comme l'on peut voir, Hardy subit les aléas de sa profession et se consacre résolument aux contingences de la vie théâtrale posthumaniste et préclassique. Le théâtre est pour lui une vocation et non un divertissement mondain. Hardy produit son énorme corpus de pièces hors des cercles sociaux qui n'existaient pas véritablement au début de sa carrière. L'on remarque ainsi une « stratégie de la réussite »⁴⁶ chez Hardy, qui est, pour Viala, la caractéristique propre de l'écrivain professionnel.

À partir de 1597, Hardy est entré au service de Valleran le Conte et sa troupe de comédiens. Ce premier service de plume a duré plus de dix ans, période pendant laquelle la troupe de Valleran a loué l'Hôtel de Bourgogne et s'est installée à Paris. Deierkauf-Holsboer qualifie ce service d'un rôle « d'entretien »⁴⁷ par lequel Hardy est devenu officiellement poète à gages de la troupe; son nom et sa signature figurent sur le bail pris par les Comédiens du roi et la Confrérie de la Passion pour la première fois en 1611⁴⁸. Pourtant ce changement de stratégie auctoriale – d'un poète gagnant inconstamment sa vie en vendant individuellement ses œuvres au poète écrivant sous contrat – ne lui garantit aucun revenu; Hardy est effectivement « hanté »⁴⁹ par ses embarras financiers. La location de l'Hôtel de Bourgogne est prohibitive; la Confrérie de la Passion, propriétaire de l'unique

⁴⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁷ Deierkauf-Holsboer, *La Vie d'Alexandre Hardy*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸ « Bail par les Comédiens du roi à Morlot d'une partie de la salle de l'Hôtel de Bourgogne, 2 septembre 1611 » in *La Vie d'Alexandre Hardy* de S.W. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 204 : « Furent presens en leurs personnes Valleran le Conte, Alexandre Hardy, Claude Husson Sr de Longueval [...] tous comediens du roy ».

⁴⁹ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, Paris, Centre historique des Archives nationales, coll. « Documents du minutier central des notaires de Paris », 2000, p. 41.

salle parisienne, jouit d'un monopole qu'elle exploite⁵⁰ : « Valleran le Conte arrive même à devoir priver ses acteurs de la part de la recette qui leur revenait »⁵¹ afin de payer le loyer :

Les acteurs et les actrices au commencement du XVII^e siècle avaient l'habitude de se réunir, à la fin de chaque représentation, afin de procéder au partage des ressources provenant du prix des places. De la somme encaissée à l'entrée de la salle de théâtre il fallait défalquer, pour arriver à un bénéfice net, les nombreuses dépenses occasionnées notamment par la location de la salle de théâtre, les affiches, les musiciens et leurs instruments, parfois même l'acquisition de costumes et de décors utilisés sur la scène; toutes ces déductions faites il n'y avait plus qu'à distribuer à chacun des acteurs la part à laquelle il avait droit.⁵²

Nous rappelant l'auteur à gages du *Roman comique* de Scarron qui ne partage pas les recettes avec la troupe, mais qui prend les « derniers rôles » pour pouvoir tirer un petit profit de ses pièces, cette incertitude pécuniaire force Hardy à reprendre ses activités de comédien sans paie pour aider sa troupe⁵³. La troupe de Valleran souffre d'une réelle hémorragie financière : les dépenses mensuelles pour rester à Paris excèdent les revenus. Hardy peut toujours toucher à un salaire modique pour la création de ses œuvres tout en réduisant les dépenses de sa troupe lors des représentations. Ce service d'acteur non-rémunéré ne résoudra pas les difficultés matérielles des Comédiens du roi au long terme et le sacrifice de Hardy n'affermira que temporairement sa situation professionnelle.

Attaché à la troupe de Valleran, Hardy reste dans une situation précaire. La troupe se déplace régulièrement pour pouvoir chercher des spectateurs payants. Elle revient aussi

⁵⁰ Deierkauf-Holsboer, *La Vie d'Alexandre Hardy, op. cit.*, pp. 58-59 : En 1607, par exemple, la location de l'Hôtel de Bourgogne s'était élevée à environ 1 200 livres tournois. Les salles rarement combles, Valleran devait emprunter de l'argent à ses amis pour respecter son contrat.

⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵² S. Wilma Deierkauf-Holsboer, « Le partage de la recette par les Comédiens du Roi au début du XVII^e siècle 1598-1612 », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 47, 4 (1947), p. 348.

⁵³ Perry Gethner, « Alexandre Hardy », *Seventeenth-Century French Writers*, éd. Françoise Jaouën, New York, Thomson Gale, 2002, p. 164 : « The troupe lost so much money during its two lengthy Parisian sojourns [...] that Valleran frequently found himself in dire financial straits ».

à plusieurs reprises à Paris⁵⁴, où elle subit incessamment l'échec devant le public de la capitale et doit nécessairement retourner en province pour générer des revenus. Hardy compose des centaines de pièces pendant cette époque, mais à quelle fin travaille-t-il? Le public résiste toujours au Nouveau Théâtre préconisé par Hardy et Valleran; la salle reste vide et les dettes ne cessent d'augmenter :

À cette époque les spectateurs assistent aux représentations de l'Hôtel de Bourgogne – et se composant presque exclusivement de gens du peuple – n'étaient pas saisis d'admiration devant les tragédies, tragi-comédies, comédies et pastorales de l'auteur dramatique. Les acteurs jouaient devant les banquettes.⁵⁵

Ce n'est qu'en 1612 que la troupe des Comédiens du roi de Valleran le Conte se dissout⁵⁶ et l'on perd trace des activités de Hardy jusqu'en 1620.

2.1.4 Jean de Rotrou : vers un service de plume noble

Tout comme Alexandre Hardy, Jean de Rotrou⁵⁷ (1609-1650) commence sa carrière de dramaturge attaché à une troupe après avoir complété une formation juridique à Paris⁵⁸. Pourtant, Rotrou n'a jamais exercé la profession d'avocat, il s'est consacré très

⁵⁴ Alan Howe définit trois périodes de résidence de la troupe de Valleran le Conte à l'Hôtel de Bourgogne : la première est de janvier-mai 1606, ensuite de septembre 1607 à février 1608, enfin la dernière période date de mars 1609 à mars 1612 (*Le Théâtre professionnel à Paris, op. cit.*, p. 39).

⁵⁵ Deierkauf-Holsboer, « La vie théâtrale à Paris de 1612 à 1614 », *loc. cit.*, p. 11.

⁵⁶ *Idem.* : « Au printemps de l'année 1612, Valleran, ses comédiens et leur poète attiré cessèrent définitivement leurs représentations à l'Hôtel de Bourgogne. [...] Le manque de succès des poèmes dramatiques d'Alexandre Hardy à Paris et les recettes insuffisantes qui en résultaient nécessairement ne cessaient pas de livrer les acteurs les uns après les autres au désespoir, de sorte qu'ils en arrivaient soit à renoncer définitivement à leur profession de comédien, soit à tenter leur chance en province. »

⁵⁷ Mis au programme de l'Agrégation de lettres de 2007-2008, ce n'est que récemment que la critique se tourne vers Rotrou et son corpus. Pourtant, la bibliographie critique contemporaine de son œuvre est relativement petite; l'on peut trouver une douzaine de références à son sujet dans le catalogue de la MLA depuis 2000. Sinon, l'ouvrage de référence sur sa vie reste *La Vie de Rotrou* d'Henri Chardon.

⁵⁸ Perry Gethner, « Jean Rotrou », *Seventeenth-Century French Writers, op. cit.*, p. 330. Voir aussi Jean-Claude Vuillemin, « Introduction », *L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux* de Jean de Rotrou, Genève, Droz, 1999, p. xi : « Qu'il s'agisse de sa vie personnelle, de sa fonction de magistrat, de son entree littéraire ou, encore, des théories esthétiques que pouvait nourrir le dramaturge à l'égard de son art, nous ne savons, à vrai dire, pratiquement rien de Jean Rotrou. »

tôt à la dramaturgie. En 1628, à l'âge de dix-neuf ans, Jean de Rotrou écrit sa première pièce, *L'Hypochondriaque* pour la troupe des Comédiens du roi maintenant sous la direction de Bellerose. Rotrou devient ainsi le poète à gages de la troupe, prenant la place libérée par Hardy à la fin de sa carrière. D'après Henri Chardon, Rotrou avait, très jeune, « l'instinct des besoins du théâtre »⁵⁹; il savait adapter ses pièces au large public hétérogène des années 1620. Malgré son grand succès de début de carrière, Rotrou passe ses premières années à Paris cherchant un mécène afin de se sortir de la vie financièrement précaire de poète à gages. L'on peut remarquer ses « machinations »⁶⁰ économiques et sociales dans les dédicaces de ses premières œuvres. Par exemple, l'édition de *L'Hypochondriaque* de 1628 contient une dédicace à Louis de Bourbon, le comte de Soisson, que Rotrou connaissait depuis son enfance à Dreux, et de qui Rotrou a sollicité l'hospitalité à l'hôtel du comte lors de son arrivée à la capitale. Jean-Claude Vuillemin signale que Rotrou n'arrive pas à trouver chez le comte de Soisson un mécène apte à le protéger⁶¹ ce qui l'oblige à entamer des négociations avec la troupe des Comédiens du roi pour concrétiser son lien professionnel avec la troupe. Il faut qu'il attende encore quelques années pour trouver un généreux protecteur qui lui permettra d'abandonner ses tâches à gages.

La vie de poète de comédiens, ou de poète à gages, n'était pas aussi contraignante pour Rotrou qu'elle l'était pour Hardy, car Rotrou participe plus activement aux réseaux littéraires parisiens des années 1630, un milieu social qui n'existait guère pendant la

⁵⁹ Henri Chardon, *La Vie de Rotrou, mieux connue : Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 19.

⁶⁰ Wallace Kirsop, « Rotrou's Dedicatory Epistles Revisited », *Australian Journal of French Studies* 37 :2 (2000), p. 124 : « Such manoeuvrings [...] were part of the history of authors' search for support on both sides of the Channel in the seventeenth century ».

⁶¹ Rotrou, « À Monseigneur le comte de Soisson », *L'Hypochondriaque, ou Le Mort amoureux*, *op. cit.*, p. 5n.

carrière de Hardy. Sa plume était aussi féconde que celle de Hardy moyennant aussi une pièce par deux mois; dans les cinq premières années de sa carrière, Rotrou écrira 34 pièces et trouvera très vite son public admirateur parisien. Au fait, Rotrou n'a pas subi les mêmes difficultés quant à la réception de ses œuvres. Une fois installée à Paris, la troupe de Bellerose n'a pas connu les mêmes échecs que Valleran et son entourage ont subis de 1610 à 1620. Même ses premières créations connaissent un succès : *La Bague de l'oubly*, une comédie écrite en 1629, et la tragi-comédie *Les Occasions perdues* de 1633 étaient jouées devant le roi à la suite de la suggestion du cardinal de Richelieu⁶². Pourtant la réception royale ne change pas la position professionnelle du dramaturge qui continuera à dépendre de la stabilité financière à long terme qu'offre le travail à gages; en 1629 Rotrou signe un contrat avec la troupe des Comédiens du roi – qui deviendra en 1635 « la troupe royale » — par lequel il a cédé tous ses droits de propriété littéraire à Bellerose maintenant le poète dans la servitude artistique afin de gagner adéquatement une part des recettes de la troupe.

De 1628 à 1640, Rotrou pratique son art dans la capitale, s'acquérant une renommée par sa fécondité et par la réception positive des œuvres auprès d'un large public. Une des seules traces historiques qui se conserve et qui témoigne du début de sa carrière est son petit corpus poétique. Ne comportant que deux recueils, ses poèmes lyriques nous révèlent quelques informations pertinentes concernant sa jeunesse. Le premier recueil, publié en 1631 à la suite de *L'Hypocondriaque*, se compose de cinq pièces et des stances « A son amy M. » dans lesquelles Rotrou réfléchit sur ses premières années à Paris et caractérise cette période par son excès et par son impétuosité :

⁶² Henry C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature*, 2 parties, New York, Gordion Press, 1960, partie I, vol. II, p. 491.

Ce bon-heur ne rend point mes desirs plus contents.
 On m'accuse partout de peu de complaisance;
 Je crois estre inutile, et perdre tout le temps
 Que je passe hors de ta presence.
 Si bien qu'ayant à plaire à tant d'esprits divers,
 Un nombre infiny me méprise,
 Ne trouvant point en ma hantise,
 Les appas, qui sont en mes vers. [...]
 Mais que le souvenir de ces jours criminels,
 En l'estat où je suis, m'offence la memoire!
 Que le Ciel me devoit de tourments éternels
 Quand il me veid l'ame si noire⁶³.

Ces stances commentent *a priori* un passé lointain dans la vie du poète, l'erreur juvénile – « les jours criminels » – qu'il n'arrive pas à oublier. Pour Henri Chardon, ces vers montrent le remords sincère du poète « au souvenir des grossiers plaisirs de sa jeunesse »⁶⁴. Pourtant, Rotrou n'a que 22 ans quand il publie ces vers; sa perspective et son prétexte sont ainsi prématurés. Henri Chardon croit que les stances « sont fait[e]s pour étonner »⁶⁵; de toute façon, elles signalent l'insatisfaction grandissante du poète à l'égard de sa vie à la cour et de ses conditions matérielles. L'état besogneux du poète est évoqué par les substantifs « complaisance », « appas » et « hantise » qui témoignent de son obligation de fréquenter les cercles mondains parisiens afin de s'attirer les bonnes grâces des Grands. Pour Rotrou, ce côtoiement des mécènes potentiels est inutile et le rend malheureux puisque tout son charme réside dans ses œuvres poétiques : « Les appas, qui sont dans mes vers ». Il s'avoue ainsi indésirable en personne et supposément incapable de jouer le jeu d'autopromotion.

⁶³ Jean de Rotrou, « A son amy M.; Stances », in *L'Hypocondriaque, ou Le Mort amoureux*, éd. Jean-Claude Vuillemin, Genève, Droz, 1999, pp. 132 et 134.

⁶⁴ Chardon, *La Vie de Rotrou*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵ *Idem.*

Malgré ses difficultés à négocier l'aspect publicitaire de sa profession, Rotrou réussit à se créer une renommée comme dramaturge. Son succès non seulement devant le public royal, mais devant le public hétérogène de l'Hôtel de Bourgogne se prouve tout au long des années 1630. En 1632, Rotrou rencontre Jean Chapelain, un favori du premier ministre, grâce à une présentation rendue possible par le comte de Fiesque. Le 30 octobre 1632, Chapelain écrit une lettre à Antoine Godeau, un cousin et affilié de Valentin Conrart et membre des réseaux sociaux naissants de l'époque. Chapelain lui recommande Jean de Rotrou :

Le comte de Fiesque m'a amené Rotrou et son Mécène. Je suis marri qu'un garçon de si beau naturel ait pris *une servitude si honteuse*, et il ne tiendra pas à moy que nous ne l'en *affranchissions* bientôt. Il a employé vostre nom, outre l'autorité de son Introduceur, pour se rendre considérable, dit-il, auprès de ma personne. Mandés moy si vous prenés part dans l'assistance et les offices qu'il attend de moy et à quoy je me suis résolu.⁶⁶

Il est curieux de noter le champ lexical propre à l'esclavage employé par Chapelain pour souligner la nature indigne du statut social du poète à gages. Rotrou s'attache très tôt – un an après cette lettre de présentation, à partir de 1633 – à l'entourage de Richelieu; en 1635, il participe au projet de création théâtrale organisé par le premier ministre, la Compagnie de cinq auteurs⁶⁷. Il écrit un acte dans deux pièces dont l'argument émane du premier ministre (*La Comédie des Tuileries* de 1635 et *L'Aveugle de Smyrne* de 1637). Les deux pièces subissent un échec retentissant et ne servent en rien à augmenter la popularité de Rotrou, mais elles lui ont sans doute assuré un revenu. Malgré l'insuccès populaire et

⁶⁶ Jean Chapelain, « À M. Godeau [30 octobre 1632] », *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1880, vol. 1, p. 6. Nous soulignons.

⁶⁷ Joseph Morello, *Jean Rotrou*, Boston, Twayne Publishers, 1980, p. 15 : « The most obvious proof that Rotrou was one of Richelieu's protégés is found in the writer's inclusion in the group of five dramatists assembled by Richelieu for the purpose of writing plays. »

critique de ces deux pièces, Rotrou reste au service du premier ministre. En 1636, il lui dédie l'*Hercule mourant* et en 1639, Richelieu lui accorde le titre de « gentilhomme ordinaire de Monseigneur l'éminentissime Cardinal de Richelieu »⁶⁸. Ce nouveau titre confirme le caractère astucieux du dramaturge qui, par son ambition et son talent, a pu mettre en place une stratégie sociale qui lui a permis de changer de position professionnelle d'auteur à gages à auteur à succès protégé. Rotrou est pourtant une figure d'exception : Hardy n'a jamais pu négocier une meilleure position au sein de ses troupes. Le poète mercenaire va devoir explorer une autre voie dans l'économie littéraire naissante – la publication souvent illicite – pour gagner adéquatement bien sa vie.

2.2 Le poète et la publication

2.2.1 La publication à Paris : « un métier mercenaire »⁶⁹

Si nous avons montré comment l'auteur dramatique des années 1620 et 1630 peut tirer profit d'une association directe et contractuelle avec une troupe de comédiens, se faisant rémunérer pour la prolificité et la rapidité de sa plume, il y a aussi lieu de souligner que la nature de la profession d'auteur peut aussi prendre une dimension économique par le biais de la diffusion des œuvres imprimées pourvu que l'auteur sache réclamer sa propriété. Au XVI^e siècle, la publication à Paris se centralisait à l'Université où l'on

⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁹ Nicolas Boileau, *Art poétique*, éd. August Buck, Munich, W. Fink, 1970, chant IV, v. 125-132 :

Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain
 Ne soit jamais l'objet d'un illustre Ecrivain.
 Je sçai qu'un noble Esprit peut, sans honte et sans crime,
 Tirer de son travail un tribut legitime :
 Mais je ne puis souffrir ces Auteurs renommez,
 Qui dégoûtez de gloire, et d'argent affamez,
 Mettent leur Apollon aux gages d'un Libraire,
 Et font d'un Art divin un métier mercenaire.

publiait principalement des ouvrages religieux ou savants⁷⁰. Progressivement, les libraires du Palais réclameront « une progressive forme d'autonomie »⁷¹ surtout au siècle suivant lorsque les librairies du Palais se spécialiseront dans les publications mondaines. D'après H.-J. Martin, de 1550 à 1660, il y avait « 150 boutiques de libraires et 75 ateliers typographiques »⁷² à Paris situés sur la rue Saint-Jacques et au Palais où les libraires tels Toussaint du Bray, Sommaville, Quinet et Courbé exerçaient leur métier. C'est auprès des librairies de Paris que les auteurs dramatiques trouveront une nouvelle stratégie de réussite professionnelle : la publication autorisée et exclusive de leurs œuvres. Grâce à l'impression, le dramaturge pourra asseoir son autorité, prouver son génie créateur à un plus grand public et doubler ses sources de revenus en publiant ses pièces chez un libraire reconnu.

2.2.2 Les droits de propriété

La poésie dramatique est un genre littéraire hybride dans la mesure où elle existe sous forme de représentation et sous forme publiée : la pièce est d'abord un spectacle destiné aux tréteaux, un texte partagé avec les comédiens et les techniciens par le biais du manuscrit de l'auteur; elle est aussi l'œuvre revue et corrigée, imprimée et diffusée par les librairies. Cette double vie du texte complique la notion de propriété : si l'auteur

⁷⁰ H.-J. Martin, « L'édition parisienne au XVII^e siècle : quelques aspects économiques », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 7, 3 (1952), p. 310. Voir aussi Annie Charon-Parent, « Le monde de l'imprimerie humaniste : Paris », *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant : Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, 4 tomes, éd. Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Paris, Promodis, 1982, t. 1, p. 237 : « Ville royale et universitaire, Paris est aussi une métropole religieuse. [...] La composition sociologique de la capitale est un facteur favorable à l'implantation et au développement d'un grand centre d'édition. »

⁷¹ Jean Balsamo, « Les libraires du Palais et les poètes », *Les poètes français de la Renaissance et leurs libraires*, *op. cit.*, p. 83.

⁷² Martin, « L'édition parisienne au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 306.

dramatique crée ses œuvres pour une troupe sous commande rémunérée, peut-il toujours revendiquer son droit exclusif – surtout financier – sur ses pièces? Ou bien la pièce appartient-elle à ceux qui la commandent ou à celui qui l'imprime? C'est lors du premier XVII^e siècle que les auteurs, les imprimeurs, les chefs de troupe et les légistes tranchent ces importantes questions.

D'après Benedict Atkinson et Brian Fitzgerald, les origines de « copyright » remontent à l'Antiquité romaine et grecque où les philosophes et les légistes ont tenté de définir le concept de propriété dans tous ses sens : tout terrain, tout objet tangible et toute chose abstraite ont une valeur morale ou économique⁷³. Comme cette propriété a une valeur morale ou économique, elle confère du pouvoir à son détenteur. La notion de pouvoir est centrale à la lente codification des lois gouvernant les droits d'impression et de propriété : « the emergence of copyright law represents a shift in societal norms, from acceptance of authority and hierarchy, towards assertion of individual or private interests, and the demand of ownership of things produced. »⁷⁴ Les pouvoirs politiques européens ont dû émettre des décrets et adopter des lois pour maintenir leur autorité en réponse à l'essor de l'imprimerie et de la circulation des idées.

Pourtant, les lois et décrets relatifs à cette industrie croissante adoptés à la Renaissance et au XVII^e siècle ne toucheront que la qualité de l'impression et le comportement des maîtres imprimeurs. Par exemple, l'Édit de Châteaubriant de 1551 ordonne l'apposition des noms de l'auteur et de l'imprimeur sur toute publication pour que

⁷³ Benedict Atkinson et Brian Fitzgerald, *A Short History of Copyright. The Genie of Information*, Chem (Suisse), Springer, 2014, p. 3 : « Disputes concerned the moral or economic necessity for granting ownership over land, things and definable abstractions. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

ce soit plus facile d'organiser les bibliographies des ouvrages proscrits par la Faculté de Théologie de Paris⁷⁵. L'Édit du Roi [Charles IX] sur la réformation de l'imprimerie de 1571 – ou l'édit de Gaillon de mai 1571 – définit l'importance de l'imprimerie dans l'ordre public; il déclare que « l'art de l'Imprimerie [...] cultive, polit, entretient, & eslève les bons esprits »⁷⁶. La réformation que propose le roi dans cet édit vise principalement la qualité de la production française qui n'est pas à la hauteur de l'impression faite à l'étranger⁷⁷; elle cherche aussi à briser le monopole du commerce des livres qui existe. Il faudrait attendre la deuxième moitié du XVIII^e siècle pour que « le droit d'auteur [soit] reconnu en France par l'État »⁷⁸ en 1777.

Le substantif anglais « copyright » correspond mieux que le terme équivalent français de « droits d'auteur » pour décrire la réalité légale et propriétaire en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles. Les premiers décrets concernent principalement les privilèges d'impression, le droit de « copier » une œuvre pour permettre sa diffusion. Le privilège apparaît d'abord à Lyon et « donne la permission de mettre en vente le texte imprimé. »⁷⁹ L'auteur, l'imprimeur et le libraire peuvent demander le privilège, mais doivent payer « les frais de sceau » pour l'obtenir. Le privilège n'est valable qu'en France

⁷⁵ Gisèle Sapiro, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 48 (2014), p. 108.

⁷⁶ « Edict du Roy sur la réformation de l'imprimerie », Paris, Frédéric Morel, 1571, s.p. L'édit interdit aussi la publication de livres ou de libelles « diffamatoire[s] ou heretique[s] » (§XXII).

⁷⁷ *Ibid.*, §XXIII : « Et que les impressions qui se feront en chascune ville soient bien & convenablement faites, c'est à sçavoir correctement, & en bon papier, & bons caracteres, qui ne soient pas trop usez. »

⁷⁸ Sapiro, « Droit et histoire de la littérature », *loc. cit.*, p. 108.

⁷⁹ Charon-Parent, « Le monde de l'imprimerie humaniste : Paris », *loc. cit.*, p. 237. Selon l'article de Charon-Parent, « lettres patentes de Grande Chancellerie, lettres closes portant la signature du Roi, arrêts du Parlement, ordonnance du prévôt de Paris (pour les arrêts publiés au Châtelet) ou des généraux des Monnaies » peuvent accorder le privilège nécessaire pour faire imprimer un texte (*Ibid.*, pp. 237-238).

et pendant une durée limitée de six mois à dix ans le cas échéant.⁸⁰ Le privilège du XVI^e siècle ressemble peu aux droits d'auteurs de l'époque moderne : même lorsque l'imprimeur ou le libraire détient l'exclusivité du texte, l'auteur ne gagnera pas une part des revenus directement du texte publié⁸¹. D'après Annie Charon-Parent, lorsqu'un libraire ou un imprimeur achète le privilège d'impression d'un texte, il procure les « droits d'auteur »⁸², ou d'après Bernard Barbiche, la « forme rudimentaire du copyright »⁸³.

Dans son article sur « la proto-propriété littéraire », Michèle Clément se penche aussi sur le contexte historique de la publication française humaniste. Elle y présente le problème fondamental de l'histoire des droits intellectuels en France :

La double question qui se pose est la suivante : peut-on grâce au privilège d'auteur avancer la date d'existence d'un droit de propriété littéraire et est-ce un droit gagné sur le territoire des libraires? Si c'est le cas, cela veut dire que le droit d'auteur s'est constitué au sein du processus de commercialisation des produits reproductibles à grande échelle que sont devenus les livres, dans un contexte capitalistique de monopole de la marchandise, assez éloigné d'une image idéalisée de la propriété intellectuelle.⁸⁴

Sans doute, le droit d'auteur s'est constitué au cours de la longue création du marché littéraire. Pourtant, il serait difficile d'avancer la date d'existence d'un droit d'auteur dans

⁸⁰ *Ibid.*, p. 238.

⁸¹ *Ibid.*, p. 241 : « L'auteur doit l'essentiel de sa rétribution aux exemplaires, qu'il dédicace à des personnages influents, capables de lui assurer protection et moyens d'existence. [...] L'auteur ne peut escompter des conditions intéressantes que dans quelques cas précis : si l'édition est abondamment illustrée, il est difficile de la contrefaire; si elle a été réalisée à l'instigation de quelque puissant mécène, elle bénéficie d'un privilège avantageux et permet à l'imprimeur de se ménager la bienveillance de puissants protecteurs; si elle est destinée à un large public, l'éditeur peut espérer en obtenir rapidement de bons profits. »

⁸² *Ibid.*, p. 242 : « L'auteur reçoit donc des droits, lorsque son éditeur cherche à se réserver l'exclusivité de son œuvre. »

⁸³ Bernard Barbiche, « Le régime de l'édition », *Histoire de l'édition française, op. cit.*, t. 1, p. 369.

⁸⁴ Michèle Clément, « Les poètes et leurs libraires au prisme du privilège d'auteur au XVI^e siècle : la proto-propriété littéraire », *Les poètes français de la Renaissance et leurs « libraires ». Actes du Colloque international de l'Université d'Orléans (5-7 juin 2013)*, éd. Denis Bjaï et François Rouget, Genève, Droz, coll. « Cahiers d'Humanisme et Renaissance 122 », 2015, p. 16.

la mesure où l'auteur ne tire pas profit des exemplaires individuels – comme le fera l'auteur contemporain –, mais de la somme forfaitaire versée par son mécène pour obtenir le privilège ou, au premier XVII^e siècle, de la somme unique reçue du libraire pour la remise des manuscrits. Il s'agirait donc d'un faux-ami historique, car le « copyright » à l'Ancien Régime ne protège que l'exclusivité de l'impression et ne protège ni les parts de revenus de l'auteur ni ses droits patrimoniaux⁸⁵.

Pour Alain Viala, la notion des droits d'auteur est particulièrement compliquée puisque les droits exercés par les auteurs du Grand Siècle sont nombreux :

Il existe un droit utile, qui porte sur le texte considéré comme un objet, qui se vend et s'achète : la propriété littéraire; les droits *d'*auteurs, rétribution du travail et de la propriété de l'écrivain, en sont la manifestation financière. Mais ce droit résulte des droits « moraux » : droit à la paternité (on ne peut s'approprier un texte produit par un autre, le plagier); droit au respect (on ne peut déformer un texte en le citant); droit au repentir (l'auteur peut décider de modifier ou supprimer son texte); droit de divulgation (l'auteur décide si son œuvre sera ou non rendue publique).⁸⁶

Si tous ces droits existent *de facto*, la réalité juridique est autre. Les auteurs et les imprimeurs du XVI^e siècle font imprimer les œuvres à leurs propres frais. Comme la coutume du domaine exigeait une participation financière importante pour faire paraître un texte, les imprimeurs et les éditeurs réputés considéraient la réimpression d'un titre avant son épuisement « malhonnête »⁸⁷. *De jure*, les décrets et les édits de la Renaissance servaient à protéger les intérêts commerciaux des imprimeurs et des libraires et ne

⁸⁵ Selon le *Code de la propriété intellectuelle* français actuel, les droits patrimoniaux protègent « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (*Code de la propriété intellectuelle*, version du 1^{er} août 2017, Loi 92-592 1992-07-01 annexe JORF 3 juillet 1992, art. L122-4).

⁸⁶ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁷ Elizabeth Armstrong, *Before Copyright: The French Book-Privilege System (1498-1526)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 21 : « [In France] as elsewhere there was probably a body of opinion among respectable printers and publishers which recognised the prior right of the first publisher, and regarded it as unethical to reprint until he had had a reasonable chance to sell his edition. »

concernaient pas l'auteur. Ainsi, l'auteur en tant qu'artiste n'exerçait aucune véritable prérogative légale qui le protégeait⁸⁸. Pour vivre de sa plume, l'auteur professionnel des années pré-académiques va devoir négocier directement avec les libraires et les imprimeurs pour récupérer sa part de la valeur marchande de ses œuvres.

2.2.3 La valeur des textes

C'est par la négociation directe avec les librairies que l'auteur dramatique tentera d'acquérir la position financière nécessaire à l'auctorialité⁸⁹. L'agent économique que propose Martial Poirson devient plus viable, mais seulement au long du siècle. Pour Michèle Clément, la « marchandisation » des œuvres de poésies au XVI^e siècle va de pair avec la « conscience auctoriale » qui va « affecter les pratiques de création au fil du siècle »⁹⁰. Lorsque l'on monétise une œuvre, on fait preuve de conscience d'une valeur économique séparée de sa valeur artistique. La double valeur du texte permet à l'auteur d'affirmer non seulement son génie – « ce texte est *de moi* »⁹¹ –, mais aussi sa propriété

⁸⁸ *Ibid.*, p. 207 : « Privileges in France at this time offered a considerable degree of protection for a limited period against unauthorised reprinting of a new book within the country, and against the importing of editions reprinted abroad. A privilege put the author who obtained one in a stronger position in dealing with publishers. The concept of literary property as we understand it indeed finds no expression in the French documents of the period. »

⁸⁹ Geoffrey Turnovsky, « “Vivre de sa plume” Réflexions sur un *topos* de l'Auctorialité Moderne », *Revue de Synthèse* 128, 1-2 (mai 2007), p. 55 : « [...] le modèle d'auctorialité qui dominait à l'époque englobait en fait une large variété de revenus, parmi lesquels les profits venant de la librairie ne représentaient pas une source “privilegiée” par association avec l'indépendance de l'homme de lettres. Ces récompenses “commerciales” répondaient surtout à un besoin créé par l'insuffisance des rémunérations dans l'ancien système, non pas à un désir d'autonomie chez l'écrivain; et elles n'étaient pas destinées à remplacer ces rémunérations. »

⁹⁰ Clément, « Les poètes et leurs libraires au prisme du privilège d'auteur au XVI^e siècle : la proto-propriété littéraire », *loc. cit.*, pp. 16-17.

⁹¹ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 94.

« ce texte est à moi »⁹². Pour Viala, ce doublement est « inaccompli »⁹³ puisque la valeur propriétaire reste surtout symbolique chez l'auteur⁹⁴.

Les stratégies marchandes chez les dramaturges se verront davantage pendant les années pré-académiques et après lorsque la valeur d'une pièce imprimée augmentera exponentiellement : en 1636, Isaac de Benserade reçoit 75 livres pour la publication de sa *Cléopâtre*; en 1637, Jean de Rotrou obtient 750 livres pour les droits d'impression de quatre pièces et 1 500 livres pour dix pièces. « Plus tard, La Fontaine tire 600 livres de sa *Psyché*, Molière 2 000 livres de son *Tartuffe* »⁹⁵. D'après H.-J. Martin, « dès le XVI^e siècle, les écrivains d'ouvrages proprement littéraires avaient pris l'habitude de tirer argent de leurs manuscrits. Les auteurs de pièces de théâtre semblent avoir été, comme les romanciers, les plus désireux de monnayer leurs œuvres »⁹⁶. Dans le cas de Hardy et de Rotrou, l'on remarque une stratégie financière ambitieuse : les deux auteurs se trouvent liés par des contrats qui maintiennent leur dépendance à la réussite d'une troupe. C'est en négociant directement avec les libraires du Palais que Hardy et Rotrou revendiqueront leur propriété pour en tirer profit.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.* Dans le chapitre 3 de *La Naissance de l'écrivain*, Viala intitule une section « Un droit inaccompli : la propriété littéraire ».

⁹⁴ Voir aussi Furetière, « privilege », *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. 3 : « Privilege, signifie aussi, Monopole, droit qu'on obtient de faire, ou de vendre quelque chose à l'exclusion de tous autres. Les *privileges* sont fondez en bonne raison dans leur concession mais dans la suite on en abuse. Les *privileges* du Roy pour l'impression des livres sont accordez, afin que l'Auteur en tire quelque recompense pour son travail, mais par l'evenement il n'est qu'à l'avantage du Libraire. »

⁹⁵ Martin, « L'édition parisienne au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 313.

⁹⁶ *Idem.*

2.2.3.1 Hardy et Rotrou : la publication rebelle

2.2.3.1.1 Le Théâtre d'Alexandre Hardy

En 1620, Valleran le Conte meurt et Pierre le Messier, dit Bellerose, devient chef de la troupe des Comédiens du roi. Bellerose et Hardy signent un contrat de deux ans qui sert à maintenir le *statu quo* professionnel de Hardy. Par ce contrat, Hardy reste toujours dépendant de ses gages et sa part des recettes pour gagner sa vie. Désormais qualifié de « poète ordinaire du roi », il vend cinq vieilles pièces à 105 livres tournois et promet d'écrire douze nouvelles œuvres dramatiques pour la troupe des Comédiens du roi. Un détail très pertinent sur le statut de l'auteur dans les toutes premières années du XVII^e siècle se révèle par le biais de ce document :

[...] en premier lieu en ce qui concerne ledit Sr Hardy, il sera tenu pendant lesdites deux années, composer et faire tenir aulx sus-dicts comédiens douze poèmes entiers le plus dillaigement que faire se pourra, le part d'icelles sera payé sur les fraicts commungs des parties [...] Sr Hardy promet n'avoir donné ni réservé aulcunes copies desdicts deux originaux [...] et que affirme avec sermant et de ne donner ni réserver des onze originaux qu'il doibt composer pendant ledict temps de deux années aulcung extraict ou copie, ains remect en mains desdicts commédiens les originaux & brolhards qu'il aura faict à peyne de tous despans domaiges et intérêts et de nulité du présent contract sans lesquels icelluy n'eust esté faict.⁹⁷

Hardy, en signant ce contrat avec Bellerose, cède sa propriété artistique à la troupe et promet de ne garder aucune copie – originale ou brouillonne – de ses manuscrits. Moyennant une œuvre par deux mois, Hardy écrit sans répit pour satisfaire aux exigences de son contrat.

⁹⁷ « Compagnie et promesse entre Srs Alexandre Hardy, poète, et François Le Messier et Nicolas Prudhomme, 9 octobre 1620 » in *La Vie d'Alexandre Hardy* de S.W. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 215.

La rétribution pour ses pièces est assez juste pour l'époque – « Sr Hardy tirera une [part du lucre et gaing qui proviendra de leur représentation] »⁹⁸ –, mais en cédant ses « droits utiles », Hardy limite son potentiel futur de gagner sa fortune par la publication et de revendiquer, voire confirmer, son statut d'auteur selon la formule des dictionnaristes. Alain Viala atteste de l'importance de faire publier ses œuvres pour confirmer son autorité :

L'autonomie des auteurs ne pouvait s'affirmer de façon conséquente sans la reconnaissance de leurs droits propres. Un auteur, c'est avant tout un nom signant une œuvre : aux yeux de ses contemporains comme au regard de l'histoire, il n'existe d'abord que par cette signature. Elle seule l'engage, l'expose aux sanctions que peut entraîner son texte et lui confère le droit de jouir des profits qu'il peut donner. Toute l'économie marchande (à qui profite la publication?) que l'économie symbolique et affective (signer une œuvre publiée, c'est engager une image de soi).⁹⁹

De cette façon, la publication donne une valeur monétaire à l'œuvre et permet à l'auteur de revendiquer sa propriété du texte sur le marché naissant.

Engagé exclusivement par les Comédiens du roi dirigés par Bellerose, Hardy devient alors le produit de sa troupe. Ce contrat attribue une autre valeur marchande à la production littéraire du poète et ne reflète pas la qualité de son écriture; il récompense uniquement sa prolificité, et ceci ne se faisant qu'après le prélèvement du loyer du théâtre, du décor, et « d'autres fraicts nécessaires dit comungs »¹⁰⁰. Hardy est donc un poète subordonné aux besoins pratiques de sa troupe, ses revenus étant ainsi limités par les conventions légales de son milieu. Cette attache est indissoluble : Hardy dépend de la troupe de Bellerose pour gagner sa vie grâce à ses parts des recettes; il ne peut pas s'en

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 215-216. Hardy reçoit la même portion des revenus que Bellerose, chef de sa troupe, et les acteurs.

⁹⁹ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁰ Deierkauf-Holsboer, *La Vie d'Alexandre Hardy*, *op. cit.*, p. 216.

distancier, car la troupe des Comédiens du roi maintient le droit de premier refus de toute œuvre produite hors contrat¹⁰¹.

Il existe quatre autres contrats particulièrement révélateurs de la condition matérielle d'Alexandre Hardy. En 1624, Hardy viole les modalités de ses contrats avec les Comédiens du roi lorsqu'il entame la publication du *Théâtre d'Alexandre Hardy*, qui paraîtra en cinq tomes. S. Wilma Deierkauf-Holsboer a découvert un des seuls contrats existants que Hardy et son imprimeur ont passés devant un notaire. D'après le contrat daté du 19 janvier 1625¹⁰², qui concerne la publication du deuxième tome du *Théâtre*, Hardy vend douze œuvres dramatiques à l'imprimeur Jacques Quesnel. Quesnel paie une somme de 180 livres tournois pour ce petit corpus de pièces et pour le privilège d'impression que Hardy a obtenu. Cet acte de rébellion légale permet à Hardy de gagner une redevance ponctuelle importante, mais il occasionne également une réaction prudente de la part de Bellerose.

En septembre 1625, Bellerose achète une pièce de Hardy au prix considérable de cent livres tournois; mais afin de garantir le service continu de son poète, il ne lui donne pas la somme entière, retenant la moitié au cas où Hardy ferait publier cette pièce :

L[e Messier a promis] et promet les bailler et payer aud. [Hardy] dedans ung mois prochain venant se trouve que led. Hardy aye reten[u] lad. Comedie ou qu'il l'aye faict [et] fourny à aultres personnes en ce cas tenu et promet rendre et restituer aud. [Le Messier] les deniers qu'il aura receu¹⁰³.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 98. D'après l'historienne, Hardy considère sa position de subordination à Bellerose comme un « abus » du contrat.

¹⁰² « Contrat d'Alexandre Hardy avec Jacques Quesnel, marchand libraire et imprimeur, 19 janvier 1625 » in *La Vie d'Alexandre Hardy* de S.W. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰³ « Paiement d'une pièce à Alexandre Hardy par Pierre le Messier, 19 septembre 1625 » in *La Vie d'Alexandre Hardy* de S.W. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 211.

Pour Deierkauf-Holsboer, la sévérité de ce contrat « prouve une fois de plus que le poète est pieds et poings liés à Bellerose et à sa troupe. »¹⁰⁴ Les deux derniers contrats professionnels existants et retrouvés par Deierkauf-Holsboer rappellent la condition « dépendante » et « sujette »¹⁰⁵ du poète. Bellerose reprend la formule du contrat de septembre 1625 : Hardy recevra une redevance pour ses pièces « aux conditions que led. Sr Hardy ne pourra faire imprimer les autres originaux des poemes qu'il leur a vendu »¹⁰⁶. Le contrat du 5 janvier 1627¹⁰⁷, quelque fragmentaire qu'il soit, exige les mêmes conditions de vente entre Alexandre Hardy et Claude Deschamps, sieur de Villiers, pour qui Hardy travaille comme poète à gages après avoir rompu avec la troupe de Bellerose. En quittant Bellerose et les Comédiens du roi, Hardy accepte de ne jamais recouvrer les centaines de poèmes qu'il leur a vendues. Cette rupture et ce dernier contrat marquent la fin de la carrière parisienne de Hardy : ne gagnant plus cent livres tournois par pièce comme il le faisait à la fin de sa relation avec Bellerose, Hardy reprend sa vie itinérante en tant que poète à gages pour la troupe des Vieux Comédiens du roi.

2.2.3.1.2 Rotrou et l'indépendance économique

Alexandre Hardy s'est trouvé dans l'impasse financière et légale qui a mené à sa rupture avec Bellerose. Leur dispute a laissé la place au jeune Rotrou qui a connu plus de succès devant le public parisien des années 1630. Cette réussite permet à Rotrou de

¹⁰⁴ Deierkauf-Holsboer, *La Vie d'Alexandre Hardy*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 105 : L'acte de paiement du 26 septembre 1625 « avait permis à Bellerose de faire sentir une fois de plus à Alexandre Hardy sa dépendance et sa sujétion ».

¹⁰⁶ « Accord entre les comédiens français et Alexandre Hardy au sujet de la vente d'une pièce et la restitution de cinq autres, 26 septembre 1625 » in *La Vie d'Alexandre Hardy* de S.W. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 212.

¹⁰⁷ « Accord entre Alexandre Hardy et quelques Vieux Comédiens du roi au sujet de la livraison de poèmes dramatique, 5 janvier 1627 » in *La Vie d'Alexandre Hardy* de S.W. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 213.

s'émanciper de la troupe de Bellerose relativement tôt dans sa carrière, ne l'obligeant plus à subir « la honte du service à plume » évoquée par Jean Chapelain dans sa lettre à Godeau et le laissant rentrer dans les meilleurs cercles littéraires des années 1630. Lorsqu'il se rend compte de sa grande popularité, Rotrou profite de son succès et entame des négociations acharnées avec les directeurs de troupes et les libraires de Paris afin de non seulement garder ses droits de publication, mais aussi afin de gagner une partie des recettes de ses pièces représentées à l'Hôtel de Bourgogne et plus tard, au Théâtre du Marais. Mais la route menant à l'indépendance économique n'était pas sans obstacle : Rotrou a lutté pendant huit ans afin de s'émanciper complètement du contrôle de Bellerose et de sa subordination artistique et économique.

La perte d'indépendance de Rotrou au début de sa carrière résulte de sa jeunesse et de son inexpérience en matière légale, mais aussi sans doute de la rupture familiale qui le sépare de la bourse paternelle à Dreux qui l'oblige à chercher un travail rémunéré régulier. Il se rend compte de son erreur après quelques années au service de la troupe; enfin, en 1633, Rotrou « finit par se révolter. »¹⁰⁸ La pression extérieure provenant des personnages notables du milieu théâtral tels Chapelain ou Godeau a sans doute influencé Rotrou à repenser sa position attachée à une troupe et à mieux négocier ses conditions de travail futures. Lors du renouvellement de son contrat en 1635, Rotrou réclame la remise de ses manuscrits et demande de garder ses droits pour la publication future de ses œuvres. Bellerose le refuse, gardant ses manuscrits dans le répertoire de la troupe, croyant que ceci rendra Rotrou impuissant et complètement dépendant de la troupe pour ses revenus :

¹⁰⁸ S.W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Le Théâtre de la troupe royale (1635-1680)*, 2 tomes, Paris, Nizet, 1970, tome II, p. 13.

La situation la plus ingrate était celle des auteurs dramatiques. Les œuvres théâtrales étaient réservées en exclusivité à la compagnie qui en assurait la création. Puis, si la pièce était publiée, n'importe quelle troupe pouvait la jouer sans avoir à solliciter l'accord de l'auteur ni à le rétribuer. Aussi l'édition ne se faisait-elle d'ordinaire qu'après la fin de la première série de représentations. L'auteur ne pouvait donc, pendant le temps de celle-ci, faire valoir ses droits de publication. [...] De plus, les comédiens payaient les écrivains au forfait, et mal : une pièce à succès leur apportait de belles recettes, mais l'auteur n'en profitait pas. Aussi les dramaturges [...] furent des plus actifs à faire valoir leur droit de propriété.¹⁰⁹

Rotrou, par « un acte de rébellion »¹¹⁰, garde une copie du manuscrit de sa tragédie *Cléagénor et Doristée* qu'il fait imprimer chez Sommaville en 1634.

Si l'on consulte les Archives nationales de France numérisées, on ne trouvera que trois documents ayant référence à Rotrou conservés par le Minutier central de Paris. Les deux premières minutes notariées attestent des ventes de pièces faites par Rotrou, l'une clandestinement et l'autre légalement. Dans les minutes datant du 5 décembre 1634¹¹¹, le notaire Étienne Paisant enregistre la vente de *Cléagénor et Doristée* à Sommaville et Quinet pour le prix considérable de 500 livres tournois. Cette transaction est la première étape d'une sorte de grève menée par le dramaturge. Rotrou avait déjà vendu vingt-neuf pièces à la troupe des Comédiens du roi dont il ne retenait aucun droit à la publication. Par cette publication illicite, Rotrou revendique son autonomie professionnelle : la publication affirme son identité d'auteur et réduit sa dépendance à l'égard des Comédiens du roi.

Une figure insoumise, Rotrou incite encore la colère de Bellerose en refusant de lui fournir de nouvelles compositions selon son contrat si celui-ci ne lui remet pas les œuvres

¹⁰⁹ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 98.

¹¹⁰ S.W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, op. cit., t. II, p. 13.

¹¹¹ Étienne Paisant, *Minutes et répertoires du notaire Étienne PAISANT, 19 juillet 1611 au 3 juillet 1660 (étude LXVI)*, 1^{re} édition, Paris, Minutier central des notaires de Paris, 2013, MC/ET/LXVI/70.

dramatiques détenues par la troupe pour l'impression. Là où Hardy n'a jamais réussi à se montrer plus rusé que Bellerose, Jean de Rotrou parvient à forcer la main du chef de troupe en faisant la grève : après une longue année de conflit, en 1636, Bellerose, pour sortir de l'impasse créative, accepte de rendre les pièces à Rotrou si celui-ci respecte son contrat et écrit de nouvelles pièces. Bellerose finit par remettre au poète seize œuvres dramatiques du répertoire de la troupe royale¹¹².

Rotrou est doté d'un certain pouvoir et d'une grande influence dans son milieu. La première salle théâtrale française n'est plus l'Hôtel de Bourgogne; le théâtre du Marais attire les plus grands noms dramaturgiques et le plus grand public. En 1636, lorsque Rotrou connaît « un vif succès auprès du public »¹¹³, il cherche à briser le joug de son contrat comme poète à gages, une rupture qu'il peut risquer compte tenu de sa grande popularité. C'est Bellerose qui doit désormais gagner les bonnes grâces du poète ou risquer de voir les prochaines œuvres de Rotrou faire leur première sur la scène du Marais. « C'est Jean de Rotrou qui impose ses exigences »¹¹⁴, un revirement important du *statu quo* qui annonce les conditions changeantes de l'auctoralité au premier XVII^e siècle. D'après le contrat de 1636, Rotrou promet de vendre toutes ses pièces à la troupe royale avec les conditions suivantes : la troupe paiera Rotrou 600 livres tournois par pièce, et chaque pièce lui sera rendue après 18 mois pour que l'auteur puisse les faire publier¹¹⁵.

¹¹² Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, op. cit.*, t. II, p. 14.

¹¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Idem.*

Le deuxième document du Minutier central de Paris témoigne d'une vente de deux pièces – *Antigone* et *Laure persécutée* – à Sommaville en avril 1638. Ce document précise le déroulement de la publication :

L'impression et le débit de la première pièce ne pourront se faire qu'après un an à partir de la Saint-Jean-Baptiste prochaine, et ceux de la seconde qu'après un an à partir de la prochaine Saint-Rémi. Ce marché est fait moyennant la somme de 500 livres.¹¹⁶

Rotrou rendra les manuscrits à trois mois d'intervalle à son imprimeur et Sommaville attendra pour les publier. Ce délai respecte ainsi le contrat entre Rotrou et Bellerose qui impose une période de dix-huit mois avant la publication de toute œuvre vendue à la troupe pour qu'une pièce ne rentre pas trop vite dans le domaine public. C'est ainsi que Rotrou peut gagner plus de mille livres tournois au cours de la double vie de son œuvre, un revenu considérable comparé à la somme modique que Hardy a reçue par pièce.

Toujours embauché sous un contrat de poète à gages, ce nouveau contrat se distingue nettement du précédent, puisqu'il ne l'assujettit pas de la même façon, permettant donc une sorte d'émancipation auctoriale. Rotrou peut désormais négocier ses propres contrats de vente et de publication, s'assurant un double salaire et une existence plus indépendante par laquelle sa carrière ressemble de plus en plus à celle de la prochaine génération dramaturgique. Encore plus remarquable, ce contrat lui permet de « signer une œuvre publiée »¹¹⁷ et donc de passer symboliquement de « poète à gages » à « auteur » professionnel.

¹¹⁶ Étienne Paisant, *Minutes et répertoires du notaire Étienne PAISANT, 19 juillet 1611 au 3 juillet 1660 (étude LXVI)*, 1^{re} édition, Paris, Minutier central des notaires de Paris, 2013, MC/ET/LXVI/80.

¹¹⁷ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 85.

2.3 Le poète et son mécène

2.3.1 L'art de juger, ou le mécénat et le clientélisme

Michel Simonin, dans son ouvrage *Vivre de sa plume au XVI^e siècle*, évoque le rôle changeant du poète de la première modernité en analysant la carrière de l'homme de lettres polyvalent François de Belleforest. D'après Simonin, la révolution de Gutenberg a entraîné un changement quant aux intentions des littéraires : si les Anciens écrivaient pour « la gloire immortelle »¹¹⁸, le poète de la fin du XVI^e siècle – et, comme nous le voyons, du début XVII^e siècle – cherche à faire une carrière, à faire fortune par le biais de ses créations. La position d'auteur à gages au sein d'une troupe ne durera pas longtemps; elle disparaîtra à la fin des années 1630. Les contraintes financières du poète, les nouveaux réseaux de sociabilité littéraire et l'institutionnalisation du pouvoir au sein d'un seul ministère occasionneront un changement de paradigme : l'on n'écrit plus pour la gloire et la simple renommée, mais pour des raisons fondamentalement communes de tout ouvrier : la sécurité.

Martial Poirson affirme que l'auteur du début du Grand Siècle manque de véritable autonomie et souffre d'une « misère matérielle »¹¹⁹ qui marque son existence. Ces difficultés économiques amènent l'auteur besogneux au clientélisme lorsqu'il doit sa subsistance à un travail artistique forcément non rémunéré. Par le fait de cette insuffisance, le poète doit « s'impliquer entièrement »¹²⁰ dans les cercles mondains naissants. Il ne peut

¹¹⁸ Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁹ Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 157.

¹²⁰ Sophie Marchal, « Les salons et le clientélisme : le cas Vigny », *Revue d'histoire littéraire de la France* 93.3 (1998), p. 385. Bien que cet article examine la condition sociale du poète Alfred de Vigny au

pas « se replier dans un isolement inaccessible »¹²¹, car sa condition nécessite une présence dans les lieux « privilégié[s] de relation et d'échanges »¹²² pour trouver un patron. Il y a un deuxième système financier, le mécénat, qui protège le poète français des dures réalités prosaïques et lui permet de se concentrer sur son métier. Le mécénat participe du mouvement d'autonomisation de l'auteur pendant le premier XVII^e siècle, une émancipation qui continuera au cours du siècle et engendrera la professionnalisation du monde auctorial, ou, la « naissance de l'écrivain ».

Or, on est loin de la libre entreprise au théâtre qui naîtra à la fin du XVII^e siècle : dans les années 1620 à 1630, un système de relation au pouvoir se met en place basé soit sur la subordination aux attentes d'un Grand dans le cas du clientélisme, soit sur la réciprocité entre l'auteur et son patron dans le cas du mécénat. Ces deux relations économiques « n'ont ni la même logique ni les mêmes implications sur la vie littéraire »¹²³. Le mécène attribue ses gratifications en fonction du plaisir qu'il prend à lire ou à voir une œuvre qui répond à ses goûts selon le principe horatien du *placere*; il détient ainsi le rôle de critique dans l'espace mondain littéraire. Le patron, en revanche, engage le poète pour accomplir certaines tâches domestiques. Le patron ne cherche pas nécessairement à s'impliquer dans la réception et le jugement d'une œuvre : le clientélisme est un « service immédiat »¹²⁴ qui ne concerne ni la renommée du patron ni celle du poète.

XIX^e siècle, les définitions du clientélisme, une tradition issue de l'Antiquité ensuite reprise au Grand Siècle, sont tout à fait pertinentes à notre corpus d'analyse.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Ibid.*, p. 388.

¹²³ Viala, *La Naissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 51.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 54.

2.3.2 Pierre Corneille : la valeur des dédicaces

Dans son ouvrage *La Naissance de l'écrivain*, Alain Viala constate que l'établissement de l'Académie française en 1635 et d'autres académies et salons littéraires au cours du XVII^e siècle « permettait [à l'écrivain] de s'approcher des dispensateurs de gratifications, de protections, d'emplois avantageux »¹²⁵. L'auteur protégé – celui qui bénéficie du soutien financier et social d'un Grand – est le mieux placé dans la hiérarchie des statuts financiers de l'auteur¹²⁶ de la première modernité. L'essor d'une économie de jugement artistique résulte justement de la création de nouvelles instances de pouvoir littéraire. Le public mondain s'implique plus activement dans la scène théâtrale parisienne; les Grands côtoyant les dramaturges ont une influence de plus en plus importante sur la réception de l'œuvre et la condition matérielle de l'artiste.

Le mécénat est en premier lieu un « art de jugement »¹²⁷ et la relation mécène-artiste est fondamentalement symbiotique. Le mécène, étant normalement membre de l'aristocratie et connaisseur des arts, s'impose dans la production d'une œuvre artistique dans la mesure où il dirige non seulement la création de la pièce selon ses goûts, mais aussi sa réception selon son statut à la cour. Selon le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, on se sert du terme *mécène* « pour honorer tous les gens riches qui ont favorisé les Auteurs, qui ont bien payé la dedicace de leurs Livres »¹²⁸. Le mécénat n'entraîne aucune obligation

¹²⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁶ Martial Poirson classe les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles en quatre groupes distincts : d'abord, l'auteur dilettante qui ne vit pas de sa plume; ensuite, l'auteur nanti qui subsiste au moyen de ses rentes; en troisième lieu, l'auteur établi qui gagne le strict minimum pour survivre; et enfin, l'auteur protégé qui vit « sous la coupe d'un mécène » (*Spectacle et économie à l'âge classique, op. cit.*, p. 34).

¹²⁷ Marc Fumaroli, « Introduction », *L'âge d'or du mécénat*, éd. R. Mousnier et J. Mesnard, Paris, CNRS, 1985, p. 9.

¹²⁸ Antoine Furetière, « Maecenas », *Le Dictionnaire universel, op. cit.*, t. 2.

de la part de l'auteur, car l'échange d'une dédicace contre l'argent est une reconnaissance, ou une récompense de la part du Grand¹²⁹.

La symbiose – ce qu'Alain Viala appelle « la reconnaissance mutuelle »¹³⁰ – se révèle dans le troc qui a lieu : le mécène dépend du génie de l'auteur et participe indirectement à la scène littéraire par le biais de son crédit; l'auteur requiert la subvention de son protecteur afin de bien gagner sa vie et de bénéficier de son aide pour diffuser et publier sa création, puisque l'approbation du mécène peut bien entraîner l'approbation du public, comme dans le cas du cardinal de Richelieu. Par la même occasion, la gloire du poète entraîne la protection et les gratifications d'un mécène, et permet à l'auteur de ne pas tomber dans le besoin, ce qui l'obligerait d'avoir recours au clientélisme. Viala remarque que l'aide d'un Grand naît d'une « visée d'ostentation sociale »¹³¹; le mécène ne se motive pas par pur altruisme, puisque son lien avec l'auteur peut lui conférer du prestige dans son milieu. Il cherche à se faire reconnaître pour sa générosité et pour son bon goût.

Pierre Corneille est la figure par excellence d'un auteur protégé des années 1630. Bien qu'il ait commencé sa carrière au même moment que Jean de Rotrou, Corneille n'a jamais dû travailler comme gagiste afin de gagner sa vie. Né à Rouen d'une famille de la « caste »¹³² d'officier, le jeune Pierre Corneille est admis en 1624 au Parlement de Rouen

¹²⁹ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 55 : « L'écrivain n'est pas obligé de servir le Grand, puisqu'il ne touche pas un salaire : s'il lui consacre une œuvre, lui adresse une dédicace ou même lui fait simplement tenir un de ses écrits, c'est en principe par un libre choix fondé sur les mérites du dédicataire. »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Clarke, *Pierre Corneille: Poetics and Political Drama Under Louis XIII*, *op. cit.*, p. 26 : « Of course Corneille, with his minor *offices*, is not to be identified with the powerful families who led the Parlement's resistance to the Cardinal. We should not underestimate, however, the elaborately hierarchical character of the Ancien Régime, nor how important was a corporate sense of identity and institutional dignity to the *officier* caste in which Corneille's participation gave him his principal sense of social status. »

comme avocat, mais il renonce à sa profession légale après une seule cause¹³³ pour poursuivre une carrière de dramaturgie¹³⁴. Corneille arrive sur la scène théâtrale parisienne lors d'une période caractérisée par sa « désorientation »¹³⁵. Les guerres, les révoltes, les rébellions et l'instabilité générale qui marquent toute l'Europe affectent non seulement la politique des années 1620 à 1640, mais aussi les arts. La centralisation du pouvoir à cette époque se remarque dans l'établissement de nouvelles instances de sociabilité littéraire – salons, académies, cercles épistolaires – et dans l'apparition de nouvelles figures de protection et de soutien économique. Si Pierre Corneille voulait se faire une carrière à la capitale, il serait obligé de rentrer dans ces nouvelles relations au pouvoir. Un des lieux privilégiés est le salon où, à partir des années 1620-1630, les associations qui « les [les écrivains] accueillirent, les protégèrent et leur permirent de s'affirmer »¹³⁶ se rencontrent. Son pragmatisme l'oblige à quitter Rouen et son entourage de caste d'officiers afin de passer une partie de l'année à Paris, un acte de présence nécessaire pour attirer l'attention d'un Grand fréquentant les salons ou académies, une relation qui lui permettra d'obtenir un revenu suffisant pour qu'il puisse exercer son métier d'auteur.

Corneille trouve très vite un public plus noble et généreux que celui des parterres de l'Hôtel de Bourgogne ou des jeux de paume du Marais. Avec la création de sa deuxième pièce, la tragi-comédie *Clitandre*, Corneille réussit à obtenir quelques grâces du duc Henri

¹³³ Niderst, *Pierre Corneille*, op. cit., p. 25.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 29 : « Il va falloir que le jeune homme concilie la respectabilité bourgeoise de sa famille et ce qu'on peut appeler une vocation ». Ceci n'est pas le cas de Hardy et de Rotrou qui étaient issus de bonnes familles, mais qui ont tous deux perdu le soutien de leurs parents en poursuivant leur vocation artistique.

¹³⁵ Clarke, *Pierre Corneille*, op. cit., p. 13.

¹³⁶ Georges Mongrédien, *La vie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Jules Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », 1956.

de Longueville à qui il dédiera la pièce lors de sa publication. Cette entrée en faveur auprès d'un Grand déclenche en quelque sorte son ascension sociale littéraire; en effet, Alain Niderst souligne l'opportunisme de Corneille¹³⁷, car celui-ci profite de ses premiers succès théâtraux et de ses charges d'officier pour se rapprocher davantage du cardinal de Richelieu, devenant en 1631 le chantre du premier ministre. Son travail acharné comme poète de circonstance dans le grand entourage du cardinal au long des années suivantes – son incursion dans le clientélisme – assurera son succès à long terme. C'est à cette époque que Richelieu « occulte »¹³⁸ Louis XIII comme le patron le plus important du théâtre français et finit par incarner la « fonction royale »¹³⁹ du mécénat.

Pendant les années suivantes, Corneille participe assidûment à la vie sociale des grands cercles littéraires de Paris. Il écrit plusieurs poèmes liminaires pour les publications de Georges de Scudéry tout en composant ses propres poèmes dramatiques montés par la troupe de Montdory et en poursuivant sa carrière d'officier de province. Si Corneille « a choisi d'être le client et le thuriféraire du cardinal-duc »¹⁴⁰, il était au demeurant indépendant et cherchait à regagner et à revendiquer son autonomie. Niderst accuse Corneille d'orgueil; certes, son génie empêcherait un service de client indéfini comme « esclave du ministre »¹⁴¹. Corneille prendra part à « l'édification et au fonctionnement de

¹³⁷ Niderst, *Pierre Corneille, op. cit.*, p. 44.

¹³⁸ Hélène Himelfarb, « L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608 », *L'âge d'or du mécénat, op. cit.*, p. 28.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁰ Niderst, *Pierre Corneille, op. cit.*, p. 56.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 69 : « Le génie de Corneille réside peut-être d'abord dans son orgueil. Il est Corneille. Peu l'égalent. Aucun ne le surpasse. Il ne va donc pas se faire l'esclave d'un ministre. Tout en le servant comme il se doit, il tentera de préserver son indépendance. »

ces institutions », ¹⁴² sans pourtant devenir ce qu'Alain Viala appelle le « pilier d'académie » ou l'« animateur de salon » ¹⁴³. Pour faire une carrière d'auteur à l'époque, il fallait réseauter pour participer à la vie littéraire. Viala écrit que le comportement de Corneille était « calculé » ¹⁴⁴ et « mesuré » ¹⁴⁵; s'il ne participait pas à l'Académie française sur l'heure de sa fondation, il a tout de même su « se manifester sur tous les marchés, matériels ou symboliques » ¹⁴⁶ de Paris.

Nous ne croyons pourtant pas que ce soit uniquement l'orgueil qui le poussa vers l'indépendance, mais son statut d'étranger à Paris. David Clarke évoque la stratégie littéraire de Pierre Corneille qui sait balancer les avantages de rester auprès du premier ministre et la nécessité de garder son caractère autonome :

But every one of Corneille's texts, except the final sonnet on Louis XIII's death, contains some hint of his independence of spirit, expressing it with an ingenuity which seems to suggest that Corneille quite deliberately cultivated a literary strategy which permitted him, even as he complimented the Cardinal, to voice his independent viewpoint. ¹⁴⁷

À la capitale, il est un dramaturge parmi plusieurs, mais sa vocation artistique n'est pas sa seule fonction : ses charges en province garantissent déjà une certaine autonomie; sa renommée et sa popularité grandissantes lui confirment non seulement son talent, mais sa

¹⁴² Alain Viala, « Corneille et les institutions littéraires de son temps », *Pierre Corneille. Actes du colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984*, éd. Alain Niderst, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 198.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 199 : « Cette participation multiple, constante et calculée aux institutions de la vie littéraire n'a rien d'original à l'époque : pour qui voulait faire une carrière d'écrivain, la participation institutionnelle multiple était une règle. »

¹⁴⁵ *Idem.* : « Mais le comportement de Corneille a ceci d'original que ses participations restent toujours mesurées, toujours étroitement *proportionnelles* en intensité au profit qu'il retire ou qu'il peut escompter de chacune des instances concernées. »

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ David Clarke, « Pierre Corneille's Occasional and Circumstantial Writings Relating to the Cardinal Richelieu (1631-1643) », *French Studies* (1987) XLI : 41, p. 21.

capacité de prospérer. Il n'est pas arriviste, mais tenace, faisant ainsi preuve d'un véritable esprit d'indépendance et d'une maîtrise des mouvements sociaux nécessaire pour réussir et faire fortune.

Corneille travaille comme client jusqu'en 1635 quand le cardinal de Richelieu devient le mécène de Corneille. Quand Richelieu s'est impliqué dans les arts, le programme de mécénat privé – celui patronné par les Grands de la cour – était « modeste et intermittent »¹⁴⁸. Son intérêt pour la pratique du théâtre et pour son éventuelle théorisation se prêtait à sa participation à l'établissement de l'Académie française et du système de mécénat institutionnel. Richelieu, assumant le rôle de protecteur des artistes, incarnait dès lors le pouvoir monarchique au sein du monde littéraire. Dépensant 40 000 livres par an sur les pensions de vingt-six auteurs, Richelieu exerçait ainsi « une sorte de *leadership* dans le monde de l'écrivain »¹⁴⁹; il était le mécène le plus important du premier XVII^e siècle. Pierre Corneille a travaillé sous sa protection pendant sept ans, jusqu'à la mort du cardinal en 1642. Sa pension annuelle de 1 500 livres représentait 4 % – soit 1/26 – du total octroyé par Richelieu. Initialement, Richelieu demandait la participation de Corneille à la Comédie des cinq auteurs, mais après l'échec de cette tentative de rédaction collective¹⁵⁰, Corneille réussit à s'en séparer tout en gardant sa pension. L'on peut comparer la valeur de sa pension

¹⁴⁸ Robert Descimon & Christian Jouhaud, *La France du premier XVII^e siècle 1596-1661*, Paris, Belin, 1996, p. 143.

¹⁴⁹ Christian Jouhaud, *Les pouvoirs de la littérature : Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 98.

¹⁵⁰ En 1635, Richelieu propose l'argument d'une pièce de théâtre — *La Comédie des Tuilleries* — à cinq auteurs de son entourage : Corneille, Rotrou, l'abbé de Boisrobert, Claude de l'Estoile et Guillaume Colletet. Ils avaient un mois pour composer leur acte individuel. Bien que la participation à ce travail de création collectif ait garanti quelques subsides additionnels aux auteurs, Corneille y a participé sans véritable enthousiasme. La médiocrité des pièces assurait l'échec éventuel du projet que Richelieu abandonna en 1637. Alain Niderst résume cette expérience très succinctement : « Corneille n'avait pas l'échine bien souple. Attaché à l'argent, il voulait profiter de la protection du cardinal-duc, mais il ne parvient pas à renoncer à son goût personnel ni à admirer ce qui est exécrationnel » (*Pierre Corneille, op. cit.*, p. 71).

en 1642 à celle de 1662 : sur la liste des « gratifiables » de Colbert, Corneille touche une pension annuelle de 6 500 livres¹⁵¹.

David Clarke le dit très justement : « Corneille did not believe that Richelieu's patronage imposed on him the poetic orthodoxy and propagandist subservience so evident in the work of other dramatists in the service of the Cardinal »¹⁵². Du vivant du cardinal, Corneille ne lui dédie que deux pièces; en tout, il écrit cinq pièces dédicatoires au cardinal, trois n'étant offertes qu'après la mort du premier ministre. La dédicace la plus importante et révélatrice de ce petit nombre précède la tragédie *Horace*. Publiée en 1641, cette épître suit une période de silence artistique et critique du dramaturge à la suite de la Querelle du *Cid* de 1637. Dans cet éloge, nous remarquons la position sociale précaire du poète qui cherche à se maintenir à l'écart des pédants de l'Académie, ceux qui l'ont réprouvé pour sa tragi-comédie :

Il faut, Monseigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au Théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations très signalées : l'une, d'avoir ennobli le but de l'Art; l'autre, de nous en avoir facilité les connaissances. Vous avez ennobli le but de l'Art, puisqu'au lieu de celui de plaire au peuple que nous prescrivent nos Maîtres, et dont les deux plus honnêtes gens de leur siècle, Scipion et Lélie, ont autrefois protesté de se contenter, vous nous avez donné celui de vous plaire et de vous divertir; et qu'ainsi nous ne rendons pas un petit service à l'État, puisque contribuant à vos divertissements, nous contribuons à l'entretien d'une santé qui lui est si précieuse et si nécessaire.¹⁵³

Par cette dédicace, Corneille réussit à s'inscrire dans une certaine tradition encomiastique, mais en se distinguant des doctes de l'entourage du premier ministre : il se protège non

¹⁵¹ Gregory S. Brown, *A Field of Honor : Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 41.

¹⁵² Clarke, *Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵³ Corneille, « À Monseigneur le Cardinal Duc de Richelieu », *Horace, Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 834.

seulement en louant la générosité de son protecteur – en le comparant au consul romain Scipion Émilien, mécène ancien des auteurs, et à Laelius Sapiens, un membre du cercle intime du consul –, mais aussi lorsqu’il qualifie le cardinal de muse et non de maître. Lorsqu’il délimite les paramètres de leur relation, l’on remarque une différence substantielle qui sépare le mécène du patron et qui indique le refus de Corneille d’accepter la position doctrinale du cardinal à la suite de la Querelle¹⁵⁴, bien qu’il accepte ses grâces. Sa dédicace rappelle la définition de mécène du dictionnaire de Furetière : le mécène est un homme riche qui honore les poètes en leur donnant de l’argent.

Par le biais de la relation réciproque mécène-poète, Corneille accepte ces gratifications et cherche à respecter l’utilité du poète qui doit livrer une œuvre qui plaît à son lecteur, ici son dédicataire. Corneille maintiendra cette quasi autonomie pendant sa carrière, il continuera de vivre à Rouen, bénéficiant d’un salaire annuel du cardinal jusqu’à la mort de celui-ci. Il poursuivra sa vocation lié à un mécène en mesure de bien le protéger sans pourtant sacrifier son indépendance créatrice, le seul auteur de notre corpus à s’affranchir des contraintes professionnelles imposées par le clientélisme ou la rédaction à gages.

2.3.3 Tristan L’Hermite : l’insuffisance pécuniaire

François Tristan L’Hermite, contemporain de Pierre Corneille et ami d’Alexandre Hardy, était un poète et dramaturge qui agissait dans la périphérie de l’Académie française et hors de la faveur du cardinal de Richelieu. Issu d’une vieille famille noble ruinée par les

¹⁵⁴ Clarke, « Corneille’s Occasional and Circumstantial Writings », *loc. cit.*, p. 24 : « Corneille brings off the seemingly impossible feat of sustaining his own unreformed position on the ends of art and of finding within the expression of this view of poetry the means to mock the learned Académie and flatter the Cardinal’s discernment. »

guerres de la Ligue¹⁵⁵, ses insuffisances financières obligent une vie de service de plume très tôt. En 1622, à l'âge de dix-sept ans, Tristan entre au service de Gaston d'Orléans, un choix de patron problématique puisque celui-ci ne pourra jamais garantir la stabilité, la position sociale et l'autorité littéraire que Tristan cherchait. Le lien à Monsieur retarde sa carrière d'homme de lettres qui ne commence qu'en 1626 quand Tristan a écrit ses premiers poèmes, dédiés au duc d'Orléans. La protection et le salaire d'intendant offerts à Tristan étaient incertains; par moments, Gaston d'Orléans luttait publiquement contre le premier ministre et la position sociale de son entourage était aussi précaire que la sienne propre¹⁵⁶.

Dans son roman, *Le Page disgracié*, publié après vingt ans de service de plume en 1642, Tristan décrit défavorablement les divers postes qu'il a dû exercer auprès des Grands. Alain Viala affirme que ces postes, comme celui de secrétaire ou d'intendant, « supposai[en]t d'ailleurs que leur détenteur ait gagné la confiance du patron »¹⁵⁷. Pour Tristan, de tels postes étaient fondamentaux pour qu'il assure sa subsistance hors de la faveur du premier ministre¹⁵⁸. Il nous reste actuellement peu de documents légaux ou

¹⁵⁵ Sandrine Berrégard, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur » : Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, Guntar Narr Verlag, 2006, p. 182.

¹⁵⁶ Gaston d'Orléans, *Copie d'une requete envoyée à Messieurs du Parlement*, s.l., 1631, pp. 3-6 : « Jean Armand du Plessis Cardinal de Richelieu, ait entrepris à force ouverte sur sa personne, en suite de la détention de la Reyne sa Mere, & qu'ainsi il soit coupable de sa sortie hors le Royaume; Neantmoins il a este si artificieux & si meschant, que de faire expedier une Declaration addressante au Parlement de Bourgogne, remplie de divers faits qu'il a supposez, contre l'honneur & la reputation dudit Seigneur Duc, par laquelle il le fait blasmer d'estre sorty volontairement de la France, afin de troubler le repos public & fait declarer en consequence ceux qui sont prés de luy, mesme ses principaux domestiques, qui doivent estre inseparables de sa personne, criminels de leze Majesté, pour rejeter sur autruy le crime qu'il a commis par ceste violence ». Nous soulignons.

¹⁵⁷ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 53.

¹⁵⁸ Dans *Le Page disgracié*, Tristan raconte comment il est devenu secrétaire auprès d'un grand seigneur de la cour : « Il [“un des plus galants hommes de notre âge”] me reçut avec grande joie, reconnut libéralement quelques vers que je fis pour lui, me donna d'abord son estime avec sa table et prit le soin de me trouver une condition fort avantageuse, qui fut une place de secrétaire d'un grand seigneur de ses particuliers amis. » (Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, éd. J. Serroy, Grenoble, PUG, coll. « Littérature française – textes et critiques », 1980, p. 156).

officiels qui pourraient confirmer les difficultés financières et sociales que Tristan aurait connues. Il faut donc se fier à ses propres écrits – poèmes, dédicaces et roman – pour tracer un portrait, certes subjectif, de sa carrière.

Entre 1626 et 1634, Tristan écrit ses premiers poèmes pour son mécène et gagne suffisamment bien sa vie. Il faut noter qu'à cette époque Gaston d'Orléans était en exil pour avoir mené des intrigues politiques contre Richelieu; Tristan et les principaux domestiques de Monsieur suivent leur maître en exil en Lorraine. Tout au long de sa carrière, Tristan s'est trouvé face à la puissance littéraire de Richelieu et de ses réseaux de pouvoir; son patron, Gaston d'Orléans, incapable de contester l'autorité, s'est distancié du Cardinal, et par le biais de la relation clientéliste, Tristan s'est distancié à son tour. Un « domestique » loyal, Tristan reste donc en Lorraine de 1631 jusqu'en 1634 quand il renonce à sa position au service de Gaston et tente « de rentrer en grâce auprès de Richelieu »¹⁵⁹. Malgré sa renonciation au service du duc, Tristan lui reste encore fidèle et accepte encore des gratifications, quoique ponctuelles. Conséquemment, la situation de Tristan est incertaine : il ne peut pas dépendre financièrement de son ancien patron disgracié, mais il ne peut pas non plus s'approcher de Richelieu afin de bénéficier du mécénat étatique, car celui-ci condamne son lien au duc d'Orléans¹⁶⁰. D'après Jean Serroy, Tristan est alors une « figure de solitaire », mal à l'aise dans la société mondaine d'où il s'est retiré, « un détachement qui le maintient comme en marge de son siècle »¹⁶¹.

¹⁵⁹ Berrégard, *Tristan L'Hermite*, « héritier » et « précurseur », *op. cit.*, p. 190.

¹⁶⁰ Roger Guichemerre, *Quatre poètes du XVII^e siècle : Malherbe, Tristan L'Hermite, Saint-Amant, Boileau*, Paris, SEDES, 1991, p. 84.

¹⁶¹ Serroy, « Introduction », *Le Page disgracié de Tristan L'Hermite*, *op. cit.*, p. 8.

Pour échapper à son impécuniosité – une situation financière qui le troublait selon ses écrits –, Tristan participe nécessairement au clientélisme, car le mécénat simple ne lui assurait pas un revenu suffisant. Pour l’auteur préclassique, la distinction entre le clientélisme et le mécénat est nette : « Dans le clientélisme, le service est premier, dans le mécénat, l’art est premier »¹⁶². Comme nous l’avons vu dans le cas de Pierre Corneille, le mécène ne s’attend à rien en échange pour ses gratifications : le poète reste autonome acceptant ainsi les grâces comme une récompense et non pas comme une dette. Lorsque l’on est impliqué dans le clientélisme, le patron demande un service à l’auteur en échange pour un salaire. Parfois, ce salaire est généreux : le clientélisme ecclésiastique garantissait généralement ce que Roméo Arbour appelle une « relative aisance »¹⁶³, à savoir, des rentes de 4 000 à 6 000 livres tournois. Mais, dans le clientélisme artistique, les « conditions avantageuses étaient rares »¹⁶⁴.

Selon les dictionnaristes d’Ancien Régime, le patron est un Grand qui détient le rôle de « défenseur » et de « protecteur », qui s’intéresse à la réussite de son client et qui

¹⁶² Viala, *La Naissance de l’écrivain*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶³ Roméo Arbour, *Un éditeur d’œuvres littéraires au XVII^e siècle : Toussaint Du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, coll. « Histoire et civilisation du livre », 1992, p. 105.

¹⁶⁴ *Idem.*

l'encouragement.¹⁶⁵ Pourtant, le sens de patron comme « bienfaiteur »¹⁶⁶ est secondaire à celui d'un « Maître à l'égard de son esclave »¹⁶⁷. Cette notion de dépendance absolue était une réalité sociale des auteurs besogneux; Richelet définit ainsi la condition du poète qui doit rentrer dans une sorte de servage : « Quand on n'a ni grands biens, ni grande naissance on ne fait rien dans le monde sans patron. »¹⁶⁸ Forcé par la nécessité sociale et financière, Tristan doit accepter cette dépendance professionnelle afin de prendre part au monde de la Cour et à la sphère littéraire.

Pendant sa carrière, Tristan dépend des deux systèmes de revenu selon le statut social et politique de son patron et selon sa propre nécessité; sa production poétique, et bientôt dramatique, devait alors être subordonnée à ses revenus, et donc, au statut politique et social de son mécène. Sandrine Berrégard confirme la précarité financière de Tristan : « La Poésie est considérée comme le genre le plus prestigieux, mais il est aussi celui qui paie le moins bien »¹⁶⁹. Cette incertitude nécessite une souplesse de la part de l'auteur qui va devoir se tourner vers d'autres sources que son genre de prédilection pour gagner sa vie.

¹⁶⁵ « Patron », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} éd., 2 tomes, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694, tome 2 : « Patron, Protecteur. Patron, Se dit aussi en parlant d'un Prince, d'un Ministre, d'un grand Seigneur auquel on s'attache, & sous la protection duquel on se met pour faire la fortune, pour avoir de l'appuy. » Furetière, « patron », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 2 : « Patron, se dit aussi à la Cour d'un seigneur sous la protection duquel on se met pour faire la fortune. Tout homme qui veut suivre la Cour, doit avoir un Patron, il n'y fera rien sans un Patron qui fasse valoir ses services. Patron, se dit aussi d'un Maître à l'égard de son esclave. Patron chez les Romains étoit celui qui avoit donné la liberté à un esclave. Budée appelle aussi Patrons, les Seigneurs à l'égard de leurs vassaux qu'il nomme clients. » Nicot, « patron », *Thresor de la langue françoise*, *op. cit.* : « défenseur et protecteur, ou bienfaiteur. Patronus, Mæcenas ». Richelet, « patron », *Dictionnaire françois*, *op. cit.* : « C'étoit celui qui donnoit la liberté à quelque esclave. C'étoit tout homme qui avoit le pouvoir d'affranchir les esclaves. Patron, Protecteur, défenseur. Celui qui s'intéresse dans notre fortune, & qui tâche à la pousser. [Quand on n'a ni grands biens, ni grande naissance on ne fait rien dans le monde sans patron.] »

¹⁶⁶ Nicot, « patron », *Thresor de la langue françoise*, *op. cit.*

¹⁶⁷ Furetière, « patron », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 2.

¹⁶⁸ Richelet, « patron », *Dictionnaire françois*, *op. cit.*

¹⁶⁹ Berrégard, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur »*, *op. cit.*, p. 191.

Ceci se voit dans *Le Page disgracié* quand le page, vivant dans la pauvreté après une longue maladie, rencontre un ancien patron dans un camp d'armée à qui il demande une charge de poète pour s'en sortir. Dans cette œuvre, Tristan, se présentant comme « pitoyable », traite de cette malheureuse situation financière en prose et en vers :

[L]a dépense que je fis en ce peu de temps fut si grande qu'il fut besoin que je recourusse à de hautes puissances pour en sortir avec honneur. Je ne m'adressai pas mal dans cette extrémité, recourant au sage et généreux SS. qui gouvernait alors les finances, et dont j'avais l'honneur d'être connu à la faveur d'un homme illustre, pour les belles connaissances autant que pour la pitié. Je me servis de l'adresse de celui-ci pour faire agir la générosité de l'autre à qui j'écrivis ces vers [...]

*Depuis, je n'ai senti ni douleur ni tristesse,
Fors seulement le jour que mon avare hôtesse,
Un gros apothicaire, et deux vieux médecins,
Me venant assaillir comme des assassins,
Sans beaucoup s'enquérir quelle était ma ressource,
M'en comptèrent si bien qu'ils vidèrent ma bourse.*

Cette galanterie ne me fut pas inutile auprès de ce généreux seigneur; il m'envoya pour réponse un papier, duquel je touchai mille francs, qui me servirent à me reconduire à la ville capitale du royaume¹⁷⁰.

Dans ce passage, Tristan présente une scène de mendicité : le poète besogneux évoque sa condition désespérée par les substantifs « extrémité », « pitié » et « générosité » pour désigner son manque. Le page doit ici s'abaisser devant un ancien protecteur pour payer une dette médicale et rentrer à la capitale. Bloqué dans le camp d'armée, le page est immobile et dépendant alors de la générosité d'autrui pour se tirer de sa soi-disant « extrémité » qui est l'« état le plus fâcheux où l'on puisse être réduit par quelque coup de fortune, ou autre accident. »¹⁷¹

¹⁷⁰ Tristan, *Le Page disgracié*, op. cit., pp. 202-204.

¹⁷¹ Richelet, « extrémité », *Dictionnaire françois*, op. cit.

Lorsque Tristan était au service du duc d'Orléans, il ne connaissait aucun souci financier. Hors de son service, Tristan cherchait à gagner quelque protection en multipliant ses alliances dans la mesure du possible. C'est la raison pour laquelle en 1633, ce dernier a contribué au recueil collectif *Le Sacrifice des Muses au grand cardinal* en l'honneur de Richelieu, espérant que celui-ci lui offrirait de l'aide financière pour sa poésie. D'après Sandrine Berrégard, c'est Tristan qui a demandé de collaborer au projet qui incluait déjà des grands noms de l'entourage protégé du premier ministre : Jean Chapelain, Guillaume Colletet et Claude de l'Estoile, entre autres¹⁷². Pourtant, ce travail ne payait pas assez et Tristan s'est tourné conséquemment vers le genre théâtral, certes moins prestigieux, mais mieux rémunéré.

En 1637, Tristan publie son chef-d'œuvre théâtral *La Mariane*, la pièce la plus importante produite entre la *Sophonisbe* de Jean Mairet en 1634 et *Le Cid* de Pierre Corneille¹⁷³. Le succès de la tragédie fut éclatant; diverses troupes ont continué à la représenter tout au long du XVII^e siècle¹⁷⁴. Pourtant le succès de cette pièce dans l'immédiat n'assurait pas la prospérité permanente du poète vu le goût changeant du spectateur préclassique. Antoine Adam suggère que si *Le Cid* n'avait pas triomphé sur la scène française l'année suivant la première représentation de *La Mariane* en 1636, le succès de la tragédie écrite par Tristan « aurait sans doute déterminé un regain de vogue de la tragédie »¹⁷⁵ et Tristan aurait sûrement connu une plus grande prospérité personnelle.

¹⁷² Berrégard, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur »*, op. cit., p. 224.

¹⁷³ Lancaster, *A History of French Dramatic Literature*, op. cit., partie II, vol. 1, p. 50.

¹⁷⁴ Jacques Madeleine, « Introduction » in *La Mariane* de Tristan L'Hermite Paris, Nizet, 1984, p. XXV.

¹⁷⁵ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle : l'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Éditions Dormat, 1956, tome 1, p. 547.

La pièce, avec ses implications politiques et sa mise en scène d'une tyrannie brutale, a eu une double conséquence sur les finances de Tristan : d'un côté, le commentaire contre l'autorité despotique pouvait déplaire à Richelieu; de l'autre, le succès de la pièce assurait la notoriété de son auteur ainsi qu'une aisance matérielle. Pourtant, sa nouvelle fortune était transitoire et Tristan devait chercher par la suite la protection d'un autre patron¹⁷⁶. En préface à la première édition de *La Mariane* de 1637, Tristan inclut une lettre de dédicace à Gaston d'Orléans, son mécène peut-être avare. Lors de la deuxième édition, il ajoute une ode au duc. Dans la « Lettre à Monseigneur le duc d'Orléans », Tristan écrit :

Vous avez payé trop prodigement une si petite rareté, l'ayant apellée Merveilleuse; & certes cette loüange de la bouche d'un si grand Prince, merite bien de plus dignes reconnoissances que celle-cy.¹⁷⁷

À la surface, il dédie l'œuvre à son patron en raison de la générosité de celui-ci : Gaston paie généreusement ses dettes de mécène en éloges verbaux; le poète accepte l'admiration orale de son patron, mais dépend aussi de la rémunération. En outre, la lettre et l'ode évoquent l'héroïsme et les exploits du duc d'Orléans pendant sa carrière militaire; mais, elles servent également à lui rappeler son devoir comme patron et son rôle monétaire dans cette relation sociale et économique :

L'art dont j'escris les belles choses
N'attend que tes gestes guerriers :
Comme je t'ay donné des roses,
Je te veux offrir des lauriers.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Berrégard, *Tristan L'Hermite*, « héritier » et « précurseur », *op. cit.*, pp. 322 & 324.

¹⁷⁷ Tristan L'Hermite, « A Monseigneur le Duc d'Orléans » in *La Mariane*, éd. Jacques Madeleine, *op. cit.*, v. 5-9.

¹⁷⁸ *Ibid.*, v. 51-54.

Effectivement, la dédicace de cette œuvre fait mention d'un « prince de moins en moins porté à jouer son rôle de mécène »¹⁷⁹. Si Gaston faisait des gestes guerriers, comme le héros antique, Tristan écrirait une meilleure ode, ou bien un poème plus noble valorisant les exploits de son patron. Dans sa dédicace, le poète se présente ainsi comme artiste attendant l'inspiration des Muses et l'action héroïque de son sujet pour créer son chef-d'œuvre hypothétique. Poète lyrique, auteur dramatique, romancier, Tristan a déjà écrit dans les genres moins prestigieux; il chercherait à élever sa pratique poétique en composant une épopée chantant la gloire de Monsieur. Toutefois, en raison de l'avarice de son maître, Tristan est obligé de chanter alors la lâcheté de « celui à qui on fait le reproche d'être un mauvais payeur »¹⁸⁰.

Tristan quitte la maison de Gaston d'Orléans en 1642 pour passer le reste de sa vie dans la pauvreté à la recherche d'un nouveau patron. Dans les documents numérisés des Archives nationales de France, nous trouvons huit minutes de notaires qui nous donnent quelques informations sur la condition matérielle de Tristan, dont un document témoignant d'une donation faite par sa mère, Élisabeth Myron, des « deniers dotaux, douaires et autres conventions matrimoniales qu'elle avait droit de prendre dans la succession de son défunt mari »¹⁸¹; cette somme s'élève à mille livres tournois, mais inclut 600 à 700 livres que Tristan avait prêtés à sa mère. Il reçoit cette donation en juin 1636 lorsqu'il avait sans doute besoin de quoi subsister vu sa position sociale précaire.

¹⁷⁹ Lionel Philipps, « Tristan et Brillaut face à Gaston d'Orléans : la louange désabusée », *Cahiers Tristan L'Hermite* 28 (2006), p. 88.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Louis Le Camus, *Documents du Minutier central des notaires de Paris, Écrivains de théâtre (1600-1649)*, éd. Alan Howe et Madeleine Jurgens, Paris, Archives nationales, 2005, notice n° 165.

Deux documents du Minutier central de Paris relatent les contrats signés entre Tristan et des imprimeurs parisiens. Les minutes du 22 décembre 1639 rapportent la vente de son recueil les *Vers héroïques* :

Contrat entre François L’Hermite, sieur de Soliers, gentilhomme ordinaire de la maison de Monsieur, frère unique du roi, demeurant en l’île Notre-Dame, rue Saint-Louis, et Augustin Courbé, marchand libraire, demeurant rue des Sept-Voies, aux termes duquel L’Hermite s’engage à fournir la copie de tous ses « Vers héroïques », contenant plusieurs pièces, ainsi qu’un volume « de sa façon de vers et proses spirituelz » pour lesquels un privilège avait été obtenu par Pierre Billaine, marchand libraire, le 16 juin 1635. Le présent accord est fait en raison du marché passé entre Billaine et Courbé d’une part et L’Hermite d’autre part le 7 juillet 1637 [note de l’archiviste : ce marché n’a pas été retrouvé], et à cause de l’achat fait par Courbé des « Amours » de L’Hermite à la suite du décès de Billaine. Cet accord est fait moyennant 200 livres restant à verser sur la somme due par Billaine et payables ainsi : 50 livres comptant, 50 livres lorsque 25 feuillets seront imprimés « dudit livre encommencé » et 100 livres quand L’Hermite remettra la copie entière de ses œuvres spirituelles.¹⁸²

Si Tristan était payé la moitié du prix de vente avant la mort de Billaine – une tendance légale que l’on remarque dans les autres minutes de notaire – il aurait gagné moins pour la publication de ses poèmes que Rotrou, son contemporain. Rotrou reçoit 500 livres par pièce en 1634 et 1636; Tristan vendrait trois recueils à 400 livres, bien que cette somme soit plus intéressante que les 180 livres que Hardy reçoit pour ses pièces. Le dernier document minutier qui témoigne des conditions matérielles de Tristan date du 7 avril 1645¹⁸³; d’après ces minutes, Tristan reçoit 400 livres pour la tragédie *La Mort de Crispe* ce qui confirme

¹⁸² Félix Lair, *Documents du Minutier central des notaires de Paris, op. cit.*, notice n° 164.

¹⁸³ Étienne Paisant, *Documents du Minutier central des notaires de Paris, op. cit.*, notice n° 167 : « Promesse par Tristan L’Hermite, écuyer, gentilhomme ordinaire de la maison du duc d’Orléans, demeurant à Saint-Germain-des-Prés, près de l’hôtel du Luxembourg, au logis du sieur Alteras, maître chandelier, à Cardin Besongne, marchand libraire à Paris, demeurant rue d’Écosse, paroisse Saint-Hilaire, de fournir vers le 20 ou le 25 du présent mois une copie d’une pièce de théâtre intitulée “La Mort de Chrispe ou les Malheurs domestiques du Grand Constantin”, afin de la faire imprimer un mois après la fête de Pâques, “et non plus tost”, et de la vendre. Besongne s’engage à obtenir le privilège à ses frais et en son nom et promet de remettre à l’auteur 50 exemplaires en blanc avant que la vente ne commence. Cette convention est faite moyennant 400 livres, dont 200 livres seront versées lors de la remise du manuscrit et 200 livres au commencement de l’impression de la pièce. »

le statut économique du poème – genre mieux rémunéré – et celui du théâtre qui offre des montants forfaitaires plus respectables.

La majorité de sa production théâtrale – nous comptons six pièces écrites entre 1644 et 1653 – a lieu pendant les dernières années de sa vie, période où il n'avait pas de protection bien que les minutes de notaires relatent son appartenance à la maison du duc d'Orléans au titre d'écuyer et « gentilhomme ordinaire »¹⁸⁴. En analysant les dédicaces des œuvres produites pendant cette période, l'on peut voir le travail acharné du poète cherchant à rentrer en grâce auprès d'un grand. Par exemple, dans la dédicace de *Panthée* de 1639 à Henri II de Lorraine, Tristan passe de la flatterie coutumière des épîtres à l'adulation servile :

Je ne saurais retenir mon zèle, et m'empêcher de produire un acte public de la passion dont je vous honore. [...] De moi, Monseigneur, dès le temps que j'eus l'honneur de me présenter devant vous, je demeurai tout ébloui d'une si grande lumière; je me trouvai charmé de tant de rares qualités, et ne souhaitai plus de la force et de la santé qu'afin de pouvoir rendre à la postérité quelque glorieux témoignage de votre vie.¹⁸⁵

Là où la dédicace à Henri II emprunte un champ lexical de la luminescence pour évoquer la majesté du destinataire, dans la dédicace de sa pièce suivante, *La Mort de Sénèque*, Tristan emploiera un domaine sémantique de la gloire militaire du dédicataire. Il se référera au « champ semé de lauriers; c'est un arbre de plusieurs siècles, dont toutes les branches sont couronnées; c'est un long ordre de héros où l'on peut compter autant de demi-dieux que de têtes. »¹⁸⁶ La grandeur et l'héroïsme y sont explicites, des vertus propres au

¹⁸⁴ *Idem*.

¹⁸⁵ Tristan L'Hermite, « A très haut et très puissant prince Henri de Lorraine, archevêque et duc de Reims, premier pair de France, etc. », *Panthée in Les Tragédies de Tristan L'Hermite*, dir. Roger Guichemerre, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2009, pp. 149-150.

¹⁸⁶ Tristan L'Hermite, « A Monsieur le Comte de Saint-Aignan », *La Mort de Sénèque in Les Tragédies de Tristan L'Hermite*, *op. cit.*, p. 244.

dédicataire masculin. Lorsque Tristan adresse une tragédie à une dédicataire féminine, comme dans le cas de *La Mort de Crispe* de 1645, Tristan évoque la beauté et l'éclat de Claire-Charlotte d'Ailly, la duchesse de Chaulnes¹⁸⁷. L'admiration est toujours évidente, mais elle est plus atténuée. De plus, Tristan réemploie plusieurs phrases presque *ad litteram* dans les épîtres à Henri II et à la duchesse de Chaulnes.

Revenons à cette deuxième épître : Tristan dédie sa *Mort de Sénèque* de 1644 à François de Beauvillier, le comte de Saint-Aignan, capitaine des gardes du corps de Gaston d'Orléans. Dans sa dédicace au comte de Saint-Aignan, Tristan promet d'écrire des vers plus héroïques que ceux qui figurent dans sa tragédie pour la rétribution de son mécène : « J'espère que votre illustre nom servira d'asile à des productions d'esprit plus heureuses, et que je ferai voir quelque jour par de plus magnifiques vers que vous êtes maître de leur source. »¹⁸⁸ L'emploi du substantif « asile » souligne le désir du poète de se trouver un refuge, un patron héroïque tel un capitaine des gardes qui le protégerait. Il donne au comte le titre de « Parrain »¹⁸⁹ pour insister davantage sur son besoin de protection et de défense.

En 1645, Tristan essaie de gagner la faveur de Madame – Marguerite de Lorraine, la deuxième femme de Monsieur –, qui, d'après Tristan, était peu généreuse envers les poètes de son entourage, une tentative à laquelle il échoue. C'est justement dans les *Vers héroïques*, publiés en 1648, que nous trouvons une condamnation sévère de la figure du

¹⁸⁷ Tristan L'Hermite, « A Madame la Duchesse de Chaulnes », *La Mort de Crispe in Les Tragédies de Tristan L'Hermite, op. cit.*, p. 357 : « Pour moi, Madame, dès l'instant que j'eus l'honneur de vous voir et de vous entendre parler, je me trouvai tout surpris à l'objet d'un si grand recueil de différentes beautés; je fus tout ébloui de l'éclat d'un si merveilleux chef-d'œuvre de la nature. »

¹⁸⁸ Tristan L'Hermite, « A Monsieur le Comte de Saint-Aignan » in *La Mort de Sénèque*, éd. Jacques Madeleine, Paris, Nizet, 1984, v. 12-17.

¹⁸⁹ *Ibid.*, v. 12.

mécène, une tonalité pessimiste qui laisse entendre la déception du poète. Dans la lettre dédicatoire en préface aux *Vers héroïques* de 1648, Tristan remplit le devoir qu'il s'est imposé quatre ans auparavant lorsqu'il dédie l'œuvre au comte de Saint-Aignan, une dédicace par laquelle il assume son rôle de « poète de circonstance »¹⁹⁰ échangeant ses vers afin d'obtenir de l'argent. La première phrase de cette dédicace est franche, voire même rude : « MONSIEUR, Je m'aquite de la promesse que j'ay faite à vostre merite: & vous envoie des VERS qui soustiendroient hautement leur titre, s'ils estoient aussi HEROIQUES que vos actions »¹⁹¹. Dans la suite de cette épître, Tristan semble lamenter les aléas financiers de la vie d'auteur lorsqu'il décrit ses « mauvaises aventures »¹⁹² qui ont mené à ses difficultés.

D'après Christian Bouyer, « la blessure est profonde »¹⁹³ chez le poète. Dans l'épître tendancieuse du recueil au comte de Saint-Aignan, Tristan manifeste son « mécontentement », voire son amertume :

A peine les plus renommez de ceux qui se mélent d'écrire, auroient-ils fait des Chef-d'œuvres plus achevez; s'ils avoient eu des mécontentemens semblables aux miens : s'ils n'avoient obtenu par leurs travaux, qu'un peu de gloire sans autre bien : s'ils avoient inutilement consumé tout leur patrimoine pour presenter de l'encens aux Dieux. Il semble que j'avois fait voir des preuves assez remarquables des dons que j'ay receus de la Nature, pour devoir espérer que j'en obtiendrois de la Fortune. Elle n'a toutefois jamais voulu faire pour mon repos le moindre effort dont ma plume l'ait sollicitée. Elle m'a toujours considéré comme un des partisans de la Vertu : comme un de ces austeres Censeurs qui décrient son aveuglement & son inconstance. Elle a crû que c'estoit assez que j'eusse obtenu par mes Ecris des acclamations des Peuples

¹⁹⁰ Catherine Grisé, « Introduction », *Les Vers héroïques* de Tristan L'Hermite, Genève, Droz, 1967, p. 8.

¹⁹¹ Tristan L'Hermite, « A Monsieur le Comte de Saint-Aignan », *Les vers héroïques du Sieur Tristan*, Paris, Loyson et Portier, 1648, s.p.

¹⁹² *Idem*.

¹⁹³ Christian Bouyer, *Gaston d'Orléans (1608-1660). Séducteur, frondeur, mécène*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 289.

& des loüanges des grands Hommes, sans que j'obtinsse encore les moyens d'écrire dans un agreable loisir.¹⁹⁴

Cette amertume se voit principalement dans sa dénonciation de l'injustice de la Fortune : le succès critique et populaire ne lui satisfait guère, car les insuffisances financières empêchent un véritable plaisir professionnel. Tristan se plaint également du succès de ses contemporains, qui ne doivent rien sacrifier afin de poursuivre le métier de poète : « De sorte que pour en retirer le fruit, il ne suffit pas d'estre grand Escrivain, il faut estre aussi grand Courtisan, & quitant la contemplation, aller cabaler dans les ruelles & faire autant de visites que de Vers. »¹⁹⁵ D'après l'« Advertissement à qui lit », ce sont les meilleurs flatteurs qui font fortune et non les meilleurs poètes. Tristan, qui a tenté de rentrer auprès d'un Grand après avoir quitté la maison de Monsieur, semble envier ses pairs.

Le poète est non seulement conscient de son impécuniosité causée par l'injustice du sort et préoccupé par les réussites de ses confrères, il est aussi déconcerté par l'ingratitude de son ancien mécène, Gaston d'Orléans. Dans les *Vers héroïques*, Tristan lui écrit quelques stances en admonition :

Je voy que Gaston m'abandonne
 Cette digne personne
 Dont j'esperois tirer ma gloire & mon suport :
 Cette Divinité que j'ay toûjours suivie,
 Pour qui j'ay hazardé ma vie;
 Et pour qui mesme encor je voudrois estre mort.
 Irois-je voir en barbe grise
 Tous ceux qu'il favorise;
 Epier leur réveil & troubler leur repas?
 Irois-je m'abaisser en mille & mille sortes,
 Et mettre le siège à vingt portes

¹⁹⁴ Tristan L'Hermite, « Épître à Monsieur le comte de Saint-Aignan » in *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermite*, Paris, Loyson et Portier, 1648, s. p.

¹⁹⁵ Tristan L'Hermite, « Advertissement à qui lit » in *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermite, op. cit.*, s.p.

Pour arracher du pain qu'on ne me tendroit pas?¹⁹⁶

Le rapprochement de la figure grise et affamée du poète à l'entourage festoyant du prince annonce le sort misérable de Tristan et rappelle la jalousie et le désenchantement de l'« Advertissement à qui lit ». Gaston tel que décrit dans ces stances critiques ne ressemble en rien à l'archétype du patron, le « défenseur » et « protecteur » des dictionnaires du siècle : négligeant et ingrat, Gaston aurait laissé son serviteur tomber dans l'oubli. Le ton pessimiste et amer de l'exclu révèle la déception du poète; la reprise de la figure mendicante que l'on a vue dans *Le Page disgracié* évoque la condition misérable et inévitable du vieil artiste déchu qui se sent abandonné et trahi par celui qu'il a suivi si fidèlement. Pourtant cet abaissement deviendra une condition immuable; les *Vers héroïques* paraissent au moment où Tristan se trouve de nouveau face à une situation financière précaire dont il ne sortira jamais.

Le développement de la tragédie régulière au cours de la première moitié du XVII^e siècle se réalise par le biais de certains vecteurs privilégiés de consécration économique. L'auteur est nécessairement impliqué dans une relation précaire et complexe avec les diverses autorités financières de l'époque, une prise de conscience matérielle qui distingue le poète des années 1610-1630 de la génération précédente. Afin de garantir sa place dans les nouveaux cercles sociaux littéraires qui ne se fondent qu'au début du Grand Siècle, l'auteur cherche à devenir un agent économique. Pourtant, certains dramaturges réussissent

¹⁹⁶ Tristan L'Hermite, « La Servitude Stances » in *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermite, op. cit.*, p. 147. La troisième stance sur la servitude témoigne de la tentative de Tristan de s'approcher de Madame et de se contenter de son mécénat potentiel si Monsieur n'est plus apte à le gratifier : « Si le Ciel ne m'a point fait naistre / Pour le plus digne Maistre / Sur qui jamais mortel puisse porter les yeux : / Il faut dans ce malheur, que mon espoir s'adresse / A la plus charmante Maistresse / Qui se puisse vanter de la faveur des cieux » (*Idem.*).

à assurer leur autonomie économique mieux que d'autres, soit avec le programme du mécénat officiel, soit par les deux métiers du service de plume : le poète à gages et l'auteur dilettante souffrant les infortunes du clientélisme.

Au demeurant, il était normal que les Grands de la cour de Louis XIII doivent protéger et pensionner les auteurs et les dramaturges. Mais grâce à l'inclination culturelle du Cardinal, un mécénat d'État a succédé à la subvention privée; Richelieu cultivait son propre pouvoir politique par le biais de son entourage de poètes stipendiés qui « écrivaient pour lui »¹⁹⁷. Par conséquent, le premier ministre encourageait – tout en contrôlant – la production littéraire selon ses propres goûts et intérêts. Cette inclination culturelle aura aussi des répercussions importantes sur le rôle social de l'auteur et sur les stratégies de réception de l'œuvre dans un domaine de plus en plus en voie de professionnalisation.

¹⁹⁷ Robert Descimon et Christian Jouhaud, *La France du premier XVII^e siècle (1594-1661)*, Paris, Béliin, coll. « Histoire », 1996, p. 143.

Chapitre III

3 Les nouveaux enjeux de la réception et de la critique littéraires

La professionnalisation progressive du milieu théâtral et la participation croissante des figures officielles dans la République des Lettres entraînent une évolution importante dans les relations interpersonnelles à l'époque de la fondation de l'Académie française. Les enjeux de la réception par un double public – le spectateur-lecteur théâtral payant, mais amateur, et le docte ou l'expert – favorisent la création de nouvelles amitiés et peuvent exacerber les antagonismes. L'auteur dramatique professionnel du premier XVII^e siècle doit apprendre à négocier les diverses relations dont il dépendra pour se faire une carrière. Les liens amicaux permettent au poète de tisser des réseaux de soutien ou des connexions qui lui permettront de grimper dans la hiérarchie ou de maintenir sa place au premier rang. Les conséquences des confrontations antagonistes peuvent être dévastatrices si l'auteur se trouve isolé, sans influence dans ce monde changeant.

Une querelle théâtrale du Grand Siècle peut relever d'une opposition fondamentale du père au fils, ou du savant au non-initié, d'une crise de la hiérarchie sociale des milieux littéraires. La posture du spécialiste s'articule autour d'une revendication d'expertise et surtout d'autorité; elle se rapporte à une tentative d'affirmer sa position précaire dans une sphère changeante. Dans les années 1620 lors de la querelle opposant Alexandre Hardy aux partisans de l'école de Malherbe et dans les années 1630 lors de la Querelle du *Cid*, le clivage entre la nouvelle et l'ancienne pratique participe d'une conscience critique croissante qui amène les praticiens du théâtre à se justifier par le biais d'une stratégie de

publicité grandissante. Dans le cas des ronsardisants et les malherbiens¹, les néophytes qui revendiquent l'évolution et la modernité rejettent nécessairement la pratique ancienne; ils prônent ainsi la nouveauté. Cette polémique diffère considérablement de celle qui sépare Corneille – vu comme jeune ambitieux – de l'entourage de Richelieu qui cherche à avancer une poétique nouvelle.

Pour Christian Jouhaud, le renversement de l'autorité de Hardy par les disciples de Malherbe et l'examen du *Cid* fait par les doctes de l'Académie française sous l'impulsion de Jean Chapelain et de Georges de Scudéry procèdent du courant de polémiques littéraires « violentes »² qui marquent la littérature française des années 1620 et 1630. Cette pratique de préfaces, d'apologies, de lettres et de discours témoigne de l'influence des paratextes théâtraux sur la production du genre tragique. Jouhaud le dit justement : « Polémiques, querelles, avaient montré plus d'une fois qu'une bonne partie des hommes de lettres qui écrivaient en langue vulgaire, en vers ou en prose, cherchaient à promouvoir l'idée alors peu évidente qu'ils disposaient d'une compétence spécifique, on pourrait même dire d'une "expertise" »³. Le genre du paratexte devient l'espace privilégié de la professionnalisation du théâtre français puisqu'il permet non seulement aux doctes de commenter la production de l'époque, mais aussi au praticien du genre de défendre sa technique et d'interpeller l'approbation du public tout en se distinguant de ses pairs⁴.

¹ Les « ronsardisants » sont les poètes qui cherchent à enrichir la langue française en introduisant des néologismes empruntés au latin, au grec ou à l'italien. Les « malherbiens » sont ceux qui veulent épurer la langue en évitant les néologismes.

² Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature : Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2000, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ A. Cayuela, F. Decroisette, B. Louvat-Molozay et M. Vuillermoz, « Introduction », *Littératures classiques* 83 (2014), p. 7 : « Au moment où le théâtre se professionnalise, un écart tend à se creuser entre les praticiens

Les études de l'ensemble des textes se rattachant aux querelles de la période intermédiaire de la Renaissance et de l'époque préclassique française offrent une perspective synoptique des enjeux du genre théâtral sans pourtant entrer dans l'analyse sociocritique du corpus. Dans *Le Temps de préfaces : le débat théâtral de Hardy au Cid*, Giovanni Dotoli regroupe les textes liminaires issus des débats et des querelles du milieu théâtral des années 1620 et 1630. Le vaste propos de son sujet et son projet essentiellement éditorial laissent plusieurs questions critiques à considérer, particulièrement celle de l'évolution de l'écriture polémique au début du siècle. Afin de trancher plusieurs questions essentielles, surtout concernant les motivations sociales et théoriques des auteurs et le registre du corpus, nous allons comparer les lettres issues de la dispute de Hardy et les malherbiens à celles de Corneille et l'Académie française telles que reproduites par Jean-Marc Civardi dans son ouvrage *La Querelle du Cid (1637-1638)*⁵. Ceci nous permettra d'identifier les enjeux sociaux révélés par le débat public qui ont eu lieu pendant cette époque mouvementée : si le métier d'auteur se définit et l'écrivain professionnel prend la place des « auteurs occasionnels » et des « amateurs éclairés »⁶; le rôle du critique littéraire s'affermira aussi.

Ce chapitre vise donc à identifier les postures d'autorité prises par les auteurs dans les querelles théâtrales des années 1620 et 1630, et aussi les principaux vecteurs

de la scène et les doctes, ce qui n'implique pas (ou du moins pas toujours) que les premiers refusent d'assujettir leur art à un ensemble de principes directeurs, mais que la manière d'envisager et de formuler ces principes varie considérablement d'un type de texte à l'autre. »

⁵ Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid (1637-1638)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

⁶ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 180.

collaboratifs qui permettent aux auteurs de se créer un réseau social et professionnel. La violence verbale qui marque ce corpus révèle une évolution importante dans les milieux littéraires du premier XVII^e siècle. La nature même des disputes se transforme, progressant des attaques abusives *ad hominem* à un mécanisme d'évaluation relativement civil créé par l'Académie française qui encadre le dialogue critique. Dans un premier temps, nous explorons brièvement les relations cordiales et amicales qui accompagnent les rencontres antagonistes; ces amitiés et collaborations se nouent dans les espaces publics et privés de la République des Lettres, formant des liens qui sont nécessaires à la création éventuelle d'une société ou d'un corps professionnel. Ensuite, nous considérons le contexte historique propre aux textes polémiques de l'époque et nous abordons la notion de la violence verbale dans le monde littéraire plus généralement. Dans la quatrième partie, nous montrons l'évolution sociolinguistique de la dispute littéraire du premier XVII^e siècle par le biais d'une analyse herméneutique de deux corpus, comparant le langage de Hardy et des malherbiens à celui des académiciens de la génération suivante. Ceci nous mène à définir le rôle croissant du critique littéraire avant et après la fondation de l'Académie française en 1635. Par cette étude des relations tant hostiles qu'amicales entre les dramaturges, nous pourrions tracer le portrait d'une sphère littéraire complexe en voie d'évolution et mieux définir l'inscription de l'auteur dramatique dans ce nouveau milieu social.

3.1 L'amitié littéraire et les lieux de rencontre conviviaux

Le mouvement progressif vers un théâtre professionnel occasionne la formation de diverses associations et assemblées, les liens amicaux et les collaborations conviviales qui étaient aussi importants à l'élaboration d'une société littéraire à l'époque de Louis XIII. Ces lieux mondains offrent aux jeunes artistes tout comme aux expérimentés un cadre dans

lequel se développeront les relations amicales. En s'impliquant aux salons et aux assemblées et en adressant ses œuvres à la figure antique de l'ami lecteur, l'auteur dramatique se crée un public de lecteurs et de patrons avisés et déclare ses allégeances politiques, sociales et doctrinales.

Pour Julia Chamard-Bergeron, Philippe Desan et Thomas Pavel, les « liens humains » de la littérature qui se développent au XVII^e siècle entraînent de nouveaux modes de communication moins formelles – tels les lettres et les mémoires –, mais aussi de « petites sociétés qui se constituent au croisement des sphères privées et publiques »⁷. Cette interdépendance sociale permet de nouvelles collaborations et intimités dans la République des Lettres : l'auteur qui exerçait antérieurement son métier seul fait désormais partie d'une symbiose importante. L'amitié est *a priori* une relation publique qui sert à définir les réseaux sociaux des intimes⁸. Dans son cas épicurien idéal, il ressort de l'amitié une relation apolitique par laquelle l'attache affectueuse calme les passions des intimes. Selon la « géométrie des passions » du philosophe Remo Bordeï, « l'amitié brille comme le lien par excellence qui médiatise, régule, stabilise le jeu des passions ».⁹ D'après la perspective hobbesienne, entretenir une amitié permet aux hommes d'« ajout[er] un surcroît de sécurité à leur vie dans le Léviathan. »¹⁰ Ainsi, la relation amicale offre aux

⁷ J. Chamard-Bergeron, Ph. Desan et Th. Pavel, « Avant-Propos », *Les Liens humains dans la littérature (XVI^e et XVII^e siècles)*, éd. J. Chamard-Bergeron, Ph. Desan et Th. Pavel, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », 2012, p. 9.

⁸ Éric Méchoulan, « L'ami lecteur : sentiment littéraire et lien social », *Les Liens humains dans la littérature (XVI^e et XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 265 : « Chez les Anciens, l'amitié dans son usage le plus courant porte sur les relations publiques, celles qui lient les hommes d'une même société entre eux. »

⁹ Jean-Charles Darmon, « Les liens de l'amitié. Variations éthiques et politiques du modèle néo-épicurien entre âge baroque et Lumières », *Les liens humains dans la littérature (XVI^e-XVII^e siècles)*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

intimes non seulement un lien fraternel, mais aussi une force de stabilisation ou de tempérance réciproque¹¹. Samuel Sorbière conclut que l'amitié est un plaisir « imperceptible » qui naît « toutes les fois que [les] amis se trouvent ensemble »¹²; Jean-Charles Darmon interprète cette notion de l'amitié comme un « commerce entre amours-propres, n'ayant pour fin que l'utile »¹³ : l'on côtoie ceux qui peuvent confirmer nos opinions, les rendant ainsi plus communes et même légitimes.

Méditer sur l'amitié littéraire mène naturellement à la relation entre Michel de Montaigne et Étienne de La Boétie. D'après Daniel Lefèvre, leur lien et leurs écrits peuvent servir à « définir le modèle des amitiés véritables. »¹⁴ Certes, leurs deux descriptions de l'amitié confirment la nature idéalisée des liens affectueux ou cordiaux¹⁵, mais elles ne correspondent pas forcément à la réalité de la sociabilité littéraire dont il est question dans le milieu parisien des années 1620 et 1630. Dans le contexte théâtral des années pré-

¹¹ Les définitions contemporaines d'« ami » et d'« amitié » comportent toutes la notion de réciprocité. Pour Pierre Richelet, l'amitié est une « Affection réciproque qu'on se témoigne pour de particulieres considérations » (« Amitié », *Dictionnaire françois, op. cit.*). Antoine Furetière souligne la nature bilatérale de cette relation. L'ami est celui « Qui a de l'affection pour quelque personne, & qui luy procure ou qui luy souhaite toutes sortes d'avantages » (« Ami, amie », *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. 1). Enfin, le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) mise non seulement sur la réciprocité, mais aussi sur les conditions sociales du lien: l'amitié est une « Affection mutuelle, reciproque entre deux personnes à peu près d'égale condition » (« Amitié », *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 tomes, 1694, t. 1).

¹² Samuel Sorbière, *Lettres et discours de M. de Sorbière sur diverses matières curieuses* [1660], in Darmon, « Les liens de l'amitié. Variations éthiques et politiques du modèle néo-épicurien entre âge baroque et Lumières », *Les liens humains dans la littérature, loc. cit.*, p. 77.

¹³ Darmon, « Les liens de l'amitié. Variations éthiques et politiques du modèle néo-épicurien entre âge baroque et Lumières », *Les liens humains dans la littérature, loc. cit.*, p. 77.

¹⁴ Daniel Lefèvre, « Montaigne et La Boétie : Deux images de l'amitié », *Imaginaire & Inconscient* 2.20 (2007), p. 15.

¹⁵ Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, éd. André et Luc Tournon, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2002, p. 51 : « L'amitié, c'est un nom sacré, c'est une chose sainte; elle ne se met jamais qu'entre gens de biens, et ne se prend que par une mutuelle estime; elle s'entretient non tant par bienfaits que par la bonne vie ». Michel de Montaigne, « Chapitre XXVIII : De l'amitié », *Essais*, 3 livres, Paris, GF-Flammarion, 1969, Livre I, p. 236 : « En l'amitié dequoy je parle, ["nos ames"] se meslent et confondent l'une en l'autre, d'un melange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. »

académiques, si les hommes de lettres se côtoient, ils le font par obligation souvent politique ou financière. La vraie amitié littéraire telle que conçue par La Boétie et Montaigne n'est ni adaptée ni adaptable à la réalité parfois mercenaire des entourages des Grands. Souvent, les dramaturges et les poètes à gages ne se fréquentent guère sauf lorsque leur mécène commande une œuvre collective qui nécessite un travail collaboratif pour la mener à bien ou pour commenter une œuvre qui fait éclat. Ces collaborations participent justement du « commerce des amours-propres » proposé par Jean-Charles Darmon; les auteurs dramatiques s'associent pour plaire à leur mécène et « ne sont qu'accointances, et familiaritez nouées par quelque occasion ou commodité »¹⁶.

L'amitié littéraire n'est pas un sentiment nouveau. Chez les Anciens, l'auteur cherchait à contrôler son image publique par ses liens amicaux à une époque où la circulation des textes restait plus restreinte. Pour contrôler la réception de ses ouvrages, l'auteur astucieux devait se former un réseau de destinataires bienveillants; autrement dit, il devait élaborer une sorte d'entente de collaboration qui lui permettra de diriger la critique. D'après Éric Méchoulan,

Il existe alors deux manières de contrôler ce problème social de transmission. De l'intérieur, en mettant en scène l'écriture (et en rivalisant avec les poètes) comme le fait si bien Platon dans ses dialogues. De l'extérieur, en institutionnalisant la tradition du commentaire et en désignant une légitimité spécifique de certains lecteurs¹⁷.

Dans le contexte théâtral parisien des années 1630, nous notons justement cette tentative de contrôle « de l'intérieur » : lors de la publication de leurs œuvres théâtrales, certains auteurs présentent un examen ou une longue dédicace « Au lecteur » qui leur permet de

¹⁶ Montaigne, « Chapitre XXVIII : De l'amitié », *Essais, op. cit.*, Livre I, p. 236.

¹⁷ Éric Méchoulan, « L'ami lecteur : sentiment littéraire et lien social », *Les liens humains dans la littérature (XVI^e-XVII^e siècles)*, *loc. cit.*, p. 264.

devancer les critiques qui pourraient se faire de leurs œuvres en suscitant la bienveillance de celui qui lit.

Cet objectif rappelle sans doute l'ancienne pratique oratoire de *captatio benevolentiae* par laquelle le rhéteur s'attire la sollicitude de son auditoire¹⁸. Mais au premier XVII^e siècle, cette stratégie rhétorique change subtilement dans la mesure où l'auteur qui cherche à éveiller une attention indulgente ou sympathique veut aussi affirmer son identité face aux institutions et aux autorités de son époque. C'est de cette façon que le dramaturge français des années pré-académiques s'apparente aux auteurs anglais renaissants qui participent du « self-fashioning » – littéralement, l'auto-façonnement, ou l'auto-crédation identitaire – tel que défini par Stephen Greenblatt. L'auteur qui se façonne une identité sociale par ses écrits adoptera une attitude distincte pour qu'il puisse revendiquer sa place et son autorité dans la hiérarchie de son milieu. Ainsi, « fashioning may suggest the achievement of a less tangible shape: a distinctive personality, a characteristic address to the world, a consistent mode of perceiving and behaving. »¹⁹

3.1.1 Tristan L'Hermite et l'ami lecteur

Prenons à titre d'exemple la *Panthée* de Tristan L'Hermite, la deuxième pièce de son corpus de théâtre. Par cette tragédie, le poète tente de donner « une sœur à Mariane »²⁰,

¹⁸ Marcela Andoková, « The role of *captatio benevolentiae* in the interaction between the speaker and his audience in Antiquity and today », *Systasis* 29 (2016), p. 2 : « Its purpose was to make the hearer attentive (*attentum parare*), receptive (*docilem*) and well-disposed (*benevolum*). »

¹⁹ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 2. L'acte de se forger une identité sociale est « linked to manners or demeanor, particularly that of the elite; it may suggest hypocrisy or deception, an adherence to mere outward ceremony; it suggests representation of one's nature or intention in speech or actions. » (*Ibid.*, p. 3)

²⁰ Tristan L'Hermite, « Avertissement au lecteur », *Panthée* dans *Les Tragédies*, éd. R. Guichemerre, Paris, Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009, l. 6.

l'œuvre par laquelle il a connu un vif succès en 1636 qu'il souhaitait prolonger. Jouée au Théâtre du Marais en 1638, cette tragédie subit un échec qui incitera son auteur à abandonner la dramaturgie pendant six ans. Mais avant de renoncer temporairement à une carrière dramaturgique, Tristan fait publier une version revue et corrigée en 1639 chez Antoine Courbé²¹. Suivant la commande du cardinal de Richelieu, Tristan avait soumis sa pièce à l'examen de l'abbé d'Aubignac après l'échec de la version montée au Marais. D'Aubignac a critiqué la fin abrupte et maladroite de la version originale qui n'avait aucun effet pathétique sur le spectateur :

Ce n'est pas qu'elle ne soit remplie de beaux vers, et de nobles sentiments; mais les vers ne chatouillent que l'oreille, s'ils n'inspirent de grands mouvements; et les sentiments de ceux qui parlent ne font que de légères impressions sur ceux qui les écoutent, s'ils ne sont bien poussés par divers raisonnements, et par diverses figures²².

Tristan a donc accepté les suggestions pour améliorer la disposition de la *Panthée* : il a modifié la fin de sa pièce pour mieux aboutir à une catharsis finale. Pourtant l'œuvre n'est toujours pas parfaite; ainsi, dans les pièces liminaires, il sollicite la compréhension du lecteur aimable pour bien « contrôler les effets »²³ de sa réception textuelle malgré les défauts de la tragédie et son échec devant le public parisien. Outre sa dédicace à Henri II de Lorraine, Tristan insère deux textes adressés à des destinataires opposés : le lecteur critique et l'ami lecteur. Ceci correspond à la conclusion de Éric Méchoulan qui propose qu'

²¹ Sandrine Berregard, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur ». Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2006, p. 255.

²² François Hédelin, l'abbé d'Aubignac, *JUGEMENT de la Tragédie, intitulée PENTHÉE, écrit sur champ, et envoyé à M[onsieur] le Cardinal de Richelieu par son ordre exprès* dans *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion classiques, coll. « Littératures », 2011, p. 694.

²³ Méchoulan, « L'ami lecteur : sentiment littéraire et lien social », *Les liens humains dans la littérature*, loc. cit., p. 266.

[A]vec l'imprimerie, il semble que cette question de contrôle de la transmission et de la constitution du public devienne encore plus cruciale. [...] [L'auteur] s'appuie sur une figure récurrente dans les épîtres dédicatoires ou les adresses et préfaces – tous ces co-textes qui tentent *d'orienter les réceptions* par définition variées et imprévisibles²⁴.

Cette tentative d'« orienter les réceptions », de diriger la critique – voire limiter ou même empêcher un traitement public quelconque – découle du désir du poète de définir un lectorat bienveillant qui saurait pardonner les fautes et les lacunes de l'œuvre tout en reconnaissant les qualités admirables de l'objet.

Si Tristan place son poème « Au lecteur critique » avant même la dédicace, il semble accorder plus d'importance au lectorat érudit critique qu'au lectorat inculte, mais il le fait surtout pour atténuer les reproches des doctes. En devançant les commentaires critiques, Tristan désamorce l'analyse potentiellement réprobatrice :

Lecteur, si la Fortune avait soin de ma vie,
 Au lieu qu'elle est toujours contraire aux beaux esprits,
 Il m'importerait peu si les dents de l'Envie
 Osaient insolemment déchirer mes écrits.
 Pourtant à ton abord un doux espoir me flatte :
 J'ai fort peu de savoir, avec un mal de rate,
 Et par là j'ai besoin d'ouïr tes sentiments;
 Car, selon ton mérite ou ton insuffisance,
 Ou je profiterai de tes enseignements,
 Ou du moins je rirai de ton impertinence.²⁵

Par ce poème, Tristan présente la réalité de sa position sociale : victime de la malchance, étranger aux réseaux littéraires et à la protection de quelque Grand, il doit nécessairement affronter la jalousie et la méchanceté des critiques. Se présentant comme atrabilaire par « [son] mal de rate », et donc mélancolique, Tristan refuse toute correction arrogante. Il

²⁴ *Ibid.*, pp. 264-265. Nous soulignons.

²⁵ Tristan L'Hermitte, « Au lecteur critique » de *Panthée* dans *Les Tragédies*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Champion classiques, coll. « Littératures », 2009, p. 147.

évoque les deux incarnations du critique selon les dictionnaristes²⁶ : d'abord, il fait appel au docte critique – celui qui a du « mérite » – qui cherche à expliquer et à corriger une œuvre; ensuite, il se réfère au censeur, l'homme bourru dont l'érudition est « insuffisante » pour commenter intelligemment l'œuvre en question. Ainsi de bons commentaires méritoires offerts par des critiques aimables qui se positionnent comme enseignants seront bien reçus alors qu'il fait taire les réprobations imposées par des monstres envieux et « insolents ».

Le mécanisme de contrôle parallèle au poème par lequel Tristan essaie « d'orienter la réception » est son « Avertissement à qui lit ». Dans cette préface au lecteur, Tristan reconnaît les défauts de sa tragédie qui n'est pas aussi belle que sa première. Il blâme les hasards de la Fortune – déesse déjà évoquée dans son poème « Au lecteur critique » – pour ses difficultés de rédaction :

Pour le confesser ingénument, avec ce que la différence du sujet met de la différence dans le travail, l'un de ces poèmes fut élaboré dans un assez tranquille loisir, et l'autre n'a reçu ses finissements que dans les intervalles d'une maladie. [...] [E]lle n'était pas née sous une assez bonne constellation pour répondre à mon espérance²⁷.

La forme de son « Avertissement à qui lit » témoigne d'un désir chez le poète d'être candide et direct. Il se présente « ingénument » à son ami lecteur tandis que son poème « Au lecteur critique » lui permet de se cacher derrière le langage figuré du genre. Dans le poème liminaire, Tristan affronte sa critique négative avant la lettre quoiqu'il « se confesse » au lecteur ami prenant la posture du pénitent qui cherche à se faire pardonner ses fautes. Par

²⁶ Furetière, « Critique », *Dictionnaire universel, op. cit.* : « Critique, signifie aussi un homme bourru, un censeur importun qui trouve à redire à tout ce qu'on fait. » Voir aussi Furetière, « critiquer », *Dictionnaire universel, op. cit.* : « Critiquer, se prend odieusement, pour dire, Censurer, reprendre sans cesse, ne trouver rien de bien fait à sa fantaisie. » Richelet, « Critique », *Dictionnaire françois, op. cit.* : « Celuy qui examine avec soin un ouvrage d'esprit pour en porter son jugement ».

²⁷ Tristan L'Hermite, « Avertissement au lecteur », *Panthée dans Les Tragédies, op. cit.*, t. 1. 11-15, 20-21.

le biais de ces deux textes introductifs, Tristan peint le portrait d'un corps récepteur antagonique et d'un corps clément.

D'ailleurs, dans son « Avertissement à qui lit », il présente un éloge au grand Montdory qui était censé jouer le rôle d'Araspe et qui a dû y renoncer après une « espèce d'apoplexie »²⁸. Dans les deux dernières phrases de sa lettre, Tristan requiert la sympathie de son aimable lecteur. Il y décrit les aléas de la vie d'auteur : « C'est un labeur pénible, dont le succès est incertain. Et quand même on serait assuré d'en obtenir des applaudissements et des louanges, ce serait beaucoup se travailler pour ne rien acquérir que du bruit et de la fumée. »²⁹ Par l'adresse directe au lecteur, Tristan rappelle les difficultés matérielles de son métier pour invoquer une sorte d'intimité qui engendrera une réception plus indulgente et affectueuse. Il établit par cette pièce liminaire un troc entre pairs ou familiers : « l'auteur donne son livre, le lecteur reçoit avec plaisir et redonne à l'auteur en reconnaissance sociale »³⁰.

Si l'auteur réussit à sortir sa préface du registre encomiastique et de la relation client-artiste en s'adressant directement à l'ami lecteur, le public peut ainsi devenir « l'instance de légitimation par excellence »³¹ qui fait le contrepois des doctes malveillants

²⁸ *Ibid.*, 1. 44.

²⁹ *Ibid.*, 1. 54-58.

³⁰ Méchoulan, « L'ami lecteur : sentiment littéraire et lien social », *Les liens humains dans la littérature*, *loc. cit.*, p. 266.

³¹ *Ibid.*, p. 273. Dans son article, Méchoulan donne l'exemple de Marie-Catherine Desjardins, Madame de Villeguier, qui, dans sa préface à son roman *Alcidamie* de 1661, assure que c'est le public et non les doctes qui octroie la validité littéraire : « Entre nous autres personnes de peu d'expérience, la haute réputation et les grandes pensions sont des biens à quoi nous ne devons pas élever nos souhaits, et le désir de la gloire étant le seul avantage que je puis raisonnablement attendre de mon travail, c'est à vous seuls à qui je dois faire ma cour » (« Avis au lecteur », *Alcidamie*, Paris, Charles de Sercy, 1661). La gloire attribuée par les lecteurs « de peu d'expérience » légitime le travail de l'auteur.

et des calomniateurs de son milieu. Le public formerait une sorte de constituant métaphorique qui pourrait être l'allié ou le défenseur d'un auteur de la même façon qu'une connaissance ou un familier.

Pourtant, l'auteur astucieux ne doit pas simplement essayer de se construire un premier public – un corps récepteur bienveillant – par ses préfaces et ses dédicaces, il doit aussi viser un deuxième lectorat qui pourrait s'avérer moins amical : la critique. La publication de l'œuvre et l'acte de la donner au lecteur à lire et à juger créent l'identité sociale de son auteur. Le publicateur du premier XVII^e siècle est non seulement le « producteur » du livre, mais aussi le « manipulateur »³² de la « personnalité sociale de l'écrivain »³³. La réception positive d'une œuvre par les lecteurs justifie et légitime les choix artistiques de l'auteur, mais paradoxalement, en essayant de s'émanciper de l'autorité doctrinale, l'auteur devient subordonné à son lectorat pour se légitimer. Plus l'auteur essaie de s'autonomiser, plus il devient dépendant des pouvoirs récepteurs³⁴. Le texte théâtral est alors un « phénomène social »³⁵; l'œuvre ne se crée ni ne se présente dans un vide, mais se

³² Nicolas Schapira, *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*. Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2003, pp. 13-14 : « Si publier des livres est pour eux [les hommes de lettres du XVII^e siècle] un moyen de façonner leur identité sociale et d'agir – ou de penser agir – sur le monde, les hommes de lettres sont aussi, en tant que producteurs et manipulateurs de textes, des spécialistes d'une activité qui répond à une vaste gamme de besoins dans la société du XVII^e siècle : "l'écrit publie parce qu'il porte la parole, l'information, la louange ou la critique à distance de celui qui en est auteur." »

³³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴ Christian Jouhaud, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2000, p. 294. Jouhaud évoque le cas de Pierre Corneille après la Querelle du *Cid*. Corneille écrit dans son *Excuse à Ariste* qu'il devait à lui seul toute sa gloire. Mais il reconnaît aussi l'importance du public dans sa voie de succès : « Par d'illustres avis je n'éblouis personne, / Je satisfais ensemble & peuple & courtisans / Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans » (*Excuse à Ariste* in J-M Civiardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, v. 46-48). D'après Jouhaud, « Ces vers mettent en avant une extraordinaire prise de distance à l'égard des solidarités professionnelles et amicales des littérateurs (ceux qui donnent les « illustres avis »), mais aussi la seule légitimité du contact direct auteur-public pour la construction du succès. »

³⁵ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p.

définit par le biais de sa réalisation sociale. C'est « l'horizon d'attente », ou le processus de médiation entre l'auteur et son destinataire, qui fait vivre une œuvre et assure sa postériorité³⁶. La construction d'une identité auctoriale dépend du mécanisme de la réception : l'auteur, producteur d'un objet portant désormais une valeur marchande, devient ainsi agent économique qui doit séduire un public payant s'il n'arrive pas à séduire le public docte et le monde des Grands.

3.1.2 Le salon littéraire : des Morel à Mme de Rambouillet

Lorsqu'on essaie d'identifier la stratégie sociale des auteurs dramatiques du premier XVII^e siècle, on est nécessairement obligé de passer par les salons littéraires et par la vie mondaine parisienne. L'auteur cherche à contrôler tant bien que mal son identité et sa réception publiques par le biais de ses écrits, mais progressivement, il cherchera aussi à les contrôler directement et personnellement de « l'extérieur »³⁷, pour reprendre la formule d'Éric Méchoulan. La participation aux salons permet au dramaturge de constituer un auditoire amical qui forme parfois le premier public d'une œuvre avant même les représentations et la publication :

Groups of readers and writers thrived during the sixteenth and early seventeenth century, and many were composed of men and women whose opinions, taste, and influence, as well as their writing and editing skills, helped to shape the literary heritages of their respective countries. Literary circles, in all their rich variety –

³⁶ *Ibid.*, 58 : « La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. »

³⁷ Méchoulan, « L'ami lecteur : sentiment littéraire et lien social », *Les liens humains dans la littérature*, *loc. cit.*, p. 264. Comme nous avons vu, Méchoulan définit deux manières par lesquelles l'auteur habile peut contrôler « le problème social de la transmission » : de l'intérieur ou de l'extérieur de l'œuvre. Lorsque l'auteur contrôle la transmission de l'extérieur, il s'inscrit dans « l'institutionnalisation » du commentaire et « légitime » certains lecteurs spécifiques. Pour Méchoulan, il s'agit d'une opération écrite : l'auteur montre son travail soit dans des dialogues au sein du texte comme l'a fait Platon, soit dans les commentaires qui encadrent son texte. Nous proposons ici une deuxième manière de contrôler la réception de l'extérieur qui implique une participation active aux cercles et aux institutions littéraires du milieu.

academies, salons, coteries, circles of correspondents – provided liminal rhetorical and ludic spaces in which learned men and women could explore in conversation and writing the issues generated by philosophy, politics, religions, literary trends, and society in general.³⁸

Le salon est alors un lieu de rencontre littéraire, sociale, politique et culturelle où l’auteur peut se construire un réseau bienveillant d’intéressés qui légitimeront non seulement l’œuvre une fois finie, mais aussi le processus de création.

La vie sociale littéraire des salons a pour origine les académies italiennes du XVI^e siècle et les cercles de lettrés qui se réunissaient chez les femmes savantes de l’époque telles Claude-Catherine de Clermont, la maréchale de Retz, et Marguerite de Valois, la reine de Navarre. À leurs débuts, ses académies étaient moins formelles, moins organisées que les salons qui se fonderont vers la fin du siècle.³⁹ Celle qui instaure la tradition d’échange et de contemplation, l’Académie néoplatonicienne de Florence, devient un lieu de synthèse de la pensée philosophique et religieuse où les érudits se sont rassemblés pour discuter la philosophie, la rhétorique et la politique en langue vernaculaire⁴⁰. La mode des académies s’est répandue au cours du siècle jusqu’à se transplanter en France à l’Académie de poésie et de musique de Jean-Antoine de Baïf, fondée officiellement en 1570⁴¹. D’après

³⁸ Julie Campbell, *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: A Cross Cultural Approach*, Londres, Ashgate, coll. « Women and Gender in the Early Modern World », 2006, p. 13.

³⁹ Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, New York, Routledge, 1988, p. 1: « Their organisation is informal, often nothing more than the casual meeting of a group of friends. [...] The late Renaissance academies [...] also become more formalised, and set schemes and regulations for their guidance are drawn up. »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14 : « It is impossible to separate the origins of Baïf’s *Académie de Poésie et de Musique* – the first French academy to be officially instituted by royal decree – from those of the poetic movement led by Pierre de Ronsard and usually known as the Pléiade. Sixteenth-century French academism takes its rise in the group around Dorat at the Collège de Coqueret which is also the well-head of the Pléiade. »

Frances Yates, le groupe de la Pléiade qui se retrouvait chez Baïf était une sorte d'académie « privée » et « informelle », un « précurseur » des sociétés qui suivront⁴².

Le caractère privé et informel de cette première académie française rappelle la nature des salons mondains qui commencent à se former vers cette même époque. Or, l'autre académie bien connue de cette période, l'Académie du Palais de Henri III, ressemble peu à celle de Baïf du règne de Charles IX : l'Académie du Palais était *a priori* une société intime qui assurait l'éducation du roi : « Henry III, lors que ce prince voulut dresser l'Académie de son Palais, et fit choix des plus doctes hommes de son royaume, pour apprendre à moindre peine les bonnes lettres par leurs rares discours, enrichis des plus belles choses qu'on peust rechercher sur un sujet, et qu'ils devoient faire chacun à leur tour. »⁴³ D'après Robert Sealy, le « cabinet de travail » de Henri III était un espace de réflexion philosophique sérieuse ce qui le distinguait nettement des espaces féminins qui étaient des lieux de divertissement et de sociabilité⁴⁴ : le roi cherchait à remédier les fautes de son éducation jusque-là médiocre. L'académisme sous Henri III s'est terminé dans les années 1580 lors des guerres de religion. Entre cette date et la création des académies du XVII^e siècle – « the great age of the rise of French academism »⁴⁵ – ce sont les salons qui prendront la relève de la vie sociale littéraire désormais mondaine.

⁴² *Ibid.*, p. 19: « The Pléiade group should be regarded as a kind of private, informal academy, the immediate precursor of the officially constituted academies of the reigns of Charles IX and Henri III and linked to them by the closest ties. »

⁴³ Agrippa d'Aubigné, « Lettre VIII : A mes filles touchant les femmes doctes de nostre siècle » in Robert J. Sealy, *The Palace Academy of Henry III*, Genève, Droz, 1981, p. 7.

⁴⁴ Sealy, *The Palace Academy of Henry III*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, *op. cit.*, p. 275.

L'influence florentine se voit surtout dans la formation des groupes de poètes dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Ces lettrés instaurent un nouvel espace de sociabilité littéraire qui influencera subséquemment la vie littéraire du premier XVII^e siècle. Formés d'hommes pensionnés par le roi, de secrétaires, prêtres ou clercs qui exerçaient souvent une profession en parallèle à leur travail poétique, leurs premiers cercles sociaux suivaient l'exemple des académies italiennes; pourtant, les groupes français étaient moins officiels⁴⁶. Selon L. Clark Keating, les preuves historiques matérielles d'une société littéraire mondaine sont lacunaires puisque les habitués ne maintenaient aucun registre formel. Les salons existaient, certes, mais les hommes et les femmes de lettres de la Renaissance ne cherchaient ni à définir ni à codifier les règles du bon comportement comme le feront leurs successeurs du premier XVII^e siècle.⁴⁷

En 1541, Jean de Morel et sa femme Antoinette de Loynes ont formé un salon à Paris où se rassemblaient des habitués non seulement français, mais aussi étrangers. Leur salon était un lieu de réflexion et de discussion indépendant de la cour et des instances de pouvoirs officielles. À son apogée dans les années 1550, son « heyday » selon Philip Ford, les plus grands poètes tels Joachim Du Bellay, Pierre de Ronsard et George Buchanan participaient à ses activités érudites qui se faisaient en latin, en grec et en hébreu.⁴⁸ Bien

⁴⁶ Gilbert Gadoffre, *La Révolution culturelle dans la France des humanistes. Guillaume Budé et François I^{er}*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1997. Dans cet ouvrage, Gadoffre étaye la théorie que l'histoire culturelle de la France se marque par un changement de paradigme au XVI^e siècle. La frontière de cette révolution culturelle se situe au règne de François I^{er}, lorsque l'érudition se réalisera désormais en français. Dans cette sphère érudite francisée, les humanistes lettrés forment une « nouvelle classe culturelle » d'intellectuels, une sorte d'« aristocratie » (voir le chapitre II, pp. 65-91).

⁴⁷ L. Clark Keating, *Studies on the Literary Salon in France (1550-1615)*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1941, p. 5.

⁴⁸ Philip Ford, « An Early French Renaissance Salon: The Morel Household », *Renaissance et Réforme* XXVIII, 1 (2004), p. 10.

que la création et le commentaire poétiques fussent importants, « there was also a practical side to the salon, and crucial to the success of those who were involved with it was the relationship between Jean de Morel and Michel de L'Hospital, whose influence was able to advance the career of more than one of the habitués. »⁴⁹ C'est au salon, séparé de la cour et de ses intrigues, que Morel et L'Hospital ont pu mettre fin à la rivalité entre Ronsard et Mellin de Saint-Gelais. Cette querelle qui divisait les deux poètes était provoquée par la lecture moqueuse des *Odes* de Ronsard faite par Saint-Gelais devant le roi Henri II. Morel et L'Hospital ont facilité leur réconciliation; le salon de Morel offrait ainsi un espace neutre dans lequel les deux poètes pouvaient résoudre leur dispute. Plus simplement un lieu de réflexion érudite, la fonction interpersonnelle du salon se fixe.

Il serait difficile, sinon impossible, de reconstruire les activités du salon de Morel compte tenu du manque de documents existants témoignant de son ambiance. Les habitués s'y présentaient principalement dans les années 1550 et 1560; le niveau d'intérêt chez les poètes illustres a diminué à partir des années 1570 et le salon a cédé sa place au centre du monde poétique parisien lors du déclin des arts pendant les guerres de religion. Pourtant, à l'apogée de son salon, Jean de Morel siégeait à un « microcosme de la *res publica litterarum* »⁵⁰ : « [Morel] was at the centre of a cosmopolitan nexus of poets, humanists, and statesmen whose influence appears to have been as widespread as it was beneficent. »⁵¹ Le salon était un milieu raffiné, sobre et savant⁵² se trouvant au croisement des activités

⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰ Philip Ford, *The Judgment of Palaemon: The Contest Between Neo-Latin and Vernacular Poetry in Renaissance France*, Boston, Brill, 2013. Le septième chapitre de cet ouvrage s'intitule « A Microcosm of the *Res Publica Litterarum* ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 203.

⁵² Keating, *Studies on the Literary Salon in France*, *op. cit.*, p. 38.

sociales et littéraires de la Pléiade. Il offrait à ses habitués un lieu de collaboration où les auteurs pouvaient échanger leurs compositions et se faire critiquer par leurs pairs. Cet espace était également un des premiers lieux de rencontres accessibles aux femmes érudites telles Antoinette de Loynes et ses trois filles, dont Camille de Morel⁵³, devançant les activités intellectuelles des salons du premier XVII^e siècle qui sont actuellement mieux connus grâce aux ressources documentaires existantes.

Dans les années 1570, les poètes expérimentés de la Pléiade et les jeunes poètes de la génération suivante se rencontrent aussi chez Claude-Catherine de Clermont, maréchale de Retz, au « salon vert de Dictynne ». Le « cénacle »⁵⁴ littéraire de la maréchale s'inscrit dans la tendance italianisante du XVI^e siècle en France⁵⁵. Un « pôle féminin »⁵⁶, cette « cour intellectuelle et mondaine »⁵⁷ se liait à « une nouvelle version d'un néoplatonisme profane, stylisé et simplifié »⁵⁸, entrant dans l'italianisme de l'époque dans la mesure où ce lieu de rencontre se modelait sur la tradition florentine sans pourtant l'imiter directement. Pour Colette Winn et François Rouget, la prolifération des membres de la Pléiade découle de la

⁵³ Ford, « An Early French Renaissance Salon: The Morel Household », *Renaissance et Réforme, loc. cit.*, p. 18 : « [Camille] lived at least until 1611, and her career no doubt foreshadows the greater role which women such as the marquise de Rambouillet and Madeleine de Scudéry would play in seventeenth-century French society. »

⁵⁴ Jean Balsamo, *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, coll. « Bibliothèque Franco Simone », 1992, p. 236.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10 : « La notion d'italianisme n'est pas une notion neutre. Elle ne désigne pas, pour ses historiens, le simple rapport d'intérêt et de curiosité qui lierait la France à l'Italie, ni même l'imitation des formes italiennes. Elle nomme au contraire l'infléchissement d'une tradition nationale sans un sens italien ou supposé tel. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁵⁷ Colette H. Winn et François Rouget, « Introduction », *Album de poésies (Manuscrit français 25455 de la BNF)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2004, p. 16 : « De 1567, date à laquelle le jeune Desportes fit son apparition à Paris, jusqu'à sa mort en 1603, Madame de Retz, tantôt désignée par ses hôtes par le nom de Dictynne tantôt par celui de Pasithée, fut la reine d'une véritable cours intellectuelle et mondaine. »

⁵⁸ Balsamo, *Les rencontres des muses, op. cit.*, p. 236.

rencontre assidue entre les poètes et Madame de Retz⁵⁹; cette grande production poétique témoigne de l'importance des salons mondains comme sources d'inspiration pour ceux travaillant sur le chantier littéraire. D'après Jacques Lavaud, c'est du « plus illustre des salons littéraires de l'époque, [...] ce curieux conservatoire des belles manières et du beau langage » dont sortent les salons du premier XVII^e siècle, et tout particulièrement celui de Madame de Rambouillet⁶⁰. Si, d'après Faith Beasley, la chambre bleue de Madame de Rambouillet était le premier point de croisement du public mondain avec les auteurs⁶¹, l'on trouverait pourtant ses racines dans les activités savantes chez les Morel et chez Madame de Retz au siècle précédent.

C'est justement la caractéristique collaborative du salon pré-académique – ou, selon les termes de l'époque, de la ruelle, de la compagnie ou du commerce⁶² – qui nous intéresse. L'essor de la vie salonnaire accompagne le renouveau du genre tragique en France et la professionnalisation du milieu théâtral. Le salon diffère des académies

⁵⁹ Winn et Rouget, « Introduction », *Album de poésies*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ Jacques Lavaud, *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*, Paris, Droz, 1936, p. 72.

⁶¹ Faith E. Beasley, *Salons, History, and the Creation of Seventeenth-Century France. Mastering Memory*, Burlington (VT), Ashgate, coll. « Women and Gender in the Early Modern World », 2006, p. 22 : « Rambouillet's *chambre bleue* is usually highlighted as the first to unite writers and worldly figures in the art of genteel conversation. »

⁶² Emmanuel Bury, « Espaces de la République des Lettres : des cabinets savants aux salons mondains », *Histoire de la France littéraire*, 3 volumes, dir. Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris, Presses universitaires de France, 2006, vol. 2 « *Classicismes XVII^e-XVIII^e siècles* », p. 98. Antoine Furetière propose des définitions de ces trois termes qui correspondent à la visée socio-littéraire des salons. D'abord, « Ruelle, se dit aussi des alcoves, & des lieux parez où les Dames reçoivent leurs visites, soit dans le lit, soit sur des sieges. Les galans, se piquent d'estre gens de ruelles, d'aller faire de belles visites. Les Poètes vont lire leurs ouvrages dans les ruelles pour briquer l'approbation des Dames » (« Ruelle », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 3). Ensuite, « Compagnie, se dit en un sens plus estroit, d'un petit nombre d'amis assemblez dans un lieu pour s'entretenir, pour se divertir, pour se visiter » (« Compagnie », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 1). Enfin, « Commerce, se dit aussi de la correspondance, de l'intelligence qui est entre les particuliers, soit pour des affaires, soit pour des études, ou simplement pour entretenir l'amitié » (« Commerce », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 1).

officielles dans la mesure où cet espace indépendant demeure à l'écart des instances sanctionnées et financées par l'État⁶³. La fonction principale du salon est la rencontre sociale donnant lieu à ce que Roger Duchêne appelle la « nébuleuse de mondains, d'auteurs et de doctes »⁶⁴ qui influencent la création littéraire. Les auteurs qui y participent fréquentent alors une société hétérogène dans laquelle se trouvent des passionnés de la littérature liés par « un état d'esprit commun ».⁶⁵ Après une période de plus de trente ans sans l'existence de véritables activités salonières à Paris, l'Hôtel de Rambouillet remplit le vide laissé par la fin de la vie intellectuelle chez les Morel et chez la maréchale de Retz; ce nouveau salon est « un lieu puissant d'identification sociale. »⁶⁶ De 1608 à 1665, Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, accueille les plus grands noms des domaines littéraire, politique et mondain dans une petite pièce intime qui deviendra vite un lieu de discussion et de légitimation. Dans la chambre bleue, les habitués pouvaient collaborer à la composition et à la correction de leurs œuvres. Le travail collectif entrepris par cette société littéraire permettait tant aux jeunes auteurs qu'aux expérimentés de cultiver des amitiés essentielles à la réussite publique ou populaire : si, comme nous avons

⁶³ Beasley, *Salons, History, and the Creation of Seventeenth-Century France*, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁴ Roger Duchêne, « De la chambre au salon : réalités et représentations », *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Publications du Centre d'étude des milieux littéraires », 2001, p. 28.

⁶⁵ Noémie Hepp, « Féminité, culture de l'esprit et vie mondaine au XVII^e siècle », *Vie des salons et activités littéraires*, *op. cit.*, p. 15 : « Nous parlons de divertissement : ce n'était pas seulement cela. En réalité, puisqu'il fallait, entre des gens que séparaient beaucoup de choses, créer un état d'esprit commun, un plaisir d'être ensemble, la surprise et le rire étaient certainement le moyen le plus agréable et le plus sûr d'y parvenir. Comme nous avons vu plus haut que qualités d'esprit et qualités de caractère n'étaient pas séparables chez une femme du monde accomplie, nous voyons ici que diversité entre les hôtes d'un salon et variété dans ce qu'on leur propose de voir et de faire ont partie liée. D'autre part, en faisant entrer l'art d'écrire, si modestement que ce soit, parmi les choses divertissantes, on abaisse la barrière qui sépare les gens qui écrivent et ceux qui n'écrivent pas et on suscite chez les seconds une curiosité nouvelle pour les ouvrages des premiers. »

⁶⁶ Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature : Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2000, p. 130.

cité ci-dessus, « l'amitié n'est originalement que commerce entre amours-propres rusés »⁶⁷, celles tissées chez Madame de Rambouillet ne reposent pas simplement sur l'autosatisfaction de l'artiste confirmée par l'approbation de ses pairs, mais surtout sur la complicité et la collaboration.

Certes, « l'amitié mondaine cultivée dans le cercle Rambouillet accompagne donc, ou peut-être suscite, d'autres formes de solidarité »⁶⁸. Les espaces savants de la République des Lettres sont « très limité[s] »⁶⁹, mais leur influence se voit dans la sphère littéraire et intellectuelle. La rencontre et l'amitié savantes engendrées par le salon permettent aux habitués « de chercher un lieu idéal de conversation. »⁷⁰ La conversation est un des vecteurs privilégiés de l'amitié littéraire qui rendra possibles collaboration et coopération : « Conversation et correspondance, ces deux pratiques si valorisées au XVII^e siècle, sont censées permettre l'établissement des *rappports sincères* entre les individus, et la sociabilité exalte ainsi l'amitié en tant que lien interindividuel débarrassé des convenances sociales. »⁷¹ La sincérité de la ruelle de Rambouillet conditionne la solidarité et la complicité entre les hommes de lettres qui y assistent et rend alors possible la création d'une société littéraire conviviale, selon la définition d'Hélène Merlin-Kajman : « “Ménagement réciproque d'intérêts”, “échange de bons offices” pour La Rochefoucauld, la société commence dès que commence un lien nommable entre deux individus. Elle

⁶⁷ Darmon, « Les liens de l'amitié. Variations éthiques et politiques du modèle néo-épicurien entre âge baroque et Lumières », *Les liens humains dans la littérature*, loc. cit., p. 77.

⁶⁸ Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, op. cit., p. 134.

⁶⁹ Bury, « Espaces de la République des Lettres : des cabinets savants aux salons mondains », *Histoire de la France littéraire*, loc. cit., vol. 2, p. 88.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁷¹ Nicolas Schapira, « Sociabilité, amitié et espace littéraire. Les lettres de Jean-Louis Guez de Balzac à Valentin Conrart », *Hypothèses* 1, 1 (1998), p. 141. Nous soulignons.

définit l'ensemble, non homogène, non nécessaire, des relations entre *particuliers* »⁷². Le commencement d'une société d'auteurs ne sera pas étranger au début d'un corps professionnel dans le monde des lettres.

D'après Georges Mongrédien, « les écrivains font vraiment, entre 1620 et 1630, leur entrée dans le monde. »⁷³ Pour Alain Viala, cette entrée dans le monde se produit de deux façons : d'abord les auteurs côtoient intimement dans cet espace clos « une élite sociale » qui peut confirmer ou réfuter les nouvelles pratiques littéraires et mondaines; ensuite, et inversement, cette élite peut s'impliquer dans la production littéraire ce qui lui permet de se distinguer de leurs pairs qui n'y participent pas⁷⁴. Mais c'est dans ce nouveau monde que les jeunes dramaturges peuvent se construire un réseau social et professionnel nécessaire à leur réussite. Pour les auteurs « de métier » qui gagnent leur vie par leurs plumes, « les salons constituent des lieux de relations publiques »⁷⁵ où les auteurs peuvent non seulement faire lire et corriger leurs ébauches, mais aussi où ils peuvent nouer des contacts importants avec d'autres auteurs, des libraires et des Grands. Le réseautage qui se fait dans les salons et dans les cercles littéraires rompt l'isolement du métier tel que l'a expérimenté Hardy lors des années 1610 et 1620. Les nouveaux réseaux deviennent ainsi des zones de « consécration »⁷⁶ et donc de légitimation.

⁷² Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature*, *op. cit.*, p. 92.

⁷³ Georges Mongrédien, *La vie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Jules Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », 1947, p. 15.

⁷⁴ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 134 : « Dans le champ littéraire naissant, ces réunions représentent une zone frontière. Selon l'inclination qui y domine, elles produisent pour les auteurs deux situations opposées : ou bien elles les maintiennent au second plan, comme des compléments de l'agrément mondain, ou bien elles leur font une place plus en vue, leur apportent une consécration ».

3.1.3 Le cercle Conrart et l'Académie française

Ce n'est pas uniquement aux salons que se tissent les liens amicaux ou bénéfiques entre les lettrés. Il existait aussi certains cercles ou certaines compagnies qui se réunissaient hors de la sphère féminine des salons. Par exemple, Valentin Conrart, secrétaire du roi et homme de lettres qui n'était pourtant pas auteur, organisait sa propre assemblée littéraire chez lui. Conrart « dispose de ses propres réseaux, par exemple des contacts chez les protestants » pour former sa société littéraire⁷⁷. D'après Pellisson et d'Olivet, le cercle Conrart était un lieu de rencontre informelle qui avait à cœur de corriger, commenter et critiquer l'écriture des membres :

Ce n'étoit pas là un commerce de compliments et de flatteries où chacun donnât des éloges pour en recevoir, mais qu'on y reprenoit hardiment et franchement toutes les fautes jusqu'aux moindres.⁷⁸

Un « facteur de cohésion »⁷⁹ de ce cercle était les positions similaires des membres dans le milieu littéraire parisien : ils étaient malherbiens, « apportant un renfort au courant moderniste »⁸⁰ et cherchaient à « perfectionner la langue française en la débarrassant des mots “barbares”. »⁸¹ Pour Nicolas Schapira, c'est l'amitié qui liait les membres du cercle Conrart. Ils étaient pour la plupart sous la protection de Richelieu ou travaillaient au service

⁷⁷ Nicolas Schapira, *Un professionnel de lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*, Seyssel, Champs Vallon, coll. « Époques », 2003, p. 85.

⁷⁸ Pellisson et d'Olivet, *Histoire de l'Académie française*, éd. Ch.-L. Livet, Paris, Slatkine Reprints, 1989, tome 1, p. 12.

⁷⁹ Schapira, *Un professionnel de lettres au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁰ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ Schapira, *Un professionnel de lettres au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 77.

du cardinal. Les membres du cercle fréquentaient aussi la ruelle de Madame de Rambouillet, « tant le milieu des lettrés parisiens était restreint. »⁸²

C'est Conrart qui dresse les Lettres patentes de l'Académie française; il se trouvait ainsi

Au centre du dispositif de mobilisation et de contrôle des écrivains mis en place par Richelieu et le chancelier Séguier : son implication grandissante dans les affaires de librairie, *via* son activité à la Chancellerie, sa qualité de secrétaire de l'Académie française, sa place centrale, surtout grâce à ses liens avec Godeau et Chapelain, dans le réseau des hommes de lettres affidés du cardinal, l'ont propulsé au cœur de la fabrique absolutiste d'un monde des auteurs qui acquiert dans ces années une cohérence inédite grâce à sa mobilisation, étroitement contrôlée, par Richelieu. Conrart a probablement vu dans cet espace des lettres qui prend alors corps, grâce à un pouvoir royal qui l'arme et l'encadre à la fois, un lieu privilégié à investir pour réaliser peut-être une véritable carrière politique.⁸³

La création des premiers salons, du cercle Conrart et enfin de l'Académie marque un début de l'appartenance sociale et de la professionnalisation du métier de dramaturge. Nous insistons sur la notion du début d'une « identité sociale »⁸⁴ et éventuellement professionnelle puisque ces lieux de rencontre ne permettent pas aux auteurs de former un véritable « corps »⁸⁵ dans la mesure où tous les membres du métier n'y participent pas et il n'y a pas un dirigeant, un chef du groupe comme dans une confrérie d'artisanat ou dans une guilde.

⁸² *Ibid.*, p. 76.

⁸³ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁴ Jouhaud, *Pouvoirs de la littérature*, *op. cit.*, p. 20 : « Sous l'Ancien Régime et tout spécialement au XVII^e siècle, les littérateurs – les auteurs en langue vulgaire dont l'écrit est l'activité principale – sont dépourvus de statut clair dans la société de leur temps, ce trait soulignant d'ailleurs une spécificité forte de leur identité sociale : leur statut, c'est, au fond, de ne pas en avoir. Ils ne forment pas "corps" dans une société où l'accès au privilège passe généralement par l'appartenance à un tel "corps". L'Académie ne modifie que très marginalement cette réalité. »

⁸⁵ Richelet, « corps », *Dictionnaire françois*, *op. cit.* : « Compagnie de personnes unies ensemble, société de plusieurs personnes qui sont réunies sous un même chef. [...] Tous les gens d'une certaine profession, ou d'un certain métier. »

Le salon littéraire et l'Académie présentent un axe important de la stratégie sociale de l'auteur dramatique qui essaie de faire publier ses premières œuvres lorsqu'il entame sa carrière. Pour Faith Beasley, les deux lieux de consécration sociale se ressemblent en raison de leurs principales caractéristiques : l'évaluation et la critique. Le salon se qualifie par sa nature collaborative; sa mission est d'évaluer et de critiquer la littérature par le biais des rencontres et de la correspondance. L'Académie cherche aussi à devenir une sphère critique, ou le « régulateur », le « baromètre » ou l'« ultime arbitre »⁸⁶ littéraire. Alain Viala corrobore ce jugement : les académies artistiques de l'époque seraient « une entreprise de codification et légitimation autonomes des valeurs culturelles et artistiques » où « la sociabilité amicale préside à la fondation »⁸⁷. Dans le cas des auteurs plus expérimentés, ces lieux de rencontre leur permettent de façonner leur image et de fréquenter les Grands aptes à les protéger. Le salon et l'Académie constituent un point de convergence paradoxal du travail auctorial et de l'identité sociale : l'auteur œuvre seul, créant ses pièces au rythme exigé par son contrat ou son génie. Pourtant son autonomie est limitée dans la mesure où il doit côtoyer les détenteurs du pouvoir officiel pour valoriser son art après quoi il risque de devoir se plier aux demandes de son protecteur pour maintenir son statut.

3.1.4 La Compagnie des Cinq Auteurs

Le travail collaboratif émane du sens de communauté grandissante qui naît de la participation assidue des auteurs aux salons, académies et cercles de l'époque. En effet, les premières tentatives françaises d'écriture collective accompagnent la création de

⁸⁶ Beasley, *Salons, History, and the Creation of Seventeenth-Century France*, *op. cit.*, p. 76. Pour Beasley, l'Académie française dès 1640 est « [a] fledgling, cultural regulator and barometer, its renown enhanced in particular by its role as the ultimate arbiter in the quarrel over *Le Cid*. »

⁸⁷ Viala, *La Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 18.

l'Académie française et la constitution d'un corps professionnel en voie de développement. Les pièces rédigées par la Compagnie des Cinq Auteurs représentent une étape importante dans cette création progressive d'une profession dramaturgique dans les années 1630, dans la mesure où les dramaturges doivent travailler de manière collaborative afin de plaire à un même mécène. Formée en 1635 par le Cardinal de Richelieu, la Compagnie – dont les membres ont varié au cours de son existence – avait la tâche difficile de rédiger des pièces à partir d'arguments théâtraux proposés par le premier ministre. Ce projet représente la première entreprise de rédaction collective dans la dramaturgie tragique et tragi-comique française. D'après François Lasserre, la Compagnie des Cinq Auteurs était avant tout un « système de rédaction collégiale destiné à servir de support à la pensée dramaturgique du cardinal »⁸⁸. Ainsi, Richelieu imposait ce travail d'équipe aux artistes de son entourage qu'il subventionnait par le programme de mécénat officiel.

La première œuvre écrite par les Cinq Auteurs est *La Comédie des Tuileries*. Parmi les membres contribuant à cette création, l'on identifie trois véritables dramaturges : Pierre Corneille, Jean de Rotrou et François le Métel, sieur de Boisrobert. Les deux autres contributeurs sont les poètes Guillaume Colletet et Claude de L'Estoile⁸⁹. C'est Boisrobert qui propose l'intrigue de la *Comédie des Tuileries* et répartit des actes parmi les cinq dramaturges :

Boisrobert se rend indispensable. [...] Dans l'affaire des Cinq auteurs, il aurait proposé le montage, choisi et recruté les poètes, esquissé le canevas, accepté, pour

⁸⁸ François Lasserre, éd., « Introduction », *La Comédie des Tuileries et l'Aveugle de Smyrne des Cinq Auteurs*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2008, p. 12.

⁸⁹ D'après François Lasserre, les contributeurs avaient un mois pour écrire leur acte. La qualité et la capacité de rédaction des cinq versificateurs étaient « très disparate[s] » (*Ibid.*, p. 27).

les *Tuileries*, de recourir à la science de Chapelain, rédigé le cahier des charges, distribué les actes en fonction de sa connaissance des personnes.⁹⁰

L'on remarque « l'organisation complexe d'un travail de création collectif mais très hiérarchisé ».⁹¹ Un projet collectif, certes, mais cette entreprise n'a rien d'organique puisque les auteurs ne se sont pas impliqués en raison d'un vrai désir fraternel ou amical, mais en considération d'un devoir financier et social⁹².

Bien que la Compagnie ait écrit trois pièces au total – *La Comédie des Tuileries* (1635), *L'Aveugle de Smyrne* (1637) et *La Grande Pastorale* (1637)⁹³ – c'est la *Comédie des Tuileries* qui suscite le plus grand intérêt puisque ses auteurs sont les plus connus et la pièce est la plus réussie⁹⁴. Dans une lettre de Jean Chapelain adressée à Boisrobert, Chapelain appelle le projet des Cinq Auteurs « le *commandement* que Monsieur me faisait de travailler au dessein d'une comédie »⁹⁵. François Lasserre cite cette lettre pour confirmer la provenance du canevas de la *Comédie des Tuileries*; pour lui, elle est intéressante

⁹⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁹¹ Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 23.

⁹² Lors de la publication de la *Comédie des Tuileries*, l'œuvre fut attribuée à la Compagnie des cinq auteurs sans pourtant dénoter l'identité des dramaturges de cette Compagnie. Ce ne fut qu'en 1653 que Pellisson révéla les identités des auteurs. D'après Pellisson : « outre la pension ordinaire que [Richelieu] leur donnait, il faisait quelques libéralités considérables quand [les cinq auteurs] avaient réussi à son gré » (Couton, *Richelieu et le théâtre*, *op. cit.*, pp. 28-29).

⁹³ Corneille participe à la rédaction des deux premières pièces; il se serait retiré de la Compagnie après l'échec de *L'Aveugle de Smyrne* devant le public parisien et Louis XIII (Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part II: The Period of Corneille 1635-1651*, New York, Gordian Press, vol. 1, pp. 207-208). Sa participation ou son abstention à la rédaction de la dernière pièce est difficile à prouver : il n'existe aucune copie du manuscrit.

⁹⁴ D'après François Lasserre, « les pièces dites des Cinq auteurs ne méritent pas d'être exhumées pour leur intérêt dramaturgique, qui serait mince » (F. Lasserre, éd., « Introduction », *La Comédie des Tuileries*, *op. cit.*, p. 11). Le catalogue de la Bibliothèque nationale de France confirme son passage sous silence critique pendant trois siècles : d'après notre enquête, la pièce paraît en 1638 et 1648 chez Antoine Courbé, ensuite en 1964 dans le *Théâtre* de Corneille (éd. J. Lemarchand) et enfin en 2008 dans l'édition critique de Lasserre.

⁹⁵ Jean Chapelain, « À Boisrobert, le 24 janvier 1636 » in F. Lasserre, éd., « Introduction », *La Comédie des Tuileries*, *op. cit.*, p. 74. Nous soulignons.

puisqu'elle confirme le rôle du cardinal de Richelieu qui avait conçu l'argument, se désignant « titulaire officieux de la responsabilité d'auteur »⁹⁶. Pourtant, la lettre nous semble importante pour la simple raison qu'elle confirme le manque de vraie motivation sociale. L'emploi du substantif « commandement » évoque l'injonction ou le devoir qui incite la participation des auteurs. On est bien loin de la convivialité rédactrice qui anime les collaborations ailleurs ou à d'autres époques⁹⁷ : la prescription de rédiger un argument imposé empêcherait tout véritable plaisir.

C'est ainsi que cet exemple de travail collectif illustre la réalité des réseaux littéraires des années 1630 : la sociabilité dans la sphère dramatique réside dans les liens entre les auteurs vers le haut. Richelieu occupe le sommet de la pyramide sociale pendant que les auteurs se fréquentent en bas. Si le rapport entre certains auteurs – comme celui entre Montaigne et La Boétie, Du Ryer et Auvray ou Jean Chapelain, Valentin Conrart et Antoine Godeau⁹⁸, François de Malherbe et son entourage de poètes⁹⁹ – nous montre une vraie amitié littéraire qui fleurit à l'époque, la vie salonnrière et académique ainsi que la collaboration imposée par le haut nous suggèrent en revanche que les relations amicales

⁹⁶ F. Lasserre, éd., « Introduction », *La Comédie des Tuileries*, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁷ D'après François Lasserre, cette collaboration s'est probablement inspirée des productions collectives qui se faisaient en Espagne et en Angleterre. Mais dans le collectif français, « la franche camaraderie autour de quelques pichets (comme le cas dans ces exemples étrangers) paraît avoir fait défaut » (*Ibid.*, p. 14).

⁹⁸ Voir Jeffrey N. Peters, « Jean Chapelain », *Seventeenth-Century French Writers*, éd. Françoise Jaouen, Detroit, Gale, 2003.

⁹⁹ Jean-Marie Constant, « Les couches sociales nouvelles au carrefour de la politique et de la littérature, l'exemple de Malherbe », *Dix-septième siècle* 3, 260 (2013), p. 387 : « Malherbe appartient par ses origines à ces nouvelles couches sociales. Or, parmi ses amitiés et ses soutiens, on peut citer par exemple, Du Vair et Du Perron, hommes de confiance d'Henri IV et de Marie de Médicis, qui ont favorisé l'ascension du poète ». D'après Constant, la carrière sociale de Malherbe à la cour – il est poète de la cour de Henri IV – est rendue possible seulement grâce à ses amitiés : « Malherbe vint se fixer à Paris en 1605, à l'âge de cinquante ans. Il disposait d'amis fidèles à la cour. Parmi eux, le cardinal Du Perron et Vauquelin des Yveteaux, qui étaient prêts à faciliter sa carrière. » (*Ibid.*, p. 394)

restent subordonnées souvent à la nécessité de monter dans la hiérarchie sociale et au désir d'affermir sa compétence et son expertise parfois au détriment d'autrui.

3.2 Les relations antagonistes dans les années 1620 et 1630

Dans son article, « Frontières du classicisme »¹⁰⁰, Emmanuel Bury propose de substituer la périodisation artificielle qui découpe le XVII^e siècle à la démarcation par mouvements esthétiques – par exemple, le baroque et le classique – pour privilégier une périodisation basée sur les querelles. D'après Bury, c'est grâce aux débats et aux polémiques nombreuses qui ont marqué cette époque que les doctes arrivent à imposer une esthétique et donc à différencier une pratique littéraire d'une autre. Dans la même veine, la formule hobbesienne, « *bellum omnium contra omnes* » – la guerre de tous contre tous – reprise par Gérard Ferreyrolles, révèle le caractère belliqueux du monde des lettres au Grand Siècle. Ferreyrolles constate qu'aucun domaine des arts, des sciences et de la culture n'est épargné¹⁰¹ des interrogations et affrontements qui définiront la nature même d'un champ de savoir. À l'instar des autres genres qui ont connu des troubles, Jean-Marc Civardi insiste correctement sur le fait que « le XVII^e siècle a rarement été une période de sérénité pour les dramaturges »¹⁰².

¹⁰⁰ Emmanuel Bury, « Frontière du classicisme », *Littératures classiques* 34 (1998), pp. 217-235.

¹⁰¹ Gérard Ferreyrolles, « Le XVII^e siècle et le statut de la polémique », *Littérature classiques* 59 (2006), p. 7.

¹⁰² Jean-Marc Civardi, « Bibliographie critique des querelles théâtrales en France au XVII^e siècle », *Littératures classiques* 59 (2006), p. 193.

3.2.1 Le débat non-théâtral dans les années 1620

D'après Civardi, « Le XVI^e siècle français n'a pas connu de querelles portant sur le théâtre. Et pourtant l'époque fut trouble et troublée dans bien des domaines. »¹⁰³ Pour ce qui est des débats littéraires non-théâtraux qui se jouent « entre l'*ingenium* du poète et le *judicium* des doctes »¹⁰⁴, nous renvoyons à deux querelles en particulier : celle de « l'affaire Théophile de Viau » (1623) qui opposa le poète libertin au père François Garasse et celle de Guez de Balzac et la réception de ses *Lettres* (1624-1630). Dans le cas de Théophile, le « je » du poète dans ses œuvres *Le Parnasse satyrique*, *Les Œuvres poétiques* et *Les Première et Seconde parties* entraîne des accusations d'impiété lorsque ses critiques en tirent des conclusions morales et religieuses. Arrêté en 1623, Théophile doit proposer « une vision alternative des enjeux et du sens de l'écriture poétique » pour « rechristianiser » son texte¹⁰⁵. Pour le père Garasse, la poésie ne s'exclut pas de la réalité : elle a un « similaire degré de réalité et de force »¹⁰⁶ que la prose, mais elle est plus dangereuse dans la mesure où elle est plus persuasive. L'enjeu principal de cette querelle réside dans la technique de lecture employée par les accusateurs et les défenseurs : un texte littéraire peut-il être (ou doit-il être) pris au sens propre?

La problématique de l'affaire Théophile de Viau diffère ostensiblement des sujets de débat dans le monde théâtral : pour Théophile, le risque est plus élevé puisque ses écrits

¹⁰³ Jean-Marc Civardi, « Modèles et influences polémiques dans les querelles dramatiques du premier XVII^e siècle », *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*, éd. Emmanuelle Hénin, Paris, Éditions Peeters, coll. « La Républiques des Lettres », 2010, p. 41.

¹⁰⁴ Ferreyrolles, « Le XVII^e siècle et le statut de la polémique », *loc. cit.*, p. 7.

¹⁰⁵ Mathilde Bombart, « “Des vers méchants et impies” ? Questions sur une poésie en procès », *Lectures de Théophile de Viau : les poésies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2008, p. 66.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 72.

mènent à son emprisonnement et à sa condamnation à mort. Pourtant, les querelles se ressemblent quant à la substance des échanges et les vecteurs de circulation. La rumeur et la diffamation circulées par des libelles et des apologies portent atteinte à la renommée du poète; les parties opposantes dépendent chacune de l'imprimé pour attaquer et pour se défendre comme feront les camps divers lors des querelles théâtrales postérieures. D'après Mathilde Bombart, ce qui doit nous importer plus que les enjeux génériques, esthétiques ou idéologiques dans une querelle littéraire est son aspect social : grâce aux débats et disputes, nous pouvons montrer les « liens solidaires » créés entre les hommes de lettres. Ceci nous permettra donc de mieux déterminer les relations intimes qui se forment dans l'espace littéraire¹⁰⁷.

Cette question essentielle d'appartenance sociale se soulève aussi lors de la querelle des *Lettres de Guez de Balzac*. Pour les critiques de Balzac, l'auteur flatte son amour-propre lorsqu'il se dépeint trop dans ses *Lettres*¹⁰⁸. Pourtant, Balzac revendique ici une posture non du « je » personnel comme le fait Théophile, mais du « moi-personnage »¹⁰⁹, une fiction donc consciente et voulue. Son écriture est riche en hyperboles, périphrases et

¹⁰⁷ Mathilde Bombart, « When writers gossip: authorial reputation in the literary polemics of the French 1620s », *Renaissance Studies* 30, 1 (février 2016), p. 149 : « This latter point ['the knowledge authors may have of one another thanks to their familial and social proximity'] recalls an often-forgotten aspect of literary polemic, and probably of literature in general: namely, that many of their interests concern what we might call the local level, the links of social solidarity and power relationships between the parties involved quite outside any of the aesthetic, ideological or intellectual positions espoused in the conflict. The direct personal references expressed in these polemical writings make clear that their field of action is not the literary milieu or, more precisely, that the literary world is linked to other goals, such as the search for a position, a career, a connection with a patron, and so on. »

¹⁰⁸ Mathilde Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres. Écriture, polémique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2007, pp. 58-61. Bombart présente un lieu commun particulier qui témoigne de l'amour-propre excessif : le « soldat gascon » vantard repris par Garasse et Jean Goulu (p. 62).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 63. Le « moi-personnage » est une expression que Bombart emprunte à H. Merlin-Kajman utilisée dans son article « Guez de Balzac ou l'extravagance du moi entre Montaigne et Descartes », *Rue Descartes* 27 (2000), p. 149.

allusions qui risquent de confondre le lecteur qui les prend *ad litteram*, d'où la critique formulée contre sa rhétorique :

L'expression de « parler Balzac » vient rapidement désigner une écriture jugée chargée en périphrases et en images. Dans les milieux érudits, le succès de Balzac est interprété comme le symptôme de l'implantation en France d'une esthétique « clinquante », elle-même reflet des mœurs dépravées qu'entretient une pratique « florentine » du pouvoir, où règnent intrigants et manœuvres de cour.¹¹⁰

Cette polémique oppose la rhétorique des « fidèles attardés de la tradition humaniste » aux « partisans du modernisme »¹¹¹ bien que l'affaire Théophile de Viau se développe surtout autour du sens du texte et des interprétations possibles du « je » ou du « moi ».

Dans ces deux exemples de disputes littéraires au premier XVII^e siècle, la violence verbale prend la première place, mais ce qui les différencie des querelles théâtrales contemporaines est l'enjeu des niveaux de compréhension. Les querelles dans lesquelles s'impliquent Hardy et Corneille ressemblent davantage à la querelle des *Lettres* qu'à l'affaire Théophile de Viau dans la mesure où l'on voit un affrontement de jugements linguistiques et de commentaires personnels qui visent à la fois l'auteur et son œuvre. La réception de leurs œuvres est certes moins périlleuse : il n'est pas facile de prendre une pièce de théâtre *ad litteram*, car le jeu scénique et la structure même du texte créent la distance nécessaire pour maintenir la fiction apparente. Ni Hardy ni Corneille ne sont accusés d'hétérodoxie. Ils doivent justifier leur production littéraire, mais ils ne sont pas obligés de défendre leur moralité.

¹¹⁰ Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres*, op. cit., pp. 71-72.

¹¹¹ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1997, t. 1, p. 253.

3.2.2 Le débat théâtral dans les années 1620 et 1630

3.2.2.1 Alexandre Hardy et les malherbiens

Au sein de cette culture de dispute littéraire, la querelle de Hardy et l'école de Malherbe se produit de façon singulière. Issue d'une plus grande querelle « de la simplicité »¹¹², la réforme malherbienne du tournant du XVII^e siècle – « Enfin Malherbe vint »¹¹³ – n'aurait pas été vue aussi positivement que le suggère Nicolas Boileau dans son *Art poétique* (1674) de la fin du siècle. Alain Génétiot le dit à juste titre : il faut « désarrimer Malherbe [...] de Boileau »¹¹⁴ afin de considérer sa réception par ses contemporains. Les circonstances qui occasionnent le conflit stylistique et linguistique séparant les disciples de Malherbe de ceux suivant l'exemple d'un Ronsard ou d'un Desportes ne procèdent d'aucun art poétique malherbien formel; les commentaires de poésies rédigés par François de Malherbe de 1600 à 1610 servent à former la « doctrine » poétique adoptée par ses disciples les plus fidèles¹¹⁵. Imaginer une rupture nette entre l'ancienne pratique humaniste et

¹¹² Véronique Ferrer, « Rudesse ou douceur? La Querelle de la simplicité au temps de Malherbe », *Dix-septième siècle* 260, 3 (2013), p. 430 : « Malherbe pousse jusqu'à ses dernières conséquences une disposition politique pour la modération, une inclination sociale pour la civilité, enfin un penchant poétique pour la sobriété. Au seuil du siècle, il donne forme littéraire à des aspirations qu'il va contribuer à normaliser par une réforme drastique de la langue versifiée, placée sous le signe de la raison et de la clarté ».

¹¹³ Nicolas Boileau, *Art poétique*, éd. August Buck, Munich, W. Fink, 1970, chant I, v. 131-136 :
 Enfin Malherbe vint, et le premier en France,
 Fit sentir dans les vers une juste cadence :
 D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
 Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
 Par ce sage Ecrivain la Langue réparée
 N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.

¹¹⁴ Alain Génétiot, « Pour relire Malherbe », *Dix-septième siècle* 260, 3 (2013), p. 380. Voir aussi Hugh M. Davidson, « The Idea of Literary History in the *Art poétique* of Boileau », *Symposium* 18, 3 (automne 1964), p. 267. L'usage délibéré de l'adverbe « enfin » découle d'une tentative de préciser et de borner la pratique poétique; pour Boileau, la poésie prémalherbienne était confuse et opaque, surchargée de néologismes et de latinismes : « The famous *Enfin* points to it [“the eminent example having been identified and established”] as did the earlier one of “Mais de ce style *enfin* la cour désabusée...”. A transition has been made from ignorance to knowledge, from groping and confusion to sureness and order ».

¹¹⁵ Guillaume Peureux, « Malherbe et le commentaire de poésie au XVII^e siècle. Commenter et réécrire », *Dix-septième siècle* 260, 3 (2013), pp. 455-468.

l'approche « classique » serait une erreur : la poésie dramatique tout comme la poésie lyrique évolue graduellement.

Alexandre Hardy se compte au nombre des admirateurs des poètes de la Pléiade. Préférant l'ancien langage poétique de ses devanciers, il refuse la doctrine malherbienne; Antoine Adam le présente plus catégoriquement : « Les Malherbiens étaient ses adversaires-nés. »¹¹⁶ Hardy n'est pas le seul poète impliqué dans cette querelle de la simplicité; l'on peut compter parmi les opposants Berthelot et Régnier, Théophile et Mlle de Gournay. Selon Véronique Ferrer, les poètes satiriques et ceux de l'entourage de la reine Margot « rejettent », « méprisent » ou « raillent » Malherbe¹¹⁷. Si pour la « bande »¹¹⁸ de Malherbe le poète doit privilégier l'usage commun, les disciples humanistes du début du XVII^e siècle quant à eux se permettent un « statut de l'invention et de la liberté poétiques et linguistiques »¹¹⁹ plus souple, certes moins codifié.

La première volée lancée par Hardy se fait subitement, sans aucune véritable hostilité manifestée du clan opposant. À la fin de sa carrière, en 1624, il entame la publication de son *Théâtre complet*; le succès du tome premier publié en 1624 appelle la prompt publication du tome II en 1625 et du tome III en 1626 dans lequel l'on trouve son premier commentaire sur la pratique théâtrale de son époque dans un texte liminaire adressé « Au lecteur ». Cette dispute qui se déroule à l'intérieur de la plus large querelle de la

¹¹⁶ Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., t.1, p. 208.

¹¹⁷ Ferrer, « Rudesse ou douceur? », loc. cit., p. 435 : « La réforme malherbienne tarda pourtant à s'imposer: elle connut des opposants de tous bords [...] tous [Godeau, Marino, Berthelot, etc.] rejetèrent, méprisèrent ou raillèrent le poète grammairien, "le poète valet" ».

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 436.

¹¹⁹ Peureux, « Malherbe et le commentaire de la poésie », loc. cit., p. 458.

simplicité ne concerne personne en particulier de la bande de Malherbe. En effet, lorsque Hardy écrit à son public selon la convention préfacielle, il se réfère généralement aux « Poètes d'aujourd'hui »¹²⁰, ostensiblement les partisans de Malherbe. Il n'existe aucun texte de réfutation à cette première préface; la bande de Malherbe ne commente pas les premiers écrits calomnieux de Hardy. Enfin, dans le tome IV du *Théâtre complet* qui paraît aussi en 1626, les pièces liminaires sont moins agressives : Hardy s'excuse de la mauvaise qualité des impressions précédentes dans son épître dédicatoire au duc de Montmorency et dans une deuxième préface intitulée « Au lecteur ».

La querelle entre Hardy et les malherbiens connaît l'apogée de sa force et de son âpreté en 1628 lorsque Hardy inclut le texte liminaire « Au lecteur » dans l'édition de son dernier tome du *Théâtre complet*. Le ton médisant et belliqueux incite enfin une réponse du clan de Malherbe; deux poètes parisiens – Pierre Du Ryer et Jean Auvray – échangent publiquement, mais anonymement, deux lettres par lesquelles ils se lancent dans le débat sur les formes poétiques théâtrales et revendiquent l'autorité de Malherbe et des nouveaux pratiquants poétiques. Cet échange entre Du Ryer, Auvray et Hardy produira au total un corpus de trois paratextes et trois lettres avec une longueur cumulative d'environ 11 000 mots¹²¹. L'ensemble des textes prend part à la culture de débat et de médisance à la

¹²⁰ Alexandre Hardy, « Au lecteur » (achevé d'imprimer en 1625), *Le théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, 1624-1628, 5 tomes, t. III. Nous citons A. Hardy, « Au lecteur », *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, éd. G. Dotoli, Paris, Klincksieck, 1996, p. 166.

¹²¹ Les trois « Au lecteur » combatifs de Hardy (de 1625, 1626 et 1628) sont assez courts; le plus long compte environ 750 mots. Les deux répliques de Du Ryer et Auvray sont plus importantes; ensemble, les « Lettres à Poliarque et Damon » contiennent quelque 4 000 mots. Enfin, le dernier texte du corpus, *La Berne* de Hardy compte plus de 5 800 mots.

République des Lettres, une pratique sociolittéraire qui servira à définir la légitimité et à « saisir une œuvre dans l'élan d'une circulation »¹²² :

D'une manière ou d'une autre, la plupart des débats et conflits autour du livre vont discuter cette posture et les principes mêmes qui la fondent : quel rapport entretenir avec le passé, la tradition et l'autorité? Qui a le droit ou le pouvoir de distribuer la reconnaissance? Ces débats sont cruciaux car ils mettent en jeu le fonctionnement d'un monde social en construction, le monde des auteurs et hommes de lettres, interrogé du point de vue des relations des écrivains les uns avec les autres et de celui de leurs liens aux pouvoirs.¹²³

Ce que l'on remarquera dans cette querelle des années 1620 est une pratique de polémique qui dénonce nommément dans le registre de la vitupération¹²⁴. Le registre de cette querelle est exceptionnel dans le monde du théâtre du premier XVII^e siècle : dès que Richelieu s'impliquera de façon plus autoritaire, la vitupération ne sera plus acceptable. Dans les années 1630, le processus d'institutionnalisation et de centralisation du monde littéraire atténuera ainsi la force des disputes.

3.2.2.2 Pierre Corneille et les académiciens

La nature même de la Querelle du *Cid* la distinguera manifestement de la querelle qui opposait Hardy à l'école de Malherbe. Si cette dispute qui s'inscrit à l'intérieur de la querelle de la simplicité ne concerne que trois individus qui œuvrent indépendamment puisqu'il n'existe pas encore une plus grande sphère sociale apte à contrôler les interactions professionnelles, la Querelle du *Cid* considérera l'individu face à une nouvelle instance

¹²² Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres*, op. cit., p. 10.

¹²³ *Ibid.*, p. 167.

¹²⁴ Jean Leclerc, « Montmaur "*mala multa dicens*" : une affaire de médisance? », *L'affaire Pierre de Montmaur*, éd. Carine Barbaferi et Jean-Marc Civardi, p. 1, à paraître : « À une époque où le "processus de civilisation" semble bien enclenché et où la République des Lettres connaît une importante expansion quant aux lieux de diffusion des savoirs, le ton sur lequel on débat des affaires d'érudition s'anime fréquemment jusqu'à la véhémence. »

politico-littéraire qui vise à concrétiser son pouvoir dans le milieu social parisien du premier XVII^e siècle.

Pierre Corneille commence sa carrière de dramaturge en 1629 au moment où Hardy disparaît des cercles théâtraux parisiens. Pendant la décennie qui suivra, celui-là publiera plusieurs pièces comiques et tragi-comiques qui trouveront du succès auprès du public. Ses premières tentatives accompagnent la naissance d'une nouvelle instance politique et littéraire : l'Académie française. Fondée en 1635 par le Cardinal de Richelieu et son entourage d'hommes de lettres, le premier ministre cherchait à affermir son pouvoir public à l'aide d'une assemblée qui travaillait sur le perfectionnement de la langue et la littérature françaises. L'académie qu'imagina Richelieu serait officielle, reconnue et patronnée par l'État dont le Cardinal deviendrait protecteur¹²⁵. Les premières tâches de cette nouvelle Académie comprenaient la création d'un dictionnaire, d'une grammaire française, d'une rhétorique, et d'une poétique littéraire¹²⁶. Autrement dit, l'Académie française cherchait à définir les règles d'usage non seulement de la langue française, mais aussi de la pratique littéraire. Même si la poétique qu'imaginait Richelieu ne s'est jamais matérialisée, l'élaboration d'une doctrine théâtrale s'est réalisée par les dramaturges et les doctes dans les salons et les assemblées de l'époque. Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, Jean Chapelain, Pierre Corneille, Georges de Scudéry et l'abbé d'Aubignac, entre autres, ont

¹²⁵ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle : L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, 2 tomes, Paris, Éditions Domat, 1956, tome 1, pp. 220, 224.

¹²⁶ « Lettres Patentes Pour L'établissement De L'Académie Française, Signées Du Roi Louis XIII En Janvier 1635, Enregistrées Au Parlement Le 10 Juillet 1637 », *Académie Française: Statuts Et Règlements* §§ XXIV-XXVI (1637). Seul le *Dictionnaire de l'Académie française* s'est véritablement réalisé; sa première édition parut en 1694.

défini et commenté, approuvé ou critiqué dans la pratique une théorie dramatique inspirée de la *Poétique* d'Aristote¹²⁷.

Il est ici question d'une autorité naissante qui impose son pouvoir par le biais de la codification des genres théâtraux de tous les échelons. Les doctes, particulièrement ceux qui gravitent autour de Richelieu, tentent de définir clairement les genres théâtraux pour qu'ils soient fixes et distincts; la tragi-comédie, selon les nouveaux préceptes, est un genre faible¹²⁸, car elle mélange les tons et ignore les unités théâtrales. La logique dramatique préconisée par les doctes de l'Académie française naissante exige l'unité d'action et de lieu

¹²⁷ Voir Enrica Zanin, « Les commentaires modernes de la *Poétique* d'Aristote », *Études littéraires*, 43, 2 (2012), pp. 55–83. Dans son article, Zanin analyse l'essor des commentaires modernes de la *Poétique* d'Aristote. Cette pratique exégétique aux XVI^e et XVII^e siècles s'est transformée du commentaire à la vulgarisation du texte et enfin au développement d'un art poétique moderne inspiré du texte source antique. D'après Zanin, « La *Poétique* disparaît au profit du poétique. » (*Ibid.*, p. 70). Par exemple, La Mesnardière réclame sa filiation avec la pensée aristotélicienne au Chapitre premier de sa *Poétique* tout en appliquant ses propres conclusions basées sur « la raison » : « Plusieurs Livres sont remplis de la grande conformité qui est entre ces trois Arts [la Peinture, la Musique & la Poësie] : c'est pourquoy, sans m'arrester à des redites importunes, dont les Traitez de Poësie Latins & Italiens ne sont desja que trop chargez, je me contenteray de dire ce qu'Aristote, la raison, la lecture des ancien Poëtes, & quelque usage du Théâtre m'ont conjointement appris touchant les Poëmes Dramatiques. » (Jules de la Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Sommaville, 1639, pp. 3-4) Pierre Corneille cite le philosophe stagirite dès la première phrase de son premier « Discours » lorsqu'il définit l'utilité de cet art : « Bien que, selon Aristote, le seul but de la poésie dramatique soit de plaire aux spectateurs, et que la plupart de ces poëmes leur ayent plu, je veux bien avouer toutefois que beaucoup d'entr'eux n'ont pas atteint le but de l'art. *Il ne faut pas prétendre*, dit ce philosophe, *que ce genre de poésie nous donne toute sorte de plaisir, mais seulement celui qui lui est propre*; et pour trouver ce plaisir qui lui est propre, et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art, et leur plaire selon ses règles. » (« Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique », *Théâtre complet*, 3 tomes, éd. Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, tome I, p. 60) Dans ses *Observations sur le Cid*, Scudéry assied sa propre autorité critique sur les préceptes d'Aristote : « Or quelle doit estre cette grandeur, Aristote dont nous suivons autant le jugement, que nous nous moquons de ceux qui ne le suivent point... » (Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid in Civardi, La Querelle du Cid, op. cit.*, p. 382).

¹²⁸ Voir Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001. Dans cet ouvrage essentiel, Baby trace l'essor et la disparition de ce genre populaire, mais paradoxalement méprisé ou ignoré par la critique. La tragi-comédie a eu son âge d'or de 1628 à 1642, mais a disparu, d'après Baby, avec l'avènement des débats théoriques sur la pratique du théâtre : « Les querelles sur la vraisemblance et le plaisir dramatique alimentent une réflexion au sein de laquelle la tragi-comédie occupe une place privilégiée, car les théoriciens s'interrogent sur son rapport aux modèles antiques, et sur son nom même. On pourra alors se demander si le discours critique n'a pas joué un rôle dans la disparition du genre. » (p. 13)

telle que présentée dans la *Poétique*¹²⁹. Pierre Corneille était particulièrement actif au moment de la fondation de l'Académie; ses œuvres tragi-comiques deviendront l'objet des critiques, déterminant ainsi la portée de leurs jugements.

Le contexte de cette querelle est particulièrement intéressant dans la mesure où elle oppose une instance officielle à l'individu. C'est *Le Cid* de Pierre Corneille, une tragi-comédie dont l'argument est emprunté à *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, une pièce espagnole qui a paru en 1631, qui déclenche le débat sur la bonne pratique théâtrale. Présentée pour la première fois en janvier 1637 au théâtre du Marais, la pièce de Corneille a connu « un succès d'une ampleur qui surprit les contemporains »¹³⁰. En mars de la même année, l'édition princeps du *Cid* paraît in-quarto chez Antoine Courbé et François Targa. La condamnation de la pièce s'ensuit presque immédiatement, mais la critique vise également l'auteur lui-même : les doctes traitent Corneille de plagiaire, d'avare – en raison de sa publication hâtive, voire précoce –, et d'orgueilleux. D'après Jean-Marc Civardi, les questions débattues lors des querelles dans les années 1630 reprennent des idées qui ont été considérées dans les querelles de Balzac contre Garasse et contre les feuillants. « Étant

¹²⁹ Voir Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter/Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, surtout sa préface à *Adone* de Mariano (1623), sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630) et son *Discours de la poésie représentative* (1635) dans lesquels Chapelain aligne sa pensée théorique avec la description du genre tragique d'Aristote dans sa *Poétique*.

¹³⁰ Robert Descimon et Christian Jouhaud, *La France du premier XVII^e siècle 1594-1661*, Paris, Belin, 1996, p. 141: « Un grand débat sur le succès au théâtre, sur ce qui le rendait légitime ou illégitime, solide ou illusoire, se tenait depuis le début des années 1630. Il tournait surtout autour d'une alternative : était-il possible de concevoir des règles stables et donc divulguables pour composer et donc apprécier un spectacle dramatique, ou bien fallait-il s'en remettre au mystère d'un art dont le succès auprès des spectateurs, le plaisir qu'il leur procurait, resterait le seul critère d'appréciation ? D'emblée, *Le Cid* se trouva porté au cœur de ce débat, qui prit les dimensions d'une polémique publique. Richelieu qui avait, semble-t-il, encouragé le développement de la querelle après avoir comblé Corneille de ses bienfaits, demanda à la jeune Académie française de trancher l'affaire. Chapelain, avec l'aide de quelques-uns de ses confrères, s'attela à cette tâche et produisit un texte assez modéré mais qui affirmait par sa seule publication le pouvoir des "doctes" théoriciens, pouvoir que la position de Corneille dans la querelle, et celle de ses partisans, avaient battu en brèche. »

donné la vogue du théâtre depuis les années vingt et trente, les rivaux sont constamment à l'affût et les susceptibilités exacerbées. »¹³¹ Les critiques de Corneille misent sur l'inculture du poète et ses origines familiales bourgeoises; ils manifestent aussi une vive indignation pour le goût et le style dramatique de leur rival¹³².

Le corpus de textes issu de cette querelle est plus large que celui produit lors de la querelle de Hardy. La grande majorité paraît en 1637 et 1638, mais l'on peut également inclure les traités poétiques de Corneille et les examens de ses œuvres qui n'ont paru qu'en 1660. Si l'on se limite uniquement aux feuilles volantes incluses dans l'ouvrage de Jean-Marc Civardi, le corpus de la Querelle du *Cid* compte trente-cinq titres. Dans l'ensemble, le registre de ces textes est moins véhément que celui des écrits polémiques par Hardy, Du Ryer et Auvray. L'on remarque surtout dans les derniers textes de la polémique que, sous le joug de l'Académie française et sous l'ombre de Richelieu, les auteurs et les théoriciens impliqués dans cette querelle se répondent directement – parfois froidement –, mais avec une certaine politesse et civilité qui accompagnent leurs critiques. Les attaques *ad hominem* existent toujours, certes, mais la présence de Richelieu assure une tonalité généralement plus tempérée.

3.3 Le langage polémique

3.3.1 Définition : la violence verbale et l'attaque *ad hominem*

La pratique de la calomnie – ou son synonyme juridique, la diffamation – relève de l'intérêt chez l'homme de lettres de contrôler non seulement sa langue et ses moyens

¹³¹ Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 63.

¹³² *Idem.*

d'expression, mais aussi de maîtriser son image publique, voire assurer sa renommée. Dans le sens biblique, les hommes méchants sont des calomniateurs, ceux qui « aiguisent leur langue comme le serpent, ils ont sous leurs lèvres le venin des vipères »¹³³. Ainsi, traditionnellement, la calomnie est un mal duquel le juste sera sauvé; elle peut aussi être un péché véniel que le bon chrétien doit éviter. Dans les cercles littéraires naissants du premier XVII^e siècle, l'écriture infamante est l'action délibérée par laquelle l'auteur cherche à affermir son autorité dans un milieu toujours précaire. Si la médisance est la parole combattive plus atténuée qui repose sur le sens de l'humour ou la présence d'esprit des adversaires¹³⁴, la calomnie, elle, est plus violente. Mensonger et diffamant, ce discours serait une fraude :

*Calumniam hîc definitio occultam læsionem, imminutionemque alterius in sermone aut scripto, mixtam fraude. dicta ea à calvendo, quod prisco verbo frustrà habere & decipere significabat. Omnis enim calumnia mentitur & fallit, ut mox dicam, & mendacium aut fucum auctorem habet.*¹³⁵

Pour Jean Nicot, l'on calomnie « quand fausement et malicieusement on allegue ou met-on à sus quelque chose à quelqu'un »¹³⁶. La calomnie, selon Antoine Furetière, est une « fausse accusation, medisance contre l'honneur en chose considerable »¹³⁷. La parole diffamatoire incite l'auteur à défendre son honneur, à contrôler son image publique. La

¹³³ *Ancien Testament*, éd. Édouard Dhorme, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, vol. II, Psaumes 140 : 4-5.

¹³⁴ Antoine Furetière, « mesdisance », *Dictionnaire universel*, 3 tomes, 1690, t. 2 : « discours contre l'honneur de quelqu'un. On fait souvent une *mesdisance* pour avoir occasion de dire un bon mot. »

¹³⁵ Juste Lipse, *De Calumnia oratio, Epistolarum selectarum centuria prima miscellanea*, Anvers, Ex Officina Plantiniana, 1605, p. 103 : « Je définis ici la calomnie comme une injure clandestine, une diminution de l'autre par la parole ou par l'écrit, mêlée de fourberie. Elle est dérivée de *calvendo*, qui dans sa forme ancienne signifiait « tromper » et « décevoir ». En effet, toute calomnie ment et trompe, comme je l'expliquerai sous peu, et puise son origine dans le mensonge ou la dissimulation. » (Nous tenons à remercier Annick MacAskill d'avoir si soigneusement traduit ce passage.)

¹³⁶ Jean Nicot, « calomnie », *Thresor de la langue françoise*, Paris, D. Douceur, 1606.

¹³⁷ Antoine Furetière, « calomnie » *Dictionnaire universel*, 1690, t. 1.

calomnie est, d'après Emily Butterworth, l'équivalence métaphorique d'une blessure corporelle¹³⁸; l'affront personnel nécessite une prompte réaction de la part de la victime qui doit restaurer son nom et sa réputation. Nous tenons à souligner l'importance de la notion de la « diminution de l'autre » – l'*imminutionemque* chez Juste Lipse – qui émaille les textes calomnieux de notre corpus. Dans les querelles que nous étudions ci-dessous, la « médisance contre l'honneur » et l'« affront personnel » motivent les écrits hostiles des partisans. L'attaqué devra défendre plus que son génie littéraire : il devra garantir sa qualité d'homme et fortifier son autorité et sa réputation.

Au cœur du processus diffamatoire se trouvent la réputation et la rumeur, l'une étant l'objet et l'autre l'arme. La réputation n'appartient pas à l'individu, mais témoigne de la relation triangulaire qui rattache la victime non seulement au calomniateur, mais aussi au public de la dispute¹³⁹. La calomnie ne peut pas exister dans l'espace privé, car la réputation se distingue d'une considération personnelle¹⁴⁰. La calomnie réside dans l'usurpation de l'image publique de la victime, la réputation étant une entité fragile et vacillante :

Car si nous voulons considerer exactement & regarder de prés ce que peut estre la Renommée, apres plusieurs considerations, nous n'y trouverons que du vent & de l'incertitude. Ce n'est qu'une bonne ou mauvaise impression que le peuple a de nous, une opinion pour tout potage. Or qu'est-il de plus incertain que l'opinion, & encores d'un peuple ondoyant & divers comme les flots d'une mer courroucée.¹⁴¹

¹³⁸ Emily Butterworth, *Poisoned Words. Slander and Satire in Early Modern France*, Londres, Legenda, 2006, p. 11 : « The metaphoric equivalence between bodily injury and injurious speech was equally a recurrent theme in early modern treatises on slander ».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁰ Jean-Pierre Camus, « De la Renommée », *Diversitez*, 10 vol., Paris, Chappelet, 1608, vol. I, p. 182 recto.

¹⁴¹ *Idem.*

Le théologien Jean-Pierre Camus – écrivant manifestement à l'écart du monde dramaturgique dont il est ici question – conclut que la rumeur est « un bruit public »¹⁴² qui sert à blesser la réputation de l'individu. Pour Emily Butterworth, le substantif « bruit » dans le sens de « paroles oiseuses » (*idle talk*) s'apparente à la rumeur dans la mesure où le bruit vise la renommée et transmet des informations incertaines ou trompeuses¹⁴³. La fragilité de la réputation et l'inconstance de l'opinion publique telles que définies par Camus requièrent l'attention constante et vigilante de l'auteur adroit pour qu'il puisse s'assurer une bonne renommée.

3.3.2 Définitions : la critique, la rivalité et la dispute

D'après Hervé Campagne, c'est surtout à partir de 1530 que l'essor de la publication crée une culture de rivalités et de querelles qui servent principalement à « construire des hiérarchies » et à « définir des préséances » dans le monde littéraire¹⁴⁴. Cette culture de dispute s'oppose à la pensée cicéronienne. Dans *De officiis*, Cicéron insiste sur la civilité comme fondement des « comportements conversationnels et consensuels »¹⁴⁵. Le dialogue ne devrait pas se percevoir comme champ de bataille, mais un mécanisme d'échange basé sur le compromis :

¹⁴² *Ibid.*, p. 182 recto.

¹⁴³ Emily Butterworth, *The Unbridled Tongue. Babble and Gossip in Renaissance France*, Oxford, OUP, 2016, pp. 6-7: « 'Bruit' is closer to modern 'rumour', evoking a somewhat formless, source-less background noise, while more precisely designating reputation – close to the classical Fama – and also news of an uncertain and sometimes misleading kind. » Butterworth compare les registres de paroles oiseuses passant du babil (le bavardage insensé) au caquet (la parole qui ni ne convainc ni ne persuade l'interlocuteur) au bruit. Le bruit est potentiellement malicieux tandis que le babil et le caquet sont « fatigants », mais plus anodins.

¹⁴⁴ Hervé Campagne, « Disputes et “crimes verbaux” : la querelle littéraire au XVI^e siècle en France, *Revue d'histoire littéraire de la France* 98.1 (1998), p. 9.

¹⁴⁵ Véronique Zaercher, « Entre dispute et conciliation : stratégies et figures du consensus dans le dialogue de la seconde moitié du XVI^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* 101.5 (2001), p. 1331.

[...] *ne aut ira existat aut cupiditas aliqua aut pigritia aut ignavia aut tale aliquid appareat, maximeque curandum est ut eos quibuscum sermonem conferemus, et uereri et diligere uideamur.*¹⁴⁶

En revanche, comme Campagne le suggère, les hommes de lettres de la seconde moitié du XVI^e siècle ont conçu le dialogue pour justement faire preuve de puissance. C'est un processus discursif par lequel l'auteur affermit son autorité et sa réputation à une époque où les hommes de lettres commencent à vivre de leur plume.

Aussi s'agit-il d'une question de *captatio benevolentiae* : l'auteur s'attire la bienveillance de son lectorat et de ses pairs par sa soumission aux autorités de son genre. Il peut revendiquer une tradition antique ou son œuvre peut s'apparenter à la pratique contemporaine qui justifiera son choix artistique. Par exemple, dans la pièce liminaire « Au Lecteur » de la *Sophonisbe* (1634) de Jean Mairet, l'auteur renvoie aux enseignements célèbres d'Aristote pour justifier la disposition de sa pièce : « Les moins habiles doivent croire que je n'ay pas altéré l'histoire sans sujet, & les plus délicats verront, s'il leur plaist en prendre la peine, la deffence de mon procedé dans Aristote. »¹⁴⁷ Les critiques de sa pièce devront ainsi condamner la *Poétique* pour reprendre Mairet. Pierre Corneille, pour sa part, invoque Aristote et Horace pour expliquer les « erreurs » du *Cid* : « Ce grand homme a traité la poétique avec tant d'adresse et de jugement, que les préceptes qu'il nous en a laissés sont de tous les temps et tous les peuples; [...] et pour le reste, que les lieux et les temps peuvent changer, il l'a négligé et n'a pas même prescrit le nombre des actes, qui n'a

¹⁴⁶ Cicéron, *De officiis*, trad. M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1965 in Zaercher, « Entre dispute et conciliation », *loc. cit.*, p. 1333 : « [...] que n'y apparaisse point de colère ou de convoitise quelconque ou de paresse ou d'indolence ou que rien de tel ne s'y fasse jour : il faut avoir soin surtout de montrer à ceux que nous entretiendrons, un respect et une affection manifestes ».

¹⁴⁷ Jean Mairet, « Au Lecteur », *Sophonisbe*, éd. Charles Dédéyan, Paris, Droz, 1945, p. 8.

été réglé que par Horace beaucoup après lui. »¹⁴⁸ L'évocation d'une autorité incontestable permet à l'auteur de s'inscrire dans une filiation littéraire, mais surtout, cette figure d'autorité et sa pratique reconnue et célébrée deviennent un rempart contre toute critique. En se soumettant à une autorité incontestable, l'auteur se présente comme l'héritier de la figure évoquée et acquiert sa propre expertise par extraction.

Dans son article, Campagne analyse son corpus à la lumière de l'ouvrage de François Billacois sur le duel¹⁴⁹; d'après lui, « la querelle livresque et discursive remplacera alors l'échange d'armes », reprenant la formule de Billacois qui, lui, suggère que le duel est à la fois « une para-institution judiciaire, [...] un critère de différenciation sociale dispensateur de prestige [...] et] une manifestation politique »¹⁵⁰. Pour Mathilde Bombart, le conflit est un cadre par lequel les auteurs se construisent « l'identité et la légitimité d'acteurs sociaux agissant par l'écriture »¹⁵¹ et concrétisent leur expertise :

Le terme médisance, d'un sémantisme qui le rapproche alors des idées de calomnie et de diffamation, désigne une forme de l'attaque *ad hominem* reposant sur l'insinuation et l'amalgame et jouant de la rumeur et du « on-dit ». Son but n'est pas la vérité, mais la diffusion d'un bruit dont peu importe l'exactitude pourvu que le coup porté à la réputation de la personne visée soit efficace.¹⁵²

¹⁴⁸ Pierre Corneille, « Avertissement » au *Cid*, *Œuvres complètes*, 3 tomes, Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, tome I, pp. 695-696.

¹⁴⁹ François Billacois, *Le duel dans la société française des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, EHESS, 1986.

¹⁵⁰ Billacois in Campagne, « Disputes et “crimes verbaux” », *loc. cit.*, p. 6.

¹⁵¹ Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵² *Ibid.*, p. 47.

Le combat littéraire – un duel intellectuel et non physique – permet aux jeunes auteurs de grimper dans l'échelle sociale, gagnant éventuellement une certaine renommée¹⁵³ tout en rabaissant leurs rivaux.

Les rivalités et les disputes qui se manifestent dans la sphère dramatique pré-académiques se différencient nettement de la critique humaniste décrite par Jean Jehasse dans son ouvrage *La Renaissance critique* (1976). Pour Jehasse, l'essor de l'imprimerie permet la rencontre des idées nécessaire à la « confrontation des textes »¹⁵⁴. Pour ce faire, selon Isaac Casaubon, le philologue renaissant doit posséder « un équilibre heureux entre le jugement, l'érudition et la pratique ».¹⁵⁵ Se dévouant à l'étude des écrits antiques, les lettrés du XVI^e siècle qui forment le premier corps quasi-professionnel dans la République des Lettres cherchaient à « “expliquer” les obscurités et “corriger” les passages corrompus »¹⁵⁶. C'était avant tout une activité collaborative par laquelle les érudits humanistes se consacraient aux lettres et à la culture savante¹⁵⁷. Si le rival est celui qui

¹⁵³ Campagne, « Disputes et “crimes verbaux” », *loc. cit.*, pp. 8-9 : « [...] prendre à partie l'un des membres de l'establishment littéraire est un moyen, pour les écrivains jeunes ou peu connus, de s'illustrer et éventuellement de gagner des places ou des bénéfices. »

¹⁵⁴ Jean Jehasse, *La Renaissance critique. L'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, St. Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1976, p. 8.

¹⁵⁵ Jehasse, *La Renaissance critique, op. cit.*, p. 368.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 359. Voir aussi Gadoffre, *La révolution culturelle dans la France des humanistes, op. cit.* : D'après Gadoffre, à partir de 1517, la France entreprend de grands projets culturels qui confirment le renouvellement culturel du royaume : la bibliothèque à Fontainebleau et les fondements du Collège royal. « Quand François I^{er} prend conscience de la vague d'espoirs soulevée dans les milieux humanistes par ses propos de 1517, il se rend très bien compte qu'il n'arrivera pas le premier, que le Saint-Siège, l'Espagne, l'Empire l'ont devancé, et que l'Angleterre elle-même, avec les hellénistes d'Oxford et l'entourage des humanistes de Henri VIII, est beaucoup plus avancée que la France. Pour ne pas rester à la traîne, il fallait frapper un grand coup. C'est cet élément de compétition européenne qu'il faut toujours avoir présent à l'esprit pour situer la genèse du Collège de France. » (*Ibid.*, pp. 206-207) Dans cette nouvelle institution, les « lisants du roi » y prononcent des cours de grec, d'hébreu et de mathématiques (*Ibid.*, p. 219).

¹⁵⁷ Jehasse, *La Renaissance critique, op. cit.*, p. 60 : « Ce qui frappe, c'est à la fois le pouvoir et l'impuissance de ces lettrés qui à leurs yeux constituent un corps social, animé malgré les rivalités d'un même esprit et d'une même foi aux lettres. » Voir aussi Gadoffre : « Aussi peut-on dire que le projet Budé, qui a été à l'origine d'une institution illustre, le Collège de France, a lancé aussi une idée force qui, à travers mille

cherche « la même prétention [...] en gloire »¹⁵⁸, la dispute ou la querelle est son activité première et non la critique dans la mesure où il cherche à rabaisser la gloire de son adversaire. La rivalité se caractérise par le désir des opposants de gagner quelque avantage ou bénéfice par leur dispute : elle n'a rien de collaboratif. Si le critique au sens premier est « Celui qui examine avec soin un ouvrage d'esprit pour en porter son jugement »¹⁵⁹, dans les années 1620 et 1630, les échanges et les rencontres entre les lettrés ne concernent pas nécessairement « la science » ou « la capacité qu'on a de juger »; parfois, ils cherchent à supplanter un rival par la rumeur, les paroles oiseuses, ou une critique – selon le deuxième sens de « censeur » ou « homme bourru »¹⁶⁰ – employées à dessein.

Dans le monde littéraire, le « bruit public » des paroles oiseuses se manifeste sous la forme de la dispute. Cette dispute – ou querelle – ne vise pas simplement la réputation ruinée, mais surtout l'autopromotion. Selon Douglas M. Walton, le conflit littéraire est un dialogue par lequel l'on cherche à prouver son expertise par une proposition certes antagoniste, mais qui peut se fonder sur la coopération dans certains cas¹⁶¹. Lors de la

péripéties, a survécu aux accidents de l'Histoire : *l'idée de la collaboration active entre les disciplines*, ou comme le dit Budé dans son langage métaphysique : la remise en marche de la ronde des muses. » (*La révolution culturelle dans la France des humanistes*, op. cit., p. 227, nous soulignons)

¹⁵⁸ Furetière, « rival », *Dictionnaire universel*, op. cit.

¹⁵⁹ Richelet, « Critique », *Dictionnaire françois*, Genève, Widerhold, 1680. Voir aussi Furetière, « Critique », *Dictionnaire universel*, op. cit. : « Critique, se dit aussi de la science, de la capacité qu'on a de juger, de faire un bon Ouvrage critique. »

¹⁶⁰ Furetière, « Critique », *Dictionnaire universel*, op. cit. : « Critique, signifie aussi un homme bourru, un censeur importun qui trouve à redire à tout ce qu'on fait. » Voir aussi Furetière, « critiquer », *Dictionnaire universel*, op. cit. : « Critiquer, se prend odieusement, pour dire, Censurer, reprendre sans cesse, ne trouver rien de bien fait à sa fantaisie. »

¹⁶¹ Douglas N. Walton, « The Ad Hominem Argument as an Informal Fallacy », *Argumentation* 1 (1987), pp. 326-327 : « A dispute is a type of dialogue with two participants where the proposition (thesis) to be proved by one player is the opposite (negation) of the proposition (thesis) to be proved by the other. Consequently, in a dispute each player refutes the thesis of the other if, and only if, he proves his own thesis. A dispute is by its nature, adversarial, but can also be partly co-operative because it may have procedural rules required to be adhered to by both parties. » D'après Véronique Montagne, le dialogue – genre de plus en plus théorisé dans la seconde moitié du XVI^e siècle – est une sorte de conversation montée comme sur scène par son auteur

querelle de Hardy et l'école de Malherbe, la dispute reste dans le registre calomnieux sans passer par un processus coopératif. En fait, l'antagonisme des deux partis de ce débat ressemble à la nature véhémente des pamphlets produits principalement par les catholiques lors des Guerres de religion. D'après Luc Racaut, l'objectif des pamphlets catholiques était d'assurer la « cohésion sociale » qui protégera les catholiques contre les protestants¹⁶². La véhémence sectaire se réalisait grâce à une pratique intersectionnelle de l'écriture et de l'oralité : les pamphlets reprenaient les rumeurs qui circulaient et les rumeurs se fondaient sur les informations publiées dans les pamphlets¹⁶³. Selon Racaut, l'intensité des textes catholique atteint un niveau de propagande en suivant les règles de ce genre de discours politique : par sa conception manichéenne du débat par les auteurs catholiques, par sa « défiguration » du camp opposé, par sa manipulation des valeurs sociales pour condamner

qui ne cherche ni la vérité ni le consensus : « si le dialogue se déroule entre des personnes qui exposent chacune leur opinion, il se peut fort bien qu'il n'y ait pas de "solution" à leur entretien, et qu'on en reste à cette pluralité d'avis sans en opérer la synthèse, ni en distinguer un de préférence à un autre » (V. Montagne, « Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 111, 4 (2011), p. 798). Eva Kushner définit la nature collaborative du dialogue, un genre qui est foncièrement une plateforme collaborative conversationnelle : « Le fait que le dialogue assume le caractère de la conversation, que la possibilité de répliquer y soit par conséquent la norme, aidait ainsi à rendre vivante la relation entre lecteur et auteur. » (Kushner, *Le dialogue à la Renaissance : histoire et poétique*, Genève, Droz, 2004, p. 14). Le dialogue à la Renaissance est un lieu de débat, un genre par lequel l'on pourrait échanger des idées; les interlocuteurs échangeaient leurs opinions et leurs conclusions selon les codes de civilités de l'époque. Pour Kushner, « le dialogue constitue à la Renaissance une forme privilégiée d'échange intellectuel, particulièrement accordée aux besoins épistémologiques de l'époque. [...] C'est dire qu'en particulier l'épître et le discours en forme de dialogue donnent droit de cité, chacun à leur manière, à l'Autre, à sa réalité, à la réalité de ses opinions; ces genres sont donc choisis avec une intention précise correspondant à leur fonction. Ils invitent l'intervention de l'Autre dans le flux et l'échange des idées, se nourrissant chez l'homme de la Renaissance de sa bonne volonté d'auditeur. » (*Ibid.*, p. 40)

¹⁶² Luc Racaut, *Hatred in Print: Catholic Propaganda and Protestant Identity during the French Wars of Religion*, Burlington (VT), Ashgate, coll. « St. Andrews Studies in Reformation History », 2002, p. 33.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 41 : « Orality, however, pervaded the written word and it is possible to find its traces in the printed texts. The style of Catholic polemic is often marked by orality following the criteria that have been identified by Peter Matheson in *The Rhetoric of the Reformation*: rhythm, repetition, alliteration, antithesis, and parallel. The extent to which this material spread through the illiterate population orally would determine the success of a given idea, opinion or rumour expressed in print. This is not simply a one-way phenomenon – the flowing of ideas from printed page to oral discourse – but a reciprocal relationship. The ideas found in print probably owed as much to the willing-up of oral discourse into the literate world as the reverse. »

son ennemi, par sa présentation de son point de vue comme étant unanime, et enfin, par ses répétitions « orchestrées »¹⁶⁴.

Nous remarquons certaines caractéristiques propagandistes prises des pamphlets religieux dans le corpus de notre première querelle : les deux camps présentent une situation binaire des bons et des mauvais praticiens du genre; les deux camps essaient de défigurer l'autre en attaquant les valeurs par la répétition. Si les Guerres de religion se terminent par la « dédramatisation de la diffamation »¹⁶⁵ faite par la couronne – une institution de pouvoir assez forte pour régler les différends –, dans le cas de Hardy, aucune autorité existe dans la République des Lettres pour tempérer le climat polémique. En revanche, l'implication de l'Académie française dans la Querelle du *Cid* obligera les opposants de suivre un processus d'évaluation qui rendra le caractère du conflit plus collaboratif. Malgré sa réticence, Corneille consentira à l'examen du *Cid*, se soumettant ainsi aux mécanismes d'échange nouveaux mis en place par l'Académie qui tempéreront

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 44 : « If the intentions of the authors are difficult to discern, it is undeniable that they were following rules that have been recently associated with propaganda :

1. The rule of “simplification” : reducing all data to a simple confrontation between “Good and Bad”, “Friend and Foe”.
2. The rule of disfiguration: discrediting the opposition by crude smears and parodies.
3. The rule of transfusion: manipulating the consensus values of the target audience for one’s own ends.
4. The rule of unanimity: presenting one’s viewpoint as if it were the unanimous opinion of all right-thinking people: drawing the doubting individual into agreement by the appeal of star-performers, by social pressure, and by “psychological contagion”.
5. The rule of orchestration: endlessly repeating the same messages in different variations and combinations. »

¹⁶⁵ Tatiana Debbagi Baranova, *À coups de libelles : une culture politique au temps des guerres de religion (1562-1598)*, Genève, Droz, coll. « Cahier d'Humanisme et Renaissance », 2012, p. 326. Dans le chapitre III « Ennemi, argumentation et situation rhétorique », Debbagi Baranova donne le sous-titre « La dédramatisation de la diffamation » à la section qui traite de « la politique du pardon et de l'oubli menée par Henri IV. » (*Ibid.*, p. 327) D'après l'auteure, à partir de 1593, le roi reprend son « rôle central » nécessaire au bon fonctionnement de la hiérarchie sociale en renforçant la pacification et la clémence (*Ibid.*, p. 334).

la véhémence des discours. La dispute deviendra ainsi moins violente, peut-être même plus collégiale.

3.4 La querelle théâtrale dans les années 1620 et 1630

3.4.1 Hardy et la gloire perdue

3.4.1.1 Hardy, « Au lecteur » (1625)

Le premier document de notre corpus de paratextes polémiques figure comme préface au tome premier du *Théâtre d'Alexandre Hardy, parisien* publié chez Jacques Quesnel portant un privilège du roi daté du 28 mai 1625. Alexandre Hardy se sert de la préface pour définir sa politique littéraire. La préface en soi n'est pas une pratique nouvelle propre au Grand siècle; les auteurs du siècle précédent en écrivaient aussi¹⁶⁶. Souvent, l'auteur y décrivait les sources de son argument et y rappelait la grandeur et la noblesse de son dédicataire tout en définissant ses attentes vis-à-vis de son lectorat.¹⁶⁷ Les attentes de l'auteur peuvent être autant de l'ordre thématique propre à l'œuvre que de l'ordre

¹⁶⁶ Nous citons à titre d'exemple l'emploi de textes liminaires de l'éditeur-imprimeur parisien Josse Bade (1462-1535) qui présentait ses propres commentaires – « *familiaris explanatio* » – et préfaces en introduction aux œuvres qu'il imprimait. D'après Mark Crane, la *familiaris explanatio* est une « friendly introduction to the text. It is as though readers are meant to feel comfortable embarking upon a complicated text with the commentary – a friend – to guide them in their readings. » (Mark Crane, « “Virtual Classroom”: Josse Bade's Commentaries for the Pious Reader », *The Unfolding of Words: Commentary in the Age of Erasmus*, éd. Judith Rice Henderson, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p. 105) Quant aux préfaces de Josse Bade, elles précèdent ses propres ouvrages poétiques ainsi que les œuvres antiques qu'il a éditées : « Toutes ces préfaces, Josse Bade les a rédigées dans le dessein bien avoué d'être lu et entendu. » (Maurice Lebel, « Josse Bade, éditeur et préfacier (1462-1535), *Renaissance et Réforme* 17, 2 (1981), p. 68) Josse Bade tentait alors de participer à la lecture et à l'interprétation des grands textes antiques et humanistes et d'orienter la réception de ses commentaires chez les lecteurs. Maurice Lebel le dit justement : « Diverses sont les raisons pour lesquelles Josse Bade les compose. Tantôt ce fut pour plaire aux grands du jour et s'attirer leurs bonnes grâces, tantôt pour répandre ses idées personnelles et exprimer ses convictions profondes : il le fit aussi souvent pour présenter un auteur nouveau ou un ouvrage peu connu; *il lui arriva également de répondre par anticipation aux critiques personnelles* : on a le sentiment parfois qu'il met sa vanité à nu et qu'il se distribue des compliments à l'envi » (*Ibid.*, p. 69, nous soulignons).

¹⁶⁷ Michael Gavin, « Writing Print Cultures Past: Literary Criticism and Book History », *Book History* 15 (2012), p. 27.

esthétique propre à la pratique du genre de prédilection. C'est à cette fin que l'usage de la préface évolue dans les premières années du XVII^e siècle : les poètes s'en servent pour « justifier la valeur dramatique de la pièce »¹⁶⁸. Leurs textes liminaires constituent désormais une « importance exceptionnelle pour vérifier les circonstances particulières de la naissance d'un ouvrage et les polémiques de technique théâtrale »¹⁶⁹.

Adressée généralement « Au lecteur », la première préface de Hardy prend la forme d'une prétendue apologie du théâtre de la génération précédente :

L'honneur et la vérité m'obligent d'avertir le Lecteur par forme d'Apologie que l'Oracle de ce grand Ronsard, dans une sienne Élégie à Grévin, s'accomplit de nos jours, que la Poésie passe désormais chez quelque autre nation plus judicieuse et moins ingrate que la nôtre.¹⁷⁰

Hardy ne se consacre pas longuement à l'examen de la poésie produite en Grèce – la « quelque autre nation » mentionnée par Ronsard dans sa poésie¹⁷¹ – ni à l'éloge de ses prédécesseurs, ni à celui de son dédicataire; il passe rapidement à un examen du théâtre actuel, une posture tendancieuse qui se manifeste dès la première phrase par l'usage de l'épithète « ingrate ». L'intention de ce texte est double : dans un premier temps, Hardy cherche à établir son expertise en faisant appel aux autorités littéraires reconnues et célébrées telles Socrate, Homère, Virgile, Ronsard et Amyot. En se réclamant des illustres

¹⁶⁸ Giovanni Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ Alexandre Hardy, « Au lecteur [1625] », *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, éd. G. Dotoli, Paris, Klincksieck, 1996, p. 166.

¹⁷¹ Pierre de Ronsard, « Elégie à Jaques Grevin », *Le theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1562, s.p. :

Quatre ou cinq [poètes] seulement sont apparus au monde,
De Grecque nation, qui ont à la faconde
Accouplé le mystere, & d'un voile divers
Par fables ont caché le vray sens de leurs vers,
A fin que le vulgaire, amy de l'ignorance,
Ne comprist le mestier de leur belle science.

poètes de l'Antiquité et de la cour, le dramaturge parisien affirme suivre les sillons des Anciens et revendique sa capacité unique de comprendre les « plus rares secrets de toutes les sciences »¹⁷².

Ses références aux Anciens s'inscrivent dans la filiation de la pratique préfacielle humaniste. Selon Jean-Claude Ternaux, les humanistes renvoyaient systématiquement aux Anciens afin de rendre hommage aux devanciers et de se ranger parmi eux : « Il s'agit d'établir un panthéon. Le sentiment qui domine, lorsque l'on imite les anciens, est celui de la légitimité »¹⁷³. Hardy revendique l'autorité de son prédécesseur pour mieux définir sa pratique dramatique en s'inscrivant dans une tradition théâtrale célébrée; sa posture d'autorité repose aussi sur sa grande prolificité. Il affronte ses adversaires dans ce duel comme s'il était un soldat qui montait la garde, qui protégeait sa pratique devant ses « cinq cents Poèmes »¹⁷⁴, une position défensive. Hardy prend les armes contre ces « vénérables censeurs »¹⁷⁵, les disciples de Malherbe, qui cherchent à déformer son métier; il doit riposter à cette attaque contre sa légitimité en rappelant au lecteur le grand corpus de pièces créé pendant sa carrière. Hardy se présente ainsi comme doyen de la tragédie obligé par « la force de leur calomnie [...] de prendre ce bouclier plus que suffisant d'en rabattre les coups. »¹⁷⁶ Bien qu'il évoque la « calomnie » de ses censeurs, c'est Hardy qui est lui-même l'agresseur de cette dispute, car du moins il ne nous reste aucune trace des critiques

¹⁷² Hardy, « Au lecteur [1625] », *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 167.

¹⁷³ Jean-Claude Ternaux, « Les débuts de la tragédie : les références aux anciens dans les paratextes français du XVI^e siècle », *Littératures classiques* 1.83 (2014), p. 186.

¹⁷⁴ Alexandre Hardy, « Au lecteur [1625] », *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 167.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*

évoquées dans cette préface. Il s'agit donc de l'autopromotion qui vise à consolider et protéger la place du poète dans le Parnasse français; le poète note un affaiblissement progressif de son autorité dans un milieu changeant et se sent obligé de s'exprimer pour « rabattre les coups ».

Le deuxième objectif de ce premier texte est de défendre son imitation des ronsardisants tout en rabaissant les nouveaux poètes, disciples de Malherbe. L'allusion faite à « l'Élégie à Grévin » de Ronsard témoigne justement du désenchantement de Hardy provoqué par les avocats du Barreau qui entament une carrière de poète et qui croient perfectionner le genre. « L'Élégie de Pierre Ronsard à Jaques Grevin » figure comme pièce liminaire au *Théâtre de Jacques Grévin* publié en 1562. Dans ce poème, Ronsard réfléchit aux divers arts exercés par les érudits contemporains. D'après lui, l'on ne peut perfectionner la pratique de plusieurs métiers que par la longue expérience; pourtant, le poète ne pourra jamais rendre son art parfait : « Car la Muse icy bas ne fut jamais parfaite, / Ny ne sera. »¹⁷⁷ Ronsard décrit deux sortes de poètes : en premier lieu ceux qui « ne sont que de vers seulement inventeurs, / Froids, gelez, & glacez qui en naissant n'apportent / Sinon un peu de vie, en laquelle ils avortent »¹⁷⁸. La deuxième sorte de poète – il compte Jodelle et Grévin parmi eux – sont ceux qui « ont la fantaisie / Esprise ardentement du feu de Poësie, / Qui n'abusent du nom, mais à la vérité / Sont remplis de frayeur & de divinité ».¹⁷⁹ Pour Hardy, les nouveaux « champignons de rimeurs »¹⁸⁰, en imposant cette

¹⁷⁷ Ronsard, « Élégie à Jaques Grevin », *Le theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis*, *op. cit.*, s.p.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Hardy, « Au lecteur [1625] », *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 167.

« tyrannique réformation »¹⁸¹, appartiennent à la première sorte de poètes : ils sont des « Arbitres sans passion »¹⁸² qui admirent les créations de Malherbe. Cette nouvelle génération d'auteurs se distancie donc des poètes ayant le « feu de Poésie » tels Homère et Virgile. Subsistant « sans âme », ils ont « le jugement de travers » et s'opposent donc aux « esprits solides » du métier¹⁸³ : les poètes tels Ronsard, Amyot, et bien entendu, Hardy lui-même.

3.4.1.2 Hardy, « Au lecteur » (1628)

C'est justement le désir du poète de protéger son rang qui motive la deuxième préface de Hardy. D'après lui, le reproche des nouveaux poètes est un devoir que la Muse impose à Hardy selon l'incipit du texte adressé « Au lecteur » de 1628. Dans cette pièce liminaire du tome V du *Théâtre complet*, Alexandre Hardy se compare à Phocion, stratège athénien reconnu pour son honnêteté. Figure de résistance et de solitude, Phocion paraît dans *Les vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque où il est caractérisé par sa bonté et par son austérité. Hardy renvoie à cet homme illustre afin d'établir son propre caractère d'auteur persécuté auquel la Muse a confié la tâche de protéger le métier poétique :

Je t'userai volontiers, Lecteur, en ce qui regarde ma profession de la confidente repartie que Phocion fit au peuple Athénien, lorsqu'il affirma être celui que l'Oracle avait dit résister seul à tous les autres en l'administration de la République. Et sache que l'honneur me tient ici lieu d'un cas de conscience, pour désabuser ces crédules qui reçoivent en la carrière des Muses, ceux qui n'y peuvent disputer que le prix d'ignorance, composé pour eux d'une couronne de chardons.¹⁸⁴

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 167 : « Quiconque au surplus s'imagine que la simple inclination dépourvue de science puisse faire un bon Poète, il a le jugement de travers, et croirait à un besoin que le corps pût subsister sans âme, attendu que la Poésie s'anime des plus rares secrets de toutes les sciences, comme les œuvres d'Homère et de Virgile en font foi, esquelles plus on admire, plus on trouve à admirer, ce qui n'appartient qu'aux esprits solides et capables d'asseoir un jugement définitif sur la controverse de laquelle il s'agit ici. »

¹⁸⁴ Alexandre Hardy, « Au lecteur [1628] » in G. Dotoli, *Temps de préface, op. cit.*, p. 177.

Ce « cas de conscience » maintient Hardy à l'écart des nouveaux poètes tout comme sa posture de soldat ou de sentinelle de la poésie crée une distance figurée considérable dans la première préface. Il assume encore son rôle de doyen, d'expert qui revendique sa filiation avec de célèbres auteurs tout en justifiant le besoin de « désabuser ces crédules », c'est-à-dire les naïfs pratiquant le métier poétique qui se mêlent à « l'administration de la République » des Lettres. Il s'agit donc d'un usage de Phocion qui a dédié sa vie au service du peuple athénien; sa fonction de stratège l'a relégué à la marge de la société politique. Hardy, quant à lui, se trouve de plus en plus isolé du cercle littéraire malherbien. Comme nous verrons dans la réponse éventuelle du camp malherbien, les jeunes poètes le voient dépassé : Hardy n'est plus au sommet de la hiérarchie où il s'est placé par extraction poétique, un affront cuisant. La métaphore détournée de la gloire – la couronne de chardons pour la couronne de lauriers – participe de l'image guerrière que l'auteur construit et sert à amplifier la bassesse des nouveaux poètes que Hardy décrira davantage dans des textes futurs.

Ce paratexte prend un ton plus agressif et méprisant que celui de la première préface « Au lecteur » de 1625. Si dans le premier texte, Hardy éprouve un certain ressentiment envers les poètes formés à la cour contemporaine, sa rancœur se cristallisera dans les trois années qui s'écoulent entre les tomes III et V. Le texte « Au lecteur » de 1628 provient d'un auteur essayant d'établir la préséance de sa pratique dramatique par le biais d'une diatribe injurieuse. Ici Hardy applique la méthode lipsienne pour maîtriser son image publique par « la diminution de l'auteur » opposant. Les poètes « que l'on pourrait nommer

excréments du Barreau »¹⁸⁵ ne sont qu'une « infinité de cerveaux mal faits »¹⁸⁶ qui croient que la nouveauté poétique suffit pour rendre un texte parfait. Hardy qualifie la popularité de la nouvelle langue poétique d'« inique [et] imprudente »¹⁸⁷. Dans ce court texte, il profère une dizaine d'insultes blessantes et grossières toujours adressées de façon générale aux jeunes poètes, toujours visant leur pratique du métier et non l'individu. Il critique principalement la formation des nouveaux poètes qui n'ont qu'une connaissance superficielle de la littérature :

Pour preuve de mon dire, la Tragédie, qui tient rang du plus grave, laborieux et important de tous les Poèmes, et que ce grand Ronsard feignait de heurter crainte d'un naufrage de réputation, se traite aujourd'hui par ceux qui ne virent seulement jamais la couverture des bons livres, qui sous ombre de quelques lieux communs pris et appris en Cour, se présument avoir la pierre philosophale de la Poésie. [...] D'autres aussi, que l'on pourrait nommer excréments du Barreau, s'imaginent de mauvais avocats pouvoir devenir bons Poètes en moins de temps que les champignons ne croissent, et se laissent tellement emporter à la vanité de leurs sens et des louanges que leur donne la langue charlatane de quelque écervelé d'Histrion, que de là ces misérables corbeaux profanent l'honneur du Théâtre de leur vilain croassement, et se présument être sans apparence ce qu'ils ne peuvent jamais espérer avec raison, jusqu'à bâtir s'il était possible sur les ruines de la bonne renommée de ceux qui ne daigneraient avouer de si mauvais écoliers qu'eux.¹⁸⁸

Hardy taxe ces avocats de « misérables corbeaux » n'ayant qu'un « vilain croassement » qui plairait aux « écervelé[s] d'Histrion »¹⁸⁹. S'ils « profanent l'honneur du Théâtre », ils sont coupables d'un acte d'insoumission, dans ce cas supplantant les autorités en la matière. Il est particulièrement intéressant de noter son usage du terme « histrion »; d'après Furetière, « On le dit quelquefois odieusement & en general de tous ceux qui ont monté sur

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

le theatre pour donner du plaisir au peuple quand on veut les mespriser, ou noter d'infamie »¹⁹⁰. Hardy critique la raucité de ses adversaires afin de souligner la « vigueur de génie »¹⁹¹ qui marque son corpus. Son dédain profond s'intensifie dans la dernière partie de cette préface. Hardy traite ses adversaires de « mauvais écoliers », de « mauvais Archers » et de « monstres d'Auteurs » qui sont insensibles aux « bonnes mœurs »¹⁹² et qui se créent une carrière qui devrait se fonder sur un long héritage littéraire. Pourtant, ces jeunes poètes ignorent, méprisent ou corrompent cette tradition poétique.

Alexandre Hardy se sert principalement de ce texte liminaire afin de rappeler sa carrière chevronnée et d'affermir son expertise devant les poètes usurpateurs de l'école de Malherbe. L'affaiblissement de l'autre repose ici sur l'infantilisation de l'adversaire et la promotion du doyen; Hardy invoque son corpus « d'entre six cents Poèmes » pour mener à bien sa défense du théâtre. Les « petits enfants » ou les « petits avortons aveuglés »¹⁹³ ne peuvent pas encore appréhender les « secrets de l'art »¹⁹⁴ que Hardy a maîtrisés pendant sa longue carrière. Hardy se lie avec la tradition de la critique telle que définie par Jehasse¹⁹⁵ : il a fait preuve d'un bon jugement et d'une grande érudition, et il a des années de pratique dans le métier. Hardy est critique au sens propre¹⁹⁶; ses adversaires ne sont que des

¹⁹⁰ Antoine Furetière, « histrion » *Dictionnaire universel*, 1690, t. 2.

¹⁹¹ Hardy, « À Monseigneur Payen conseiller du Roi en sa Cour de Parlement de Paris, et Sieur de Landes », *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁹² Hardy, « Au lecteur [de 1628] », *op. cit.*, pp. 177-178.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ Jehasse, *La Renaissance critique*, *op. cit.*, p. 368. D'après Jehasse, les critiques renaissants cherchaient à partager leur savoir en commentant les passages obscurs ou en corrigeant les parties corrompues d'un texte antique pour en faciliter la compréhension.

¹⁹⁶ Rappelons les définitions de « critique » des deux grands dictionnaristes du XVII^e siècle : « Celuy qui examine avec soin un ouvrage d'esprit pour en porter son jugement » (Richelet, « critique », *Dictionnaire françois*, *op cit.*); « se dit aussi de la science, de la capacité qu'on a de juger, de faire un bon Ouvrage critique.

censeurs. En bref, la vérité sera connue : « Quant à moi, cette consolation du sage Athénien me demeure, que ces faibles cervelles qui m'auront autrefois condamné en l'accès de leur frénésie m'absoudront un jour à leur résipiscence »¹⁹⁷. Tout comme Phocion à la fin de sa carrière, la République reconnaîtra finalement la virtuosité et le service de Hardy à son métier.

3.4.1.3 La réponse à Hardy : « Les Lettres à Poliarque et Damon » (1628)

Il faut souligner l'importance du destinataire dans ces deux premiers pamphlets du corpus hardien. Hardy s'y plaint généralement de l'évolution du théâtre et y tente de définir la vocation et l'esprit du poète. Sa plainte n'est destinée à personne en particulier; Hardy s'adresse à tous les nouveaux dramaturges, disciples de Malherbe, formés à la cour de Louis XIII. Il se sert de ses préfaces pour exprimer violemment son déplaisir devant une pratique théâtrale qui contamine la tragédie des « esprits solides » de l'Antiquité. Cette critique aigre, certes calomnieuse, vise les avocats devenus poètes sans pourtant s'engager dans l'attaque *ad hominem*. Mais ces anathèmes cinglants ne passent pas inaperçus. Pierre Du Ryer et Jean Auvray, deux dramaturges partisans de la nouvelle poétique malherbienne, prennent la défense de leur doctrine stylistique. Les deux auteurs formés au Palais et habitués des salons littéraires de l'époque participent à un réseau de sociabilité littéraire que Hardy ne peut pas connaître en tant que poète à gages hors des grands cercles de pouvoir. Dans les « Lettres à Poliarque et Damon, sur les médisances de l'auteur du

Il faut bien autant de bon sens que d'érudition pour bien réussir en la *critique*. La critique d'un tel est sûre et judicieuse. » (Furetière, « critique » *Dictionnaire universel, op. cit.*) Les définitions secondaires (citées ci-dessus) évoquent le « censeur » et « l'homme bourru » comme mauvais critiques.

¹⁹⁷ Hardy, « Au lecteur [de 1628] », *op. cit.*, p. 178.

théâtre »¹⁹⁸ datant de 1628, Damon – pseudonyme de Pierre Du Ryer – écrit une lettre à son ami Poliarque – Jean Auvray – dans laquelle il commente « l’animosité »¹⁹⁹ de l’Auteur du Théâtre. La cible de cette attaque est vraisemblablement Alexandre Hardy qui n’est explicitement nommé ni dans la lettre à Poliarque ni dans celle à Damon. Par leur réponse, Du Ryer et Auvray créent un « circuit de communications »²⁰⁰ propre au genre de la préface.

3.4.1.3.1 Du Ryer, « Lettre à Poliarque »

Dès la première phrase de sa « Lettre à Poliarque », Du Ryer critique le langage injurieux de Hardy qui empêcherait la bonne réception de celui-ci au Palais. Il caractérise le langage de son opposant par son registre d’« outrages », d’« injures », de « médisance », de « calomnie » et d’« envie »²⁰¹; il souligne la nature « non-courtisane » de ses épîtres, un manque de raffinement qui provient de sa marginalisation sociale : « Son humeur n’est pas courtisane, il choque les compliments de Cour, il ne nous en donnera jamais d’eau bénite, puisque il n’y en a point à sa Paroisse »²⁰². Du Ryer critique aussi le fond du texte de l’Auteur du Théâtre, preuve de son inculture, car il est plus facile d’attaquer que de faire l’éloge : « Il ne faut que pouvoir parler pour savoir médire »²⁰³. Du Ryer retourne le profil que Hardy s’est fait de lui-même dans ses deux préfaces. Puisque Hardy n’est ni courtisan

¹⁹⁸ Anonyme [Pierre Du Ryer et Jean Auvray], *Lettres à Poliarque et Damon, sur les médisances de l’auteur du théâtre*, Paris, Targa, 1628. Nous citons Du Ryer et Auvray, « Lettres à Poliarque et Damon [...] » in G. Dotoli, *Temps de préfaces: le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, éd. G. Dotoli, Paris, Klincksieck, 1996.

¹⁹⁹ [Pierre Du Ryer], « Lettre à Poliarque » in G. Dotoli, *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 192.

²⁰⁰ Gavin, « Writing Print Cultures Past », *loc. cit.*, p. 28.

²⁰¹ [Du Ryer], « Lettre à Poliarque », *op. cit.*, p. 192.

²⁰² *Ibid.*, p. 195.

²⁰³ *Ibid.*, p. 193.

ni avocat du Palais, il manque de jugement : bien que Hardy ait voulu se présenter comme critique de la nouvelle pratique, les jeunes poètes le prennent pour censeur.

Du Ryer croit que la préface de Hardy a pour objet Auvray et affirme que toute publicité est bonne à prendre; il rassure son ami que le texte de Hardy est « le premier messenger de [sa] gloire » et que les « grandes vertus ne [sont] jamais sans jalousie »²⁰⁴. En évoquant la gloire, Du Ryer caractérise Hardy de rival qui prétend à la légitimité et au succès de la bande de Malherbe. Pour le jeune poète, le dédain de Hardy pour la nouvelle poésie découle de l'âge avancé de l'Auteur du Théâtre. D'après Du Ryer, Hardy est un homme sorti d'une autre époque qui se comporte comme un tyran d'autrefois qui se justifie par la duplicité : il « veut feindre une plaie pour en faire une véritable s'il peut, c'est être du siècle des tyrans plutôt que du nôtre »²⁰⁵. Du Ryer mise sur la caducité de Hardy par le biais de son portrait d'un poète dépourvu d'importance, voire oublié : « son vieil âge fait voir que le vin et la vie s'aigrissent facilement étant au bas »²⁰⁶. Cette insistance sur l'âge d'Alexandre Hardy résonnera tout le long de sa lettre.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 192. Dans sa « Lettre à Damon », Auvray reprend certains lieux communs de la « Lettre à Poliarque ». Il suggère que l'envie de Hardy est en effet un signe de gloire et de mérite pour le jeune poète, mais un sentiment qui doit aussi inspirer une pitié quoique dédaigneuse chez Damon justement à cause de la caducité de l'Auteur du Théâtre : « C'est une gloire que de trouver des envieux, tout le monde n'en est pas capable, ils ne s'adressent qu'au mérite; et je veux croire que notre suffisant passionné n'a jamais eu cette gloire. Il la recherche en s'attaquant à toi, mais ses discours t'ont toujours donné plus de pitié que d'envie; et tu lui fais autant d'honneur en parlant de lui que tu tires de preuves de son imprudence dans la vanité de ses Écrits. » (in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 197)

²⁰⁵ [Du Ryer], « Lettre à Poliarque », *op. cit.*, p. 194.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 192.

Dans sa « Lettre à Poliarque », Du Ryer se permet de faire une leçon de civilité à Hardy, tout en refusant la leçon de Hardy offerte dans l'épître de 1628²⁰⁷ : il définit l'essentiel de la conversation cicéronienne selon laquelle il faut employer un ton respectueux et amiable afin d'éviter la colère et la convoitise, « *ira et cupiditas* »²⁰⁸. Du Ryer affirme les règles du dialogue poli tout en les appliquant à l'Auteur du Théâtre : « Un bon courage parle librement, mais sans aigreur ni médisance : et si son âge lui donne une plus grande licence de parler, *il ne s'en doit pas rendre indigne par la calomnie.* »²⁰⁹ Reprenons cette notion d'indignité : le texte de Du Ryer se construit sur un champ lexical de la folie et de la sénilité, une baisse intellectuelle qui provoque l'ire et la convoitise de Hardy. Du Ryer mine sa lettre de métaphores et de comparaisons qui rabaissent la stature de son adversaire, par exemple, quand il traite Hardy de capitaine errant : « il me semble ouïr un homme qui a beaucoup navigué sans arriver au port »²¹⁰. Ou encore, quand il accuse Hardy de vouloir arrêter le progrès du théâtre français : « c'est une cruauté de vouloir étouffer ses enfants qui ne font que naître. »²¹¹ Du Ryer compare la critique de Hardy non seulement à l'infanticide, mais aussi au viol; d'après lui, « la veine » de l'Auteur du Théâtre est « aussi un grand crime, qu'on eût fait autrefois de vouloir forcer une Vestale. »²¹² Par cette comparaison, Auvray est la victime des « accès de fièvre »²¹³ qui s'emparent de Hardy.

²⁰⁷ Dans la préface « Au lecteur [1628] », Hardy appelle les nouveaux poètes de « si mauvais écoliers » (*op. cit.*, p. 177). Du Ryer refuse cette hiérarchisation : « Il ne voudrait pas vous avouer pour écoliers, aussi est-il votre prédécesseur et non votre maître » (« Lettre à Poliarque », *op. cit.*, p. 195).

²⁰⁸ Cicéron, *De officiis*, trad. M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1965 in Zaercher, « Entre dispute et conciliation », *loc. cit.*, p. 1333. Voir *supra*, n144.

²⁰⁹ [Du Ryer], « Lettre à Poliarque », *op. cit.*, p. 192. Nous soulignons.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 193.

²¹¹ *Idem.*

²¹² *Idem.*

²¹³ *Ibid.*, p. 195.

Maugréant trop de la nouveauté, d'après lui, Hardy ne peut pas permettre « la bonne fortune de [leurs] œuvres »²¹⁴ à ses rivaux. Il se montre alors très mauvais perdant.

Si la tonalité de la partie du texte visant Hardy est moqueuse, même parfois satirique, au cœur de la « Lettre à Poliarque » se trouve un commentaire modéré – puisqu'il ne vise personne de façon directe – sur le progrès naturel de la littérature. Dans un premier temps, Du Ryer affirme que la gloire littéraire concerne tout auteur et n'est donc propre à aucune génération en particulier, comme le voudrait Hardy :

La gloire ouvre les bras à quiconque la veut mériter, elle n'est point avare au travail, c'est une lumière qui luit à ceux qui ne sont pas aveugles, elle n'est jamais pourtant toute occupée, *c'est une source qui renaît plus on l'épuise*, ceux qui nous ont précédé en ont eu leur part, nous aurons la nôtre sans diminuer celle de nos successeurs.²¹⁵

La gloire décrite par Du Ryer est une considération non-affective qui se mérite par le travail. Octroyée par autrui, la gloire n'a rien d'orgueilleux ni de personnel; elle ne devrait donc pas susciter des rivalités. Si l'inspiration poétique est une ressource renouvelable et inépuisable, la gloire qui en découle est accessible à tous ceux qui prennent part à la fraternité que Du Ryer présente. Pour Du Ryer, les auteurs tels Hardy qui stagnent et qui empêchent la nouveauté ne peuvent pas acquérir de vraie gloire :

S'il fallait écrire comme anciennement, il faudrait donc aussi que ce fût sur des palmiers, des tablettes et de la cire pour ne déchoir en rien de la vénérable Antiquité, comme [Hardy] nous dit que vous faites. Mais on a trouvé depuis quelque chose de plus délicat que l'écorce pour recevoir aussi facilement les belles pensées, qu'elles se conçoivent par les bons esprits.²¹⁶

²¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

²¹⁵ *Idem.* Nous soulignons.

²¹⁶ [Du Ryer], « Lettre à Poliarque », *op. cit.*, p. 194. Du Ryer reprend ici un *topos* antique présenté par Horace dans « Épître II, i : à Auguste » (*Satires et épîtres*, trad. Adrian Rey, Marseille, Veuve Marius Olive, 1868, p. 286) :

Je m'indigne, en voyant sans façon condamnés
Tous les livres nouveaux; et les vers surannés,
Durs et de mauvais goût, respectés des critiques,
Qui demandent pour eux, parce qu'ils sont antiques,

Afin de souligner ce progrès vers « quelque chose de plus délicat », Du Ryer énumère des auteurs qui ont refusé à leur tour d'inscrire leurs œuvres dans les genres et les styles du passé pour revendiquer sa filiation littéraire tout comme Hardy a fait appel aux grands poètes de l'Antiquité et de la Cour pour affermir son autorité, son érudition et sa pratique²¹⁷.

Du Ryer s'attaque à la posture d'autorité basée sur la soumission aux devanciers : ceux qui essaient d'emprunter leurs arguments et leur style – les armes littéraires – à leurs prédécesseurs se munissent d'armes obsolètes et démodées par simple paresse ou par une fermeture d'esprit : « s'il n'y avait que les gentilshommes qui prissent les armes comme aux vieilles guerres, ce serait suivre l'antiquité et faire beaucoup de fainéants. »²¹⁸ Avant tout, Pierre Du Ryer se sert de sa « Lettre à Poliarque », devenue apologie de la nouveauté²¹⁹, pour souligner la beauté et l'efficacité de la langue française contemporaine :

Enfin, pour conclure : c'est une loi générale, qu'il faut observer les lois du pays où l'on est : nous ne sommes pas Romains ni Romans, nous écrivons à Paris, on y parle assez bien, sans emprunter un idiome étranger. Et à dire vrai, les Écrits de votre Censeur ont quelque teinture de doctrine, mais ils ressemblent aux médailles, que

Au lieu de l'indulgence, et louange et profits.

*Indignor quidquam reprehendi, non quia crassè
Compositum illepidève putetur, sed quia nuper:
Nec veniam antiquis, sed honorem et præmia posti.*

²¹⁷ « Les Contes de la Reine de Navarre ont eu leur temps, on travaille aujourd'hui plus utilement à de meilleurs ouvrages. Monsieur d'Urfé n'a pas écrit comme Ésope, ni Théophile comme Marot » ([Du Ryer], « Lettre à Poliarque », *op. cit.*, p. 195).

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ Par une longue métaphore sur le progrès dans divers métiers, Du Ryer établit l'autorité des nouveaux poètes qui refusent la doctrine du passé : « Nous ne sommes plus au temps qu'il fallait aller chercher la doctrine dans les cloîtres, [on] parle bon Latin hors les Cordeliers, et bon Français ailleurs que dans la Cour : plusieurs grands génies du Parlement me font foi de l'une et l'autre vérité. On ne s'amuse plus à disputer sur une étymologie : la science des lettres et des syllabes est bonne pour les enfants : on ne se met pas en peine d'où soient dérivés les mots, pourvu qu'ils soient bons ; ceux qui sont barbares sont chassés du commun usage, comme autrefois les étrangers de Rome. On ne bâtit plus comme on faisait, les Peintres ont d'autres manières, les tireurs d'armes d'autres leçons, les capitaines d'autres sensibilités : les airs nouveaux en la musique sont toujours agréables ; et les inventions non encore vues ont un meilleur appât dedans un poème » (*Ibid.*, p. 196).

l'on chérit plus pour ce qu'elles marquent des antiquités que pour leur propre beauté.²²⁰

Il reproche à Hardy son entêtement et son refus de faire évoluer sa pratique en suivant la mode de l'époque. En employant le substantif « Censeur », Du Ryer exclut Hardy de la fraternité de lettrés, de la République des Lettres²²¹ qu'il imagine dans sa lettre. La critique selon la tradition humaniste deviendra le docte du Grand Siècle : il est foncièrement attaché au travail collaboratif « malgré les rivalités »²²².

3.4.1.3.2 Auvray, « Lettre à Damon »

Dans la « Lettre à Damon » écrite par Jean Auvray, Poliarque répond non seulement aux commentaires faits par Du Ryer dans sa lettre, mais aussi à certaines observations faites par Hardy dans ses deux épîtres « Au lecteur ». La lettre d'Auvray est plus courte que celle de Du Ryer, mais elle est beaucoup plus agressive, voire même véhémence. Auvray se sert principalement de sa « Lettre à Damon » pour reprocher sa vanité et son vice à Alexandre Hardy qui s'était comparé au stratège grec, Phocion. Auvray réproue ce rapprochement : si Phocion était l'emblème de la vertu, Hardy serait alors la figure par excellence de la vanité et de la malice²²³. Ses diatribes ne ressemblent en rien aux sages discours de Phocion :

Ne t'étonne point de ses injures, ce sont les discours ordinaires des ignorants, qui blâment indifféremment le vice et la vertu sans connaître ni l'un ni l'autre : une bouche puante et infecte ne saurait envoyer que des odeurs de même nature. Ceux de sa sorte, à qui la médisance sert d'étude, condamnent toutes choses comme un crime,

²²⁰ *Ibid.*, p. 196.

²²¹ Jehasse, *La Renaissance de la critique*, *op. cit.*, p. 61 : « Le nom même de *Respublica litteraria* se rapporte à l'activité spécifique, à la fonction officielle d'un corps consacré aux lettres; le suffixe *-aria* précise qu'il s'agit bien d'un ministère, sinon d'un métier. »

²²² *Ibid.*, p. 60.

²²³ [Jean Auvray], « Lettre à Damon » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 197.

et ne sauraient rien prouver; si bien que pensant découvrir les mœurs des autres, ils découvrent la maladie de leur esprit.²²⁴

Si la médisance est un vice causé par l'orgueil ou par l'envie, la vanité procède de l'amour-propre et de l'entêtement. D'après Auvray, Hardy refuse de se plier à la nouvelle mode poétique à cause de sa lâcheté. Auvray lui reproche son manque de courtoisie et de science en la matière. Pour Du Ryer, le plus grand défaut de son rival est son refus du progrès; pour Auvray, Hardy n'a pas le bon entendement nécessaire pour s'ériger en juge. Auvray emploie la syllepse « un si hardi Pédant »²²⁵ avant d'évoquer de manière sarcastique la « témérité » de Hardy : « sa témérité nous veut apprendre qu'il suit en cela les anciens Auteurs, tant Grecs, Latins, que Italiens et autres; mais on ne voit point dans leurs œuvres qu'ils aient été barbares en leurs langues comme il l'est en la sienne. »²²⁶ Cette critique de la langue de Hardy se répète à plusieurs reprises dans la « Lettre à Damon ».

Non seulement Auvray condamne la disposition des six cents pièces hardiennes, mais il reproche surtout les néologismes à l'Auteur du Théâtre : « Si la langue Latine n'était point morte, elle l'accuserait de cruauté, pour l'avoir écorchée de telle façon à la contrainte d'une rime »²²⁷. Cette posture de supériorité linguistique et stylistique sert à rabaisser Hardy dans le but de valoriser la position des nouveaux poètes dans la hiérarchie littéraire. Auvray se vante du statut social de son entourage par le biais d'une métaphore sculpturale : « c'est en vain qu'il veut t'abaisser : le corps admirable d'un colosse pour être couché sur l'herbe

²²⁴ *Ibid.*, p. 198.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

ne saurait perdre sa grandeur »²²⁸. Il s'approprie aussi l'argument principal de Hardy afin de saper la force de sa véhémence. Si Hardy se réclamait de la pratique des Anciens pour défendre son usage linguistique, Auvray s'en sert dans la seule intention de revendiquer la nouveauté :

Bien qu'il ait recours à l'Antiquité pour y chercher des excuses qui sont trop vieilles, il sait bien que les Anciens se plaisaient aux choses nouvelles, et que Virgile ternit la louange de son prédécesseur Ennius. N'a-t-il pas encore appris que les Muses ne vieillissent point, et que leurs vêtements vieillissent tous les jours?²²⁹

Auvray prône alors la nouveauté stylistique sur le modèle des Anciens : les effets poétiques changent nécessairement comme l'inspiration poétique se perpétue de génération en génération. Hardy, d'après lui, stagne en refusant de « s'habiller selon le temps »²³⁰. Ce statisme est tout à fait symptomatique de son âge avancé, un lieu commun chez Auvray et Du Ryer qui sert à rabaisser l'autorité de Hardy et à nier sa lucidité. Auvray compare l'envie de l'Auteur du Théâtre à la dégradation physique des armes et à la déchéance du pécheur : « comme le fer se consume dans sa rouille, l'envieux se perd dans son propre vice »²³¹. Auvray conclut sa « Lettre à Damon » en déclarant que la meilleure manière de « guérir [les] blessures, et pour aigrir les siennes »²³² est d'écrire à leur façon puisqu'ils ne régleront jamais les différends.

Par la réponse d'Auvray et de Du Ryer, la contestation de Hardy devient un dialogue et alors une querelle. Le ton dégénère graduellement entre le dernier texte

²²⁸ *Ibid.*, p. 199.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 200. Auvray se sert de cette métaphore sur l'adaptabilité vestimentaire chez les femmes pour se moquer de nouveau de la sénilité de Hardy, comme le fait Du Ryer dans son libelle : « [les femmes] s'habillent selon le temps, et favorisent plutôt les caresses des jeunes que des vieux ».

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

préfaciel « Au lecteur » de 1628 et la réponse des malherbiens : les attaques personnelles se mêlent aux critiques stylistiques. Même si Du Ryer et Auvray se servent principalement de commentaires sur le profil psychologique de l’Auteur du Théâtre afin de le rabaisser, ils ne critiquent pas son caractère. L’Auteur du Théâtre est vieux, donc, affaibli et sénile. Son envie provient d’une tentative de rappeler sa gloire passée, une chimère provoquée, semble-t-il, par sa caducité. Un destinataire fermé et un auteur marginalisé par une pratique littéraire qui se modernise malgré lui, Hardy refuse tout dialogue civil.

3.4.1.4 Hardy, *La berne des deux rimeurs* (1628)

Alexandre Hardy commence son dernier texte – son premier et unique libelle – dans cette querelle en employant des attaques *ad hominem* agressives. Il vise dès lors la personne même de ses adversaires dans le texte « La berne des deux rimeurs de l’Hôtel de Bourgogne, en forme d’apologie contre les impostures »²³³ qui paraît en 1628 séparément de ses publications théâtrales. Ce pamphlet est le seul texte non-théâtral de son corpus littéraire encore existant et représente une sorte d’évolution générique de la préface théâtrale. Divisée en deux parties distinctes, « La berne des deux rimeurs » s’attaque directement au « couple de jeunes harpies »²³⁴, auteurs des « Lettres à Poliarque et Damon », mais a pour objet les deux auteurs individuellement. L’usage du substantif « berne »²³⁵ dans le titre même du pamphlet transmet le désir chez Hardy de ridiculiser les

²³³ Alexandre Hardy, *La berne des deux rimeurs de l’Hôtel de Bourgogne, en forme d’apologie contre leurs impostures*, Paris, Targa, 1628. Nous citons A. Hardy, « La berne des deux rimeurs... » in G. Dotoli, *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, éd. G. Dotoli, Paris, Klincksieck, 1996.

²³⁴ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 201.

²³⁵ Dans le *Dictionnaire universel*, Furetière définit la nature moqueuse du substantif *berne* : « Berne, se dit figurément de ceux qu’on raille, qu’on balotte dans une compagnie. Une proposition si desraisonnable merite la berne. » (« berne », *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. I.) Dans le même champ sémantique, le verbe *berner* renforce l’objectif social de cette réprimande qui vise à punir les nouveaux poètes devant une société de leurs

propos de Du Ryer et d'Auvray dans leurs textes. Par cet emploi, Hardy confirme sa posture de soldat ou de sentinelle qu'il a prise dans sa première préface de 1625.

Dans la première partie de son libelle, celle destinée à Du Ryer, Hardy se compare de nouveau au vieux capitaine de la garde qui veille à la sécurité de sa pratique poétique. Il s'inscrit ainsi dans la tradition militaire de « berner » l'homme ridicule. Par le biais de sa « calomnie »²³⁶, cette « cervelle estropiée »²³⁷ – Du Ryer – critique l'âge de l'Auteur du Théâtre, car pour Du Ryer, la vieillesse est une « espèce d'impiété »²³⁸ à reprocher :

La vieillesse ne fut jamais que vénérable entre les gens de bien, desquels il ne tient tache. A quoi lui sert cela, sinon de crever un apostème à son ennemi lui pensant donner le coup mortel en trahison? c'est comme reprocher à un vieil Capitaine l'expérience qui lui acquit dans la longueur des années des victoires qui le rendent autant admirable qu'inimitable à ceux qui viendront après lui. De sorte que notre imposteur, se prévalant de sa jeunesse, fait bouclier de sa folie, car on sait qu'elle et la sagesse sont incompatibles.²³⁹

Le vocabulaire de la critique de Du Ryer et d'Auvray se base principalement sur la vieillesse et la sénilité de l'Auteur du Théâtre. Hardy, dans son troisième paratexte, inverse le sens de leur propos : le jeune homme est désormais le fou tandis que le vieillard devient le sage. Pour Hardy, la vieillesse est donc une période de vie admirable et non digne de moquerie.

pairs, tout comme le soldat berné se fait punir devant sa troupe : « Berner, se dit figurément pour Balotter, railler quelqu'un, le faire servir de jouët à une compagnie. Cet homme est ridicule qui se fait *berner* par tout où il se rencontre. » (Furetière, « berner », *Dictionnaire universel, op. cit.*)

²³⁶ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 203.

²³⁷ *Ibid.*, p. 202.

²³⁸ *Ibid.*, p. 203.

²³⁹ *Idem.*

Certes, dans « La berne des deux rimeurs », Hardy revendique son âge avancé afin de rabaisser les jeunes « Poétastres »²⁴⁰ : « l’Auteur du Théâtre a trop de courage et d’honneur pour se mettre en parallèle d’un enfant, non pas en malice, mais en la connaissance des secrets de ce divin métier, auxquels à peine suffirait l’âge de Nestor pour en acquérir la perfection »²⁴¹. Du Ryer et Auvray refusent cette infantilisation des disciples de Malherbe dans leurs « Lettres », particulièrement lorsque Du Ryer rejette la hiérarchisation de la profession faite par Hardy – « Il ne voudrait pas vous avouer pour écoliers, aussi est-il votre prédécesseur et non votre maître »²⁴² – ou encore, lorsqu’Auvray critique le pédantisme de l’Auteur du Théâtre – « Il t’a fait savoir par écrit qu’il ne daignerait l’avouer pour un de ses écoliers, aussi serais-tu fâché d’avoir étudié sous un si hardi Pédant »²⁴³.

Une des premières corrections entreprises par Hardy dans « La berne des deux rimeurs » concerne en effet sa posture de doyen et de maître du métier poétique. Dans un premier temps, il avoue ne pas avoir connu Du Ryer et Auvray avant leurs réponses : ses commentaires s’adressent généralement « Au lecteur » et ne ciblent personne en particulier. Pourtant, il adopte sa posture d’autorité expérimentée lorsqu’il réproche leurs invectives « puérides »²⁴⁴, un comportement immature qui mériterait que l’on « renvoie leurs pareils à l’école pour apprendre à se taire ou à mieux parler »²⁴⁵. Dans un deuxième temps, Hardy

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² [Pierre Du Ryer], « Lettre à Poliarque » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 195.

²⁴³ [Jean Auvray], « Lettre à Damon » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 198.

²⁴⁴ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 201 : d’après Hardy, les « Lettres à Poliarque et Damon » sont « farcies d’impudence et de calomnies » et « d’injures puérides ».

²⁴⁵ *Idem.*

reprend les arguments principaux de Du Ryer et d'Auvray. En réponse à deux critiques présentées par celui-là, Hardy l'admoneste en corrigeant les idées erronées de son étudiant récalcitrant : d'abord, Du Ryer dit dans son pamphlet qu'« Il faut être comme l'Écho, qui ne parle jamais qu'on ne lui parle, mais qui ne se peut taire quand on l'attaque »²⁴⁶. Ensuite, Du Ryer remarque que « le vin et la vie s'aigrissent facilement étant au bas. »²⁴⁷ Hardy écrit que les comparaisons faites par son rival sont fallacieuses :

Les plus ignorants savent qu'Écho n'est qu'une répercussion de voix aux lieux caves et souterrains, représente hiéroglyphiquement ces babillards, qui parlent toujours sans rien dire, chose que cet habile homme désire et conseille d'imiter. [...] Il emprunte une autre comparaison du Cabaret ou [*sic*] il préside d'ordinaire avec ses complices [...]. Mais son vilain tonneau qui ne fut jamais plein qu'une lie d'ignorance, a cette aigreur dès le premier jour.²⁴⁸

Ce pédantisme correspond parfaitement au registre de la calomnie. Hardy diminue le caractère et le savoir de l'autre par le biais d'un affront personnel qui vise son mode de vie et sa façon d'écrire.

Hardy se distancie de plus en plus du débat sur la pratique poétique et l'évolution de la langue lorsqu'il se réclame d'une filiation avec les poètes de la Pléiade. Hardy se compare au cygne, l'oiseau traditionnellement associé non seulement aux personnes âgées, mais aussi aux poètes²⁴⁹, pour évoquer la hiérarchie des poètes. Il emprunte la syllepse « un si hardi Pédant » de la « Lettre à Damon » lorsqu'il appelle les deux rimeurs des corbeaux effectivement mal élevés et mal éduqués : « ô quel heur à ces deux corbeaux s'ils eussent

²⁴⁶ [Pierre Du Ryer], « Lettre à Poliarque » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, op. cit., p. 192.

²⁴⁷ *Idem*.

²⁴⁸ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, op. cit., p. 202.

²⁴⁹ Furetière, « cygne », *Dictionnaire universel*, op. cit., t. I : « On appelle figurément les Poètes, les *cygnes* du Parnasse, sur tout en parlant de leurs derniers Ouvrages. On dit d'un homme fort vieux, qu'il est blanc comme un *cygne*, quand il a les cheveux blancs, & la barbe blanche. »

été couvés par un cygne, possible que la nourriture en eût sinon changé, du moins amandé la nature, et que les coups de verges de ce hardi Pédant leur eussent sauvé l'estrapade des Muses. »²⁵⁰ Sa classification ornithologique permet à Hardy de placer Pierre de Ronsard au sommet de cette pyramide poétique lorsqu'il traite les nouveaux poètes de « harpies »²⁵¹, de « perroquets »²⁵², de « corbeaux »²⁵³ et d'« oisons »²⁵⁴ tout en qualifiant Ronsard du « Phœnix de nos Poètes »²⁵⁵.

En tant que doyen du théâtre français – un fait établi lorsque le dramaturge souligne pour une troisième fois les centaines de pièces créées pendant sa carrière²⁵⁶ –, Hardy critique la « malicieuse ignorance »²⁵⁷ des jeunes poètes en employant un registre particulièrement véhément qui s'étend jusqu'à l'injure et aux attaques *ad hominem*. Sa prémisse est contradictoire, car s'il reproche le ton injurieux et calomnieux de Du Ryer et d'Auvray, son pamphlet se montre particulièrement antagoniste. Les insultes y fusent : Hardy caractérise Du Ryer par plusieurs épithètes offensantes tels « jeune éléphant »²⁵⁸,

²⁵⁰ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 211.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 201.

²⁵² *Ibid.*, p. 210.

²⁵³ *Ibid.*, p. 211.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 212. Ronsard est également « le Prince de nos Poètes » (*Ibid.*, p. 206). Hardy se sert de son *Art poétique* comme base de sa propre réflexion et sa critique de la pratique contemporaine; il se présente donc comme héritier de son érudition.

²⁵⁶ Dans ses trois textes, Hardy évoque son corpus afin de confirmer son autorité gagnée par expérience. D'abord en 1625, il écrit : « Mais lorsque ces vénérables censeurs auront pu mettre au jour cinq cents Poèmes de ce genre... » (Hardy, « Au lecteur [1626] », *op. cit.*, p. 166). Ensuite, en 1628, il nous rappelle : « qu'entre six cents Poèmes et plus de ce genre aucun ne s'égare tant du chemin que le plus poli des leurs... » (Hardy, « Au lecteur [1628], *op. cit.*, p. 178). Enfin, dans son dernier libelle, il attire l'attention de nouveau à ses « six cents Poèmes passés à l'épreuve d'une commune approbation des doctes » (Hardy, « La berne des deux rimeurs », *op. cit.*, p. 203).

²⁵⁷ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 201.

²⁵⁸ *Idem.*

« méchant rimailleur »²⁵⁹ « falot »²⁶⁰, « rustre »²⁶¹, « crapaud »²⁶², « béliet »²⁶³, « pauvre homme »²⁶⁴ et « pauvre idiot »²⁶⁵. Ce champ lexical trace le portrait d'un manant indigne du titre de « poète ». Hardy l'accuse aussi d'avoir « la punaisie de son nez camus »²⁶⁶, d'être un « avorton des Muses »²⁶⁷ et un « mauvais disciple de Bartole »²⁶⁸ ce qui renforce son portrait de Du Ryer en tant qu'avocat incompetent. Hardy n'épargne non plus à Auvray l'analyse de sa personne : dans la deuxième partie du libelle, celle intitulée « Le Camus berné », Hardy taxe son adversaire de « pauvre badin »²⁶⁹, de « Camart »²⁷⁰, de « pauvre

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 202. Voir Jean Nicot, « rimailleur », *Le Thresor de la langue françoise*, *op. cit.* : « Celuy qui s'applique à escrire en rime, et ne s'en acquitte gueres bien, ce mot a du mespris de l'ouvrier. »

²⁶⁰ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 202. Voir Furetière, « falot », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. II : « Falot, ote, adj. Homme ridicule, & qui sert de jöiet aux autres, mauvais plaisant. On dit par injure, Vous estes un plaisant *falot*, à celuy qui est fort méprisable. »

²⁶¹ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 203.

²⁶² *Ibid.*, p. 204.

²⁶³ *Idem.* Voir Furetière, « béliet », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. I : « vieux mot François qui signifioit *sot* ».

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 205.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 208.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 202. Voir Furetière, « camus », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. I : « On dit proverbialement, qu'un homme est bien *camus*, qu'on l'a rendu bien *camus*, pour dire, qu'il a été bien trompé, qu'il est descheu de ses pretentions, qu'il est bien honteux. »

²⁶⁷ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 204.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 207. D'après la note de Giovanni Dotoli, Bartole était un « célèbre jurisconsulte italien » du XIV^e siècle. Hardy conclut ainsi que Du Ryer est autant un mauvais poète qu'avocat.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 209. Voir Furetière, « badin », *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. I : « Qui est folastre, peu serieux, qui fait des plaisanteries. »

²⁷⁰ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 209.

hère »²⁷¹, de « petit fripon »²⁷², d'« égouts d'infections »²⁷³, d'« imbécile »²⁷⁴, de « mâtin »²⁷⁵, de « petit frelon du Palais »²⁷⁶, d'« excréments du barreau »²⁷⁷, ainsi de suite. Cette énumération d'épithètes péjoratives cherche à miner la crédibilité d'Auvray dans les cercles littéraires parisiens et au Palais où Auvray a exercé sa première carrière d'avocat. L'emploi du champ lexical de petitesse et de pauvreté, voire de commisération ou de mépris, vise à souligner la posture de Hardy comme autorité en la matière poétique qui plaint les jeunes et mauvais poètes.

En réponse au « premier calomniateur »²⁷⁸, Hardy affirme que Du Ryer se trompe dans sa « Lettre » lorsque celui-ci se croit impliqué par la préface de 1628. D'après Hardy, son paratexte « Au lecteur » commentait généralement la pratique poétique des jeunes auteurs : « le style énervé de leurs pareils ne vaut qu'à faire des chansons à la populace de Paris. »²⁷⁹ Ce style du cabaret – une réprimande que Hardy a faite à Du Ryer antérieurement

²⁷¹ *Idem.* Voir Furetière, « here », *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. II : « Homme qui est sans biens, ou sans credit. Il se joint ordinairement avec *pauvre*. Il n'a pas moyen de vous payer, c'est un *pauvre here*, ne vous fiez pas à la faveur de ce Conseiller, c'est un *pauvre here*, dont on ne fait nul estat dans sa Chambre, qui ne sçait pas soutenir son opinion. »

²⁷² Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 210. Voir Furetière, « fripon », *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. II : « Qui desrobe secrettement, qui tasche à tromper ceux qui ont à faire à luy, qui fait des gains illicites au jeu ou dans le negoce, & qui est sans honneur & sans bonne foy. [...] Fripon, se dit aussi d'un jeune escolier desbauché qui frippe ses classes, qui vend ses livres, & qu'il peut attraper à la maison, pour s'en divertir. »

²⁷³ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 211.

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 212.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 213.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 214.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 206.

²⁷⁹ *Idem.*

dans ce même pamphlet²⁸⁰ — choquerait Ronsard s'il était encore vivant, car il verrait « que la France abonde en monstres d'Écrivains. »²⁸¹ Hardy prône donc l'imitation de ses devanciers afin d'éviter les « faibles raisons [et] bourdes comparaisons »²⁸² de son adversaire.

Toutes les invectives et le ton calomnieux de ce dernier libelle servent à un seul dessein : celui de présenter et de défendre la filiation d'Alexandre Hardy avec les poètes de la Pléiade en général, et avec Pierre de Ronsard en particulier. Hardy critique l'écriture infamante issue de la plume de Du Ryer et d'Auvray dans leurs « Lettres à Poliarque et Damon », empruntant la figure biblique de la vipère des *Psaumes*²⁸³ : « Sa plume [celle du “méchant rimailleur” Auvray] ne lui est que l'aiguillon mortel de la vipère, qu'il faut retrancher avec la tête pour en faire un contrepoison. »²⁸⁴ Mais malgré sa double posture de la victime d'une attaque professionnelle et du capitaine protégeant le patrimoine littéraire français, Hardy a recours à un registre encore plus agressif, véhément et injurieux dans son propre texte. Selon Giovanni Dotoli, la dégradation du langage de l'Auteur du Théâtre vers un registre véhément confirme que Hardy sait qu'il n'est plus à la « tête » de son métier²⁸⁵. Il s'agit d'une action délibérée par laquelle l'auteur tente de cimenter son autorité et sa renommée au crépuscule de sa carrière, tout en essayant de rabaisser ses concurrents.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 202 : « [...] il emprunte une autre comparaison du Cabaret ou [*sic*] il préside d'ordinaire avec ses complices ».

²⁸¹ *Ibid.*, p. 206.

²⁸² *Ibid.*, p. 207.

²⁸³ *Ancien Testament*, 2 volumes, éd. Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, vol. II, Psaumes 140 : 4-5. Les vitupérateurs « aiguisent leur langue comme le serpent, ils ont sous leurs lèvres le venin des vipères ».

²⁸⁴ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 202.

²⁸⁵ Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 19.

La matière et le ton de ce texte confirment ce que Véronique Lochert appelle les « principaux enjeux des discours liminaires »²⁸⁶ du premier XVII^e siècle. Selon Lochert, les lieux communs principaux des paratextes théâtraux des XVI^e et XVII^e siècles s'articulent autour de trois axes majeurs : la *captatio benevolentiae*, le *topos humilitatis* et le *topos ab adversariorum*²⁸⁷. Hardy se montre humble dans son premier paratexte – « non [...] que je fasse gloire du nombre [de Poèmes] »²⁸⁸ –, mais à peine trois années plus tard, la discussion polémique propre aux préfaces de l'époque supplante le bon vouloir de l'auteur; Hardy abandonne tout prétexte d'humilité, revendiquant ainsi son expérience, son talent et son approbation publique et doctrinale. Pour ce qui est de la *captatio benevolentiae*, dans « La berne des deux rimeurs », on la voit détourner comme une sorte de « *captatio malevolentiae* » qui se manifeste par le biais de trois apostrophes²⁸⁹ dont se sert Hardy pour attirer l'attention de ses interlocuteurs, Du Ryer et Auvray.

L'objectif même de « La berne des deux rimeurs » est de riposter aux imprécations de Du Ryer et d'Auvray, participant alors du *topos humilitatis* et du *topos ab adversariorum*, mais aussi de faire l'apologie du théâtre contemporain et de la poésie de la génération précédente. Ce dessein théorique chez Hardy – et bien d'autres dramaturges des XVI^e et XVII^e siècles – naît de l'essor de la production des traités doctrinaux qui suivent

²⁸⁶ Véronique Lochert, « *Prologhi*, préfaces, *prólogos* : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures Classiques* 84 (2014), p. 21 : « Les principaux enjeux des discours liminaires concernent en effet trois aspects : l'information du public à travers la présentation de l'œuvre, la mise en œuvre d'une rhétorique de la séduction, une discussion polémique des adversaires plus ou moins identifiés. »

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸⁸ Hardy, « Au lecteur [1625] » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, op. cit., p. 167.

²⁸⁹ La première apostrophe interpelle Du Ryer : « Apprend [*sic*], pauvre homme ». La deuxième concerne Auvray : « Mais dis-moi, petit frelon du Palais ». La troisième apostrophe porte sur les deux adversaires simultanément : « Apprenez, timbres filés » (Hardy, « La berne de deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces*, op. cit., pp. 205, 213, 214).

la traduction de la *Poétique* d'Aristote à la Renaissance : « La préface permet à certains auteurs en quête de légitimité de faire la démonstration de leur maîtrise théorique et de chercher aussi l'approbation des savants. »²⁹⁰ Au cœur du texte calomnieux de Hardy se trouve une réflexion sur la nouveauté dans les genres poétiques et sur la vocation du poète. Alexandre Hardy reprend ainsi le *topos* traditionnel « *poeta nascitur, non fit* » : l'on naît poète; il est impossible de le devenir bien que l'éloquence s'acquière par la formation²⁹¹.

« La berne » est intéressante pour son ton calomnieux, mais aussi pour sa portée esthétique. Hardy postule par le biais d'une série d'antithèses qu'il n'y a pas de nouveauté possible dans la littérature : « Je lui maintiens donc que rien ne se peut dire qui n'ait été dit, que ses nouveautés sont vieilles, ses finesses cousues de fil blanc, ses secrets communs et divulgués, ses appas dégoûtants et ses artifices sans art. »²⁹² Il faut imiter ses devanciers pour être bon poète, un commentaire qui annonce la perspective des Anciens dans la querelle des Anciens et des Modernes. Tout auteur s'inscrit donc dans la lignée du Parnasse que Hardy définit depuis sa première préface : « nos Orateurs Courtisans ne travaillent qu'après Sénèque, Tacite, Apulée, et Pétrone »²⁹³; il faut imiter Tibulle, Martial et Ovide comme l'a bien fait Pierre de Ronsard, Simon Marion, Guillaume Du Vair et Louis Servin au siècle précédent²⁹⁴. Hardy écrit que les jeunes poètes avocats ne peuvent rien contribuer

²⁹⁰ Lochert, « *Prologhi, préfaces, prólogos* », *loc. cit.*, p. 24.

²⁹¹ Hardy, « La berne des deux rimeurs » in G. Dotoli, *Temps de préfaces, op. cit.*, p. 206 : « Au reste une maxime générale tient que les Orateurs se font par artifice, les Poètes par naissance ».

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 207-208 : « Quiconque a l'esprit mieux fait que son compagnon n'a le nez, m'avouera que s'il avait à continuer la Franciade, il ne changerait point l'ordre de Ronsard, qu'en matière d'épigramme Tibulle lui servirait de modèle et d'Épigramme Martial ; que l'imitation des pointes d'Ovide en ses Épîtres et Art d'aimer ne lui serait qu'honorable ; [...] si nos deux Critiques veulent qu'on s'en rapporte à ses grands Génies de

de nouveau au métier; en imitant Malherbe, ils n'y ajoutent rien, car le style de leur maître est lui aussi une « vieille nouveauté »²⁹⁵. Si ses adversaires se moquent des néologismes inclus dans les pièces de Hardy, c'est pour la seule raison qu'ils n'ont pas la capacité ou l'aptitude, voire la renommée, nécessaires pour se permettre de tels « sacrilèges »²⁹⁶ : seul un auteur ayant une certaine autorité peut introduire des nouveautés lexicales.

En 1628, il n'existe pas encore de système officiel de contre-pouvoir apte à contrôler les disputes au sein de la communauté littéraire parisienne naissante. Hardy doit négocier ces échanges publics sans mécanisme formel qui puisse régir les relations entre auteurs comme le fera l'Académie française lors de la Querelle du *Cid*. Il n'a recours qu'à ses paratextes pour consolider sa réputation; Véronique Lochert le confirme : « le discours liminaire joue un rôle particulièrement important dans la construction de la figure de l'auteur. »²⁹⁷ Le dernier texte de cette querelle, « La berne des deux rimeurs », marque la fin de la production littéraire d'Alexandre Hardy. Malgré ses efforts de gérer son image publique par le biais de ses pièces liminaires et son libelle, Hardy y échoue. Son refus total du progrès littéraire et les changements effrénés qui se produisent sur la scène théâtrale parisienne le mettent en marge de sa société. « La violence du pamphlet de Hardy ne

l'École où ils ont si mal profité, un Marion, du Vair, et Servin sont les vrais flambeaux de l'Éloquence Française sous la conduite desquels on ne peut s'égarer ».

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 208.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 212 : « Premièrement comme la marque du Prince fait valoir les espèces, *la suffisance d'un Auteur donne le poids et le cours à ses paroles*, chose confirmée par le Phœnix de nos Poètes en son Art Poétique, où il assure que ce qui fut permis à Virgile était *un sacrilège à d'autres moindres* que lui et qu'en cas de nécessité on peut enrichir la pauvreté de notre langue de mots nouveaux et inusités, pourvu que significatifs ». Nous soulignons.

²⁹⁷ Lochert, « *Prologhi, préfaces, prólogos* », *loc. cit.*, p. 24.

pouvait dissimuler qu'il était vaincu »²⁹⁸, ainsi sa retraite lui est effectivement imposée par la nouvelle mode poétique.

3.4.2 La Querelle du *Cid* et la critique institutionnalisée

3.4.2.1 Corneille, *L'Excuse à Ariste*

Le corpus de textes polémiques de la Querelle du *Cid* se déclenche par le biais d'un poème de 104 vers par lequel Pierre Corneille émet l'affirmation de son génie en présentant les mêmes postures qui figurent dans les préfaces de Hardy. Dans *L'Excuse à Ariste* (1637), Corneille cherche à établir son expertise qui a été mise en doute par Jean Mairet et Georges de Scudéry après la publication de son *Cid*. Tout comme le fait Hardy en 1625, Corneille revendique sa filiation aux Anciens. Inspiré des Muses, Corneille a lui aussi le « feu »²⁹⁹ :

En fin ceste prison desplaist à son genie,
 Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie,
 Il ne se leurre point d'animer de beaux chants,
 Et veut pour se produire avoir la clef des champs.
 C'est lors qu'il court d'haleine, & qu'en pleine carriere
 Quittant souvent la terre, en quittant la barriere,
 Puis d'un vol eslevé se cachant dans les cieux
 Il rit du desespoir de tous ses envieux
 Ce trait est un peu vain, Ariste, je l'avouë :
 Mais faut-il s'estonner d'un Poète qui se louë?³⁰⁰

La question qui figure dans ces derniers vers cités rappelle la définition de « vanter » par laquelle Antoine Furetière rapproche « se louer » au sens orgueilleux du verbe : « On dit aussi, se *vanter*, se louer soy-même. Les Poètes sont sujets à se *vanter*. Malherbe sur tout,

²⁹⁸ Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, op. cit., t. 1, p. 209.

²⁹⁹ Pierre Corneille, « Excuse à Ariste » in Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., v. 5.

³⁰⁰ *Ibid.*, v. 13-22.

Cicéron & Balsac se sont bien *vantez* dans leurs ouvrages. »³⁰¹ Le genre même de son texte, l'excuse, montre aussi l'intention autopromotionnelle de l'auteur. D'après Jean-Marc Civardi, l'*excusatio* prend souvent la forme d'une épître par laquelle le poète se justifie, définit le prétexte de sa création ou réfléchit sur son œuvre³⁰². D'après Civardi, « L'*Excuse* est simplement l'affirmation par Corneille de son propre succès, qui plus est dans un genre théâtral nouveau pour lui. »³⁰³

L'Excuse à Ariste prend un ton plus outrecuidant que la première préface du corpus hardien. Corneille, jeune poète qui ne peut pas reposer sur un corpus de « cinq cents Poèmes de ce genre »³⁰⁴, est obligé de renvoyer ses critiques à son approbation publique :

Par d'illustres advis je n'éblouis personne,
 Je satisfaits ensemble & peuple & courtisans
 Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans
 Par leur seule beauté ma plume est estimée
 Je ne dois qu'à moy seul toute ma Renommée,
 Et pense toute fois n'avoir point de rival
 A qui je fasse tort en le traittant d'égal :
 Mais insensiblement je baille icy le change,
 Et mon esprit s'égare en sa propre louange,
 Sa douceur me seduit, je m'en laisse abuser,
 Et me vante moy même au lieu de m'excuser.³⁰⁵

Sa posture de « suprématie »³⁰⁶ lorsqu'il évoque la qualité de son public satisfait et l'autorité de ses rivaux, ainsi que sa revendication de son génie et la force de sa Muse qui

³⁰¹ Furetière, « vanter », *Dictionnaire universel*, op. cit., t. 3. C'est Civardi qui signale ce deuxième sens de « vanter » lorsqu'il évoque les *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau où le poète écrit « ces vers sentent trop ma louange [...] j'écris pour me flatter. » (Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 318n)

³⁰² Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 305.

³⁰³ *Ibid.*, p. 302.

³⁰⁴ Alexandre Hardy, « Au lecteur [1625] », *Temps de préfaces*, op. cit., p. 167.

³⁰⁵ Corneille, *Excuse à Ariste* in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., v. 47-56.

³⁰⁶ Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 305.

doit être « toujours libre [d']agir suivant son choix / [De] Ceder à son caprice, & [de] s'en faire des loix » nous rappellent la défense que se fait Hardy pour s'élever et protéger sa position sociale. Dans l'*Excuse à Ariste*, Corneille ne défend pas son *Cid* des attaques critiques; le texte vise plus large : Corneille « réaffirme [...] la liberté de son génie »³⁰⁷. Dans les deux cas, il paraît donc que la première volée d'une querelle doit non seulement critiquer l'adversaire – quoiqu'indirectement –, mais elle doit avant tout s'appuyer sur l'expertise et le génie du défenseur pour bien asseoir son autorité et sa légitimité.

3.4.2.2 Mairet, « L'auteur du vrai *Cid* espagnol »

D'une manière similaire, le poème « L'auteur du vrai *Cid* espagnol » attribué à Jean Mairet³⁰⁸ transforme la nature de l'*Excuse à Ariste* d'une épître autopromotionnelle à la première salve d'une dispute. Jean Mairet reproche à Corneille sa vanité et son plagiat inavoué de la source espagnole. Mairet manie l'attaque *ad hominem* pour ravalier l'orgueil de Corneille, ne ciblant jamais la chose, les détails ou les idées de l'œuvre, mais uniquement la personne. Le titre complet du poème témoigne justement de son but improbable : « L'Auteur du vrai *Cid* espagnol à son traducteur français, sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée *Excuse à Ariste*, où après cent traits de vanité, il dit parlant de soi-même : *Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée* ». Le poème écrit en alexandrins est court, comportant six strophes de six vers qui finissent toutes par le groupe nominal « ta renommée ». « L'Auteur du vrai *Cid* espagnol [...] » est signé par « Don

³⁰⁷ Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 2004, p. 155.

³⁰⁸ Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 328.

Baltazar de la Verdad », un prétendu « pseudonyme vengeur »³⁰⁹ de Guillén de Castro, l'auteur de *Las mocedades del Cid*.

Cette première attaque de la Querelle s'adresse directement à Corneille : l'auteur emploie le pronom « tu » et vise personnellement le « vanteur » arrogant de l'*Excuse à Ariste* : « JE parle à toy vanteur, dont l'audace achevée, / S'est depuis quelques jours [sic] dans le Ciel eslevée. »³¹⁰ Une critique *ad rem* – de la matière – du *Cid* concernerait son contenu ou sa forme; Mairet reconnaît le vif succès du *Cid* et déclare ne reprocher rien du tout à la pièce elle-même :

Je croy que ce sujet esclatant sur la scene,
Puisqu'il ravit le Tage a pu ravir la Seine ;
Mais il ne falloit pas en offencer l'AUTHEUR,
Et par une impudence en orgueil confirmée,
Asseurer d'un langage aussi vain qu'imposteur,
Que tu dois à toy seul toute ta renommée.³¹¹

Sa critique principale repose sur « l'insolence »³¹², le « fast »³¹³ et le « froid esprit »³¹⁴ de l'auteur qui dissimule la réalité de l'invention de sa pièce. Mairet emploie la syllepse d'une

³⁰⁹ *Idem*.

³¹⁰ [Jean Mairet], « L'Auteur du vrai *Cid* espagnol à son traducteur français, sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée *Excuse à Ariste*, où après cent traits de vanité, il dit parlant de soi-même : *Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée* », *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, v. 1-2.

³¹¹ *Ibid.*, v. 13-18.

³¹² *Ibid.*, v. 4.

³¹³ *Ibid.*, v. 5.

³¹⁴ *Ibid.*, v. 10.

« Corneille d'Horace »³¹⁵ ou d'une « Corneille déplumée »³¹⁶ pour d'abord signaler la fierté du plumage dérobé à autrui et ensuite la chute inévitable de l'oiseau qui volera trop haut.

3.4.2.3 Georges de Scudéry, *Observations sur Le Cid*

Bien que l'*Excuse à Ariste* soit chronologiquement le premier texte critique du *Cid* et soit considéré *a posteriori* comme l'ouverture de cette dispute, ce sont « L'Auteur du vrai *Cid* espagnol » de Mairet et les *Observations sur Le Cid* de Georges de Scudéry, publiées en avril 1637, qui forment les premières attaques véritables dans la Querelle du *Cid*. Le poème de Corneille est certes provocateur, mais il ne cible personne en particulier. Les textes de Mairet et de Scudéry, en revanche, s'attaquent ouvertement à Corneille; dans le cas des *Observations*, « l'une des pièces maîtresses de la querelle »³¹⁷, Scudéry assume le rôle du porte-parole de la « cause commune » pour rappeler Corneille à l'ordre doctrinal, menant le débat au niveau poétique, mais aussi personnel³¹⁸ :

Mais quand j'ai veu que cet Ancien qui nous a dit, que la prosperité trouve moins de personnes qui la scachent souffrir que les infortunes, & que la modération est plus rare que la patience, sembloit avoir fait le Portraict de l'Autheur du Cid, quand j'ai veu qu'il se Deifioit d'autorité privee; qu'il parloit de luy, comme nous avons accoustumé de parler des autres; qu'il faisoit mesmes imprimer les sentimens avantageux qu'il a de soy : j'ay creu que je ne pouvois sans injustice & sans lascheté, abandonner la cause commune, Et qu'il estoit à propos de luy faire lire cette inscription tant utile [...].

CONNOIS-TOY TOY
MESME.³¹⁹

³¹⁵ *Ibid.*, v. 31-32 : « Donc fier de ton plumage, en Corneille d'Horace, / Ne pretends plus voler plus haut que le Parnasse ».

³¹⁶ *Ibid.*, v. 33-36 : « Ingrat rends moy mon Cid jusques au dernier mot, / Apres tu connestra, Corneille déplumée, / Que l'Esprit le plus vain est souvent le plus sot, / Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée. »

³¹⁷ Merlin-Kajman, *Public et littérature*, *op. cit.*, p. 160.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 159.

³¹⁹ Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid in Civardi, La Querelle du Cid*, *op. cit.*, pp. 370-371.

Pour Scudéry, qui reprend ici l'inscription d'une des portes du temple de Delphes, le poète ne peut pas se promouvoir, exalter sa propre gloire ou se « déifier » : il doit attendre l'approbation des doctes pour éviter la vanité trompeuse. Le poète doit surtout connaître ses forces et ses faiblesses avant de se célébrer.

Scudéry exprime son désir d'examiner et de critiquer *ad rem*, c'est-à-dire, non pas la personne, mais la chose : « J'attaque le Cid, & non pas son Auteur; j'en veux à son Ouvrage et non point à sa personne ». ³²⁰ Il semble présenter de « simples observations » ³²¹ sur le sujet de la pièce, sur son manque de bienséance et sur la qualité des vers. Mais Corneille s'indignera de l'analyse critique de ses vers et des commentaires sur sa qualité personnelle, par exemple, lorsque Scudéry écrit « [...] qu'estant ce que je suis, si j'avois de l'ambition, elle auroit un plus haut objet, que la renommee de cet Auteur. » ³²² Ou encore,

[...] si pour la reputation de tous ceux qui font des vers, je n'avois cru que j'estois obligé, de faire voir à l'Auteur du CID, qu'il se doit contenter de l'honneur, d'estre Citoyen d'une si belle Republique, sans s'imaginer mal à propos, qu'il en peut devenir le Tiran. ³²³

La grande majorité des *Observations* concernent le plagiat de Corneille; Scudéry fait une comparaison des vers cornéliens au texte source pour révéler l'imposture du dramaturge dans son inspiration, justement pour contredire l'assertion orgueilleuse de Corneille qui a déclenché ce débat : « Je ne dois qu'à moy seul toute ma Renommée » ³²⁴.

³²⁰ *Ibid.*, p. 371.

³²¹ *Ibid.*, p. 372.

³²² *Ibid.*, p. 430.

³²³ *Idem.*

³²⁴ Corneille, *Excuse à Ariste in Civardi, La Querelle du Cid, op. cit.*, v. 50.

Scudéry se soucie aussi de sa position dans la hiérarchie littéraire lorsqu'il traite Corneille de tyran. D'après Hélène Merlin-Kajman, Scudéry prend ici le rôle juridique de réprimander celui qui s'égare du droit chemin.³²⁵ Pour R. Milorad Margitić, l'aspect sociologique de la Querelle distingue nettement cette dispute des autres querelles théâtrales : Corneille revendique non seulement sa popularité croissante, mais aussi son nouveau titre de noblesse, qui forment ensemble sa « renommée ». Bourgeois de naissance, Corneille aurait provoqué le mépris de Georges de Scudéry, un noble : « much of the *querelle* can be linked to and explained by the social background and standing of both the attacker and the attacked. »³²⁶ « Self-serving » et « self-righteous »³²⁷, Scudéry accuse son rival de tyrannie pour protéger sa place dans la hiérarchie sociale et pour affermir son autorité littéraire. Comme le dit Jean-Marc Civardi, « Corneille est donc non seulement vaniteux mais dangereux »³²⁸, d'où les attaques *ad hominem* par Scudéry qui visent l'extraction de son adversaire dans le but de rabaisser sa qualité d'homme au cas où les attaques contre ses capacités d'auteur échoueraient.

3.4.2.4 Corneille, « Lettre apologétique »

Pierre Corneille répond enfin aux critiques de son caractère, de ses origines et de son œuvre par le biais d'un petit pamphlet en forme de lettre intitulé la « Lettre apologitique [*sic*] du sieur Corneille, contenant sa réponse aux *Observations* faites par le sieur Scudéry sur *Le Cid* » (1637). Ce texte représente son unique prise de parole volontaire dans cette

³²⁵ Merlin-Kajman, *Public et littérature*, *op. cit.*, p. 159.

³²⁶ R. Milorad Margitić, « Sociological Aspects of "la querelle du *Cid*" », *Homage to Paul Bénichou*, eds. S. Romanowski et M. Bilezikian, Birmingham (AL), Summa, 1994, p. 62.

³²⁷ *Ibid.*, p. 65.

³²⁸ Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 355.

querelle, une prise de parole que Jean-Marc Civardi qualifie de « personnelle bien que publique ». ³²⁹ Corneille n’y discute pas du *Cid*; il se sert de sa lettre pour critiquer l’Observateur du *Cid*, Georges de Scudéry. Courte, mais tranchante, sa lettre accuse Scudéry d’offenser la renommée de Corneille dans les cercles lettrés parisiens :

MONSIEUR, Il ne vous suffit pas que vostre Libelle me deschire en public; Voz Lettres me viennent quereller jusques dans mon Cabinet, & vous m’envoyez d’injustes accusations lors que me devez pour le moins des excuses. ³³⁰

Dans les parties qui suivront l’incipit de sa lettre, Corneille semble accepter les attaques contre sa personne – du moins ironiquement – lorsqu’il se réfère à son manque de jugement selon la critique de Scudéry. Pourtant, dans les premières phrases, Corneille rappelle Scudéry à l’ordre social : Scudéry rentre dans l’espace privé de l’auteur – le cabinet – lorsqu’il interpelle un homme qui ne s’intéresse pas à son opinion. Scudéry transpose ainsi la Querelle de l’espace public et envahit l’intimité de la maison cornélienne par cette « offense si publique » ³³¹. D’après Hélène Merlin-Kajman, la censure est une « activité de *cabinet* [... et] un échange de type horizontal » ³³² qui se fait au « for privé » ³³³ et non à la place publique. Souligner cette transgression sociale sert de reproche à Scudéry qui trouble le repos de Corneille, son pair.

La riposte de Corneille est intéressante dans la mesure où le dramaturge normand emploie un discours d’adhésion affecté. Par le biais de son manque de sincérité, il réussit

³²⁹ *Ibid.*, p. 503.

³³⁰ Pierre Corneille, « Lettre apologitique du sieur Corneille » in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 511.

³³¹ *Ibid.*, p. 518.

³³² Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 221.

³³³ *Idem.*

à dénigrer la noblesse de son rival tout en dépréciant la valeur de sa tragi-comédie *L'Amant libéral* :

Tout ce que je vous puis dire, c'est que je ne doute ny de vostre Noblesse ny de vostre vaillance, & qu'aux choses de ceste nature, où je n'ay point d'interest, je croy le monde sur sa parole, ne meslons point de pareilles difficultez parmi nos differends; Il n'est pas question de sçavoir de combien vous estes Noble ou plus vaillant que moy, pour juger de combien le Cid est meilleur que l'Amant libéral : Les bons esprits trouvent que vous avez fait un haut chef d'œuvre de doctrine & de raisonnement en vos Observations. La modestie et la generosité que vous y tesmoignez, leur semblent des pieces rares; Et sur tout vostre procedé merueilleusement sincere & cordial, vers un amy; Vous protestez de ne me dire point d'injures, et lors qu'incontinant apres vous m'accusez d'ignorance en mon mestier & de manque de jugement en la conduite de mon chef-d'œuvre.³³⁴

Le ton railleur se manifeste particulièrement dans le parallélisme qui compare la valeur personnelle de Scudéry au mérite artistique de son œuvre. Il se voit aussi dans l'apostrophe, « vers un amy », qui rebondit sur les attributs « sincère » et « cordial ». L'usage du substantif « ami » sert à rappeler à Scudéry qu'il s'adresse à un égal et qu'il doit ainsi respecter les règles de conduite qui s'appliquent à eux, deux hommes nobles d'un même milieu social.

Cette censure subtile se base sur la culture noble et les règles d'adhésion non dites qui existaient de 1450 à 1650, une période dans laquelle « nobles' relationships were a reflection of the vitality of their power »³³⁵. Dans son étude sur le code épistolier noble du XVI^e siècle, Kristen Neuschel conclut que les lettres échangées entre les nobles français

³³⁴ Corneille, « Lettre apologitique du sieur Corneille » in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., pp. 512-513.

³³⁵ Kristen B. Neuschel, *Word of Honor : Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1989, p. 9.

sont riches de formules qui traduisent le sens d'une relation entre pairs³³⁶. La salutation « MONSIEUR » signale un échange épistolier entre égaux, mais la relation n'est pas qualifiée par un adjectif qui marquerait l'amitié; la signature, en revanche, transmet franchement la blessure que ressent Corneille et amplifie son manque de déférence³³⁷ à l'égard de Scudéry : « Resistez aux tentations de ces gaillardises qui font rire le public à vos despens, & continuez à vouloir estre mon amy, afin que je me puisse dire le votre. »³³⁸ D'après Neuschel, le choix du substantif « ami » ne serait pas anodin : la structure des phrases – dans ce cas-ci, l'apostrophe – et la puissance de certains noms émanent de la culture orale. L'ami est loyal, sincère et fiable; l'amitié est aussi une relation qui existe dans l'immédiat, selon la culture épistolaire. L'on appelle son pair « ami » lorsqu'il fait concrètement preuve de sa fiabilité³³⁹. Corneille refuse d'appeler Scudéry son ami :

Et pour reparer des offences si censibles, vous croyez faire assez de m'exhorter à vous respondre sans outrages, pour nous repentir apres tous deux de noz folies, & de me mander imperieusement, que malgré noz gaillardises passées je sois encore vostre amy, à fin que vous soyez encore le mien, comme si vostre amitié me devoit estre fort precieuse apres cette incartade, & que je d'eusse prendre garde au peu de mal que vous m'avez fait, & non pas à celuy que vous m'avez voulu faire.³⁴⁰

Cet échange pourrait nous sembler enfantin, ou du moins insignifiant dans la mesure où il semble faire appel au concours de popularité, toutefois, pour la culture noble du début du XVII^e siècle, lorsque Corneille renonce à l'amitié de Scudéry, celui-là refuse d'admettre

³³⁶ *Ibid.*, p. 21 : « [...] the professions of deference, obedience, and friendship which are found in all of their letters. These were verbal formulas that were used to convey a much wider meaning about the relationships they were describing than they now seem to convey to us, whose uses of language are quite different. »

³³⁷ *Ibid.*, p. 127.

³³⁸ Corneille, « Lettre apologitique du sieur Corneille » in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, pp. 518-519.

³³⁹ Neuschel, *Word of Honor*, *op. cit.*, p. 129 : « [...] noble correspondents also very deliberately measure relationships with reference to action being performed at that moment ».

³⁴⁰ Corneille, « Lettre apologitique du sieur Corneille » in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 517.

son adversaire dans son intimité, dédaignant ainsi d'accepter sa critique. Corneille rabaisse ainsi la noblesse de Scudéry qui ne connaît pas le code qui doit régir leur relation.

Dans ce libelle, l'on remarque un effort concerté de la part de Corneille pour revendiquer son expertise. Il essaie d'asseoir son autorité en faisant preuve de son expérience et de son jugement. Pour ce faire, Corneille se sert du champ lexical de l'artisan ou de l'ouvrier. D'après son auteur, la publication du *Cid*, son « chef-d'œuvre »³⁴¹, représente le processus de validation de ses capacités d'auteur, comme s'il était un apprenti devenant maître-artisan. Il évoque la notion de « chef-d'œuvre » à deux reprises et fait référence à l'accusation d'« ignorance en [s]on mestier »³⁴². D'après Alain Viala, une des stratégies de succès les plus importantes pour les jeunes écrivains voulant se faire une carrière est l'audace. L'audacieux ne rentre pas parfaitement dans les lieux de consécration traditionnels; il garde sa distance, « refusant de trop se soumettre aux jugements des doctes, anciens ou nouveaux. »³⁴³ C'est de cette manière que Corneille refuse de se plier aux jugements de ses adversaires : son chef-d'œuvre par lequel il « fait irruption »³⁴⁴ lui permet de prouver sa maîtrise de son domaine, de séduire un public hétérogène et d'acquérir une certaine renommée. Selon Viala, « la gloire suprême pour un écrivain est de voir son nom s'identifier à la maîtrise d'un genre »³⁴⁵; Corneille a réalisé son chef-d'œuvre grâce à la

³⁴¹ Pierre Richelet, « chef-d'œuvre », *Dictionnaire françois*, Genève, Widerhold, 1680 : « Ouvrage que fait un artisan pour passer maître dans le métier qu'il a appris. » Ou encore, Furetière, « chef-d'œuvre », *Dictionnaire universel, op. cit.*, t. I : « signifie chez les Artisans, un ouvrage excellent que les aspirans à la Maîtrise dans chaque mestier doivent faire en presence des Jurez par forme d'examen pour monstrier qu'ils en sont capables. »

³⁴² Corneille, « Lettre apologitique du sieur Corneille » in J-M Civardi, *La Querelle du Cid, op. cit.*, p. 513.

³⁴³ Alain Viala, *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1987, p. 219.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 218.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 220.

publication de son *Cid*. Scudéry, en revanche, n'a pas encore confirmé ses capacités d'auteur : « Les bons esprits trouvent que vous avez fait un haut chef d'œuvre de doctrine »³⁴⁶, mais ses pièces de théâtre ne sont pas encore à la hauteur du maître-artisan. Ainsi, la « Lettre apologitique » ne répond pas aux critiques de Scudéry qui déclare dans ses *Observations*

Que le Sujet n'en vaut rien du tout,
 Qu'il choque les principales regles du Poeme Dramatique,
 Qu'il manque de jugement en sa conduite,
 Qu'il a beaucoup de meschans vers,
 Que presque tout ce qu'il a de beautez sont derobees,
 Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste.³⁴⁷

Corneille rejette cette critique de sa pratique; il ne peut se faire traiter en égal par Scudéry lorsqu'ils ne sont pas tous deux maîtres du domaine : « Vous vous estes fait tout blanc d'Aristote &, d'autres Auteurs que vous ne leutes & n'entendites peut estre jamais, & qui vous manquent tous de garantie »³⁴⁸. Corneille refuse de considérer les critiques de Scudéry parce que celui-ci manque d'autorité. Le débat reste donc ouvert.

3.4.2.5 L'Académie française et la réponse institutionnelle

3.4.2.5.1 Le contexte de l'intervention

L'Académie française est obligée de mettre fin à cette querelle, car le contenu poétique est devenu « trop sérieu[x] pour rentrer entre les mains des dramaturges et des libellistes »³⁴⁹. Elle intervient par la publication des *Sentiments de l'Académie française* rédigés par Jean Chapelain en novembre 1637. Pour Hélène Merlin-Kajman, l'intervention

³⁴⁶ Corneille, « Lettre apologitique du sieur Corneille » in Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 512.

³⁴⁷ Scudéry, *Observations sur le Cid* in Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 372.

³⁴⁸ Corneille, « Lettre apologitique du sieur Corneille » in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 514.

³⁴⁹ Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 911.

de l'Académie française « ressemble [...] à un coup d'État de Richelieu »³⁵⁰ qui s'interpose dans la polémique pour la calmer. Jean-Marc Civardi, en revanche, estime que la volonté de la nouvelle Académie est « de circonscrire et de protéger le débat »³⁵¹ afin de résoudre la dispute sur le plagiat et la qualité du texte de Corneille tout en contribuant son premier texte doctrinal selon le mandat de cette institution. La Querelle a depuis longtemps pris un climat d'injures *ad hominem*; l'objectif académique serait ainsi de civiliser l'échange et de renouveler le débat poétique en désamorçant la polémique. Le titre traduit l'intention conciliatrice du texte : il ne s'agit pas d'un jugement³⁵², mais d'une analyse des enjeux poétiques.

Fondée deux ans auparavant en 1635, l'Académie française détient une autorité littéraire toujours naissante lors de la Querelle du *Cid*. Cette « guerre pamphlétaire violente »³⁵³ qui durait depuis quelques mois devait intéresser les membres de la nouvelle institution et non pour de simples raisons poétiques : le pouvoir de l'Académie étant précaire, le premier ministre cherchait alors à concrétiser sa place dans la sphère littéraire changeante du milieu parisien. L'intervention de l'Académie s'est effectuée en deux étapes : d'abord, elle devait demander la permission d'examiner l'œuvre pour qu'elle puisse ensuite partager ses conclusions avec ses membres et le public. Si les académiciens voulaient examiner l'œuvre de Corneille, ils seraient obligés d'obtenir sa permission, car

³⁵⁰ Hélène Merlin-Kajman, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 84 in Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 912.

³⁵¹ Civardi, *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 915.

³⁵² *Ibid.*, p. 916 : « Nous comprenons donc pourquoi le titre mentionne des sentiments et non pas un jugement. »

³⁵³ Christian Jouhaud, « Power and Literature : the Terms of the Exchange 1624-1642 », *The Administration of Aesthetics*, éd. Richard Burt, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1994, p. 37. Nous traduisons l'expression de Jouhaud : « a violent pamphlet war of several months' duration ».

Pierre Corneille n'était pas membre de l'Académie et n'était donc pas soumis à cet organisme politico-littéraire³⁵⁴. François le Metel, l'abbé de Boisrobert, un auteur et théoricien gravitant dans l'entourage de Richelieu, a levé l'obstacle administratif qui empêchait l'examen du *Cid* en rappelant à Corneille sa place et ses devoirs auprès du Cardinal. D'après Marc Fumaroli, Corneille était donc « contraint de solliciter lui-même cet examen odieux »³⁵⁵ pour plaire à son mécène, Richelieu.

Pour Richelieu, le débat autour du *Cid* permettait la promotion de l'Académie, autrement dit, un lancement de cette institution :

Power, in the person of Cardinal Richelieu, took a close interest in the matter. He intervened in two ways. During the spring of 1637, he encouraged the Académie française (officially created in 1635) to take an interest in this affair, and at the beginning of October, he ordered the various protagonists to halt their battle of the pen (and they obeyed). [...] It was a way to launch the academy.³⁵⁶

Le premier ministre a nommé Jean Chapelain comme rédacteur de la réponse officielle. Chapelain était une figure connue des cercles littéraires des années 1620 et 1630; il a participé à l'assemblée de Valentin Conrart qui était précurseur de l'Académie française et on lui attachait une qualité de « *leadership* »³⁵⁷ dans cette sphère sociale dans le sens du *primus inter pares*. D'après Jeffrey N. Peters, malgré sa position sociale dominante dans l'entourage de Richelieu, Chapelain trouvait la rédaction des *Sentiments de l'Académie*

³⁵⁴ Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 17 : « Il y avait un obstacle juridique. L'Académie ne pouvait juger, de par ses statuts, que les ouvrages de ses membres ou des auteurs qui le désireraient. Corneille n'était pas académicien et il ne demandait pas que *Le Cid* fût jugé. Il fallait obtenir son consentement. Boisrobert s'entremet : les désirs du Cardinal étaient des ordres. Corneille ne put refuser ».

³⁵⁵ Marc Fumaroli, « Le Cardinal de Richelieu fondateur de l'Académie française », *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Imprimerie Nationale, 1985, p. 231.

³⁵⁶ Christian Jouhaud, « Power and Literature: the Terms of the Exchange 1624-1642 », *The Administration of Aesthetics*, *loc. cit.*, p. 37.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

difficile : dans un premier temps, il appréciait le talent du jeune Corneille et ne voulait pas « aliéner » Corneille de l'Académie³⁵⁸. D'ailleurs, il aimait le *Cid* malgré ses défauts sur le plan de la vraisemblance – un critère dramatique auquel Chapelain s'intéressait depuis 1623 quand il a publié la préface de l'*Adone* de Marino dans laquelle il commente l'importance du « but de la vérité »³⁵⁹. Il trouvait aussi que Georges de Scudéry était trop sévère dans ses *Observations*. La tâche était donc périlleuse pour Chapelain : quelle réponse officielle serait-il en mesure de publier qui respecterait non seulement le désir institutionnel de commenter le *Cid*, mais qui reconnaîtrait le talent du dramaturge?

La rédaction des *Sentiments de l'Académie* s'est faite à plusieurs plumes. Dans son article « Power and Literature »³⁶⁰, Christian Jouhaud retrace les étapes menant à la publication de ce document. D'abord, en juillet 1637, Jean Chapelain soumet une première version du manuscrit au cardinal pour demander son approbation. Richelieu trouve que Chapelain est trop généreux envers Corneille et lui demande de revoir le texte. En second lieu, un comité d'académiciens retravaille l'ouvrage, mais la nouvelle version déplaît également au premier ministre. Ensuite, Richelieu décide de confier la rédaction des *Sentiments* à Jean Sirmond, l'historiographe du roi, qui participait déjà à la commission de révision. Richelieu n'approuve pas cette troisième version : « It was another failure. »³⁶¹ Jean Chapelain prend ainsi le relais pour les quatrième et cinquième versions du texte, les

³⁵⁸ Jeffrey N. Peters, « Jean Chapelain », *Seventeenth-Century French Writers*, éd. Françoise Jaouen, Detroit, Gale, 2003, s. p. : « Chapelain did not wish to alienate Corneille, whom he later described in his *Liste des gens de lettres vivans en 1662* [...] as 'un prodige d'esprit et l'ornement du théâtre français'. »

³⁵⁹ Jean Chapelain, « Lettre ou discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau, conseiller du Roi en sa cour des Aides, portant son opinion sur le poème d'*Adonis* du Chevalier Marino », *Opuscules critiques*, éd. Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 187.

³⁶⁰ Jouhaud, « Power and Literature », *The Administration of Aesthetics*, loc. cit., p. 61.

³⁶¹ *Idem*.

seules versions qui nous restent actuellement et qui ont été reproduites par Jean-Marc Civardi dans son ouvrage *La Querelle du Cid*. Richelieu entreprend lui-même la correction de la version définitive des *Sentiments* : l'on peut remarquer ses commentaires et ses ratures dans le manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

Selon Pierre Zoberman, l'Académie française était conçue en tant qu'« ouvrage de paix » qui permettait au premier ministre « d'assurer une domination culturelle de la France, tout en assurant l'ordre intérieur »³⁶². La participation personnelle de Richelieu à la rédaction des *Sentiments* témoigne de son désir de mettre fin à cette polémique qui divisait le milieu littéraire parisien et donc qui troublait l'ordre intérieur de la République des Lettres. Par le biais des *Sentiments*, l'Académie française prend le rôle d'arbitre dans cette « lutte »³⁶³ « véhémente »³⁶⁴ et clôt le débat sur les défauts du *Cid*. Les *Sentiments* offrent un compromis : ni Corneille et ses partisans, ni Scudéry et les siens n'ont raison. C'est l'Académie seule qui tire le plus grand avantage de cette querelle. Par la publication des *Sentiments*, elle revendique son autorité et concrétise son pouvoir dans le monde littéraire.

3.4.2.5.2 *Les Sentiments de l'Académie* et la méta-critique

Jean Chapelain, écrivant au « nous » pour se référer à l'Académie et à la « personnification du public »³⁶⁵, réfute les accusations de plagiat faites par Scudéry; *Le*

³⁶² Pierre Zoberman, « Le Cardinal de Richelieu, protecteur des Lettres dans les discours de l'Académie française », *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*, éd. Roland Mousnier et Jean Mesnard, Paris, CNRS, 1985, p. 174.

³⁶³ Elizabeth W. Marvick, « Richelieu, le mécène. Perspectives psychologiques », *L'âge d'or du mécénat*, *op. cit.*, p. 20.

³⁶⁴ Peters, « Jean Chapelain », *Seventeenth-Century French Writers*, *op. cit.*, s. p.

³⁶⁵ Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 223. D'après Merlin-Kajman, l'Académie française « annule » les voix d'un public qui s'est formé depuis le début de la Querelle; l'Académie parlera désormais au nom de la « cause commune ».

Cid n'est pas défectueux à cet égard même si l'auteur emprunte l'argument de sa tragi-comédie à Guillén de Castro. Cette pièce est défectueuse pour son manque de vraisemblance lorsque Chimène se marie avec le meurtrier de son père :

Nous avoüons bien que la vérité de cette aventure combat en faveur du Poëte, & le rend plus excusable que si c'estoit un sujet inventé. Mais nous maintenons que toutes les verités ne sont pas bonnes pour le theatre, & qu'il en est de quelques-unes comme de ces crimes enormes, dont les Juges font bruler les procès avec les criminels. Il y a des verités monstrueuses, ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société, ou que si l'on ne les peut tenir cachées, il faut se contenter de marquer comme des choses étranges.³⁶⁶

Les commentaires des *Sentiments* sur l'invention et la disposition du *Cid* recentrent le débat autour des enjeux poétiques, car les derniers libelles de Scudéry et de Corneille avaient ramené la polémique sur une question de savoir ou d'expertise³⁶⁷ qui leur confiait trop d'autorité dans la sphère littéraire.

La réponse académique est particulièrement intéressante pour son commentaire sur le rôle du public dans le commerce littéraire et aussi parce qu'elle assure l'autorité de l'Académie. L'auteur des *Sentiments* reprend Scudéry d'avoir été trop sévère dans ses *Observations*, car Scudéry ne profère que des reproches et n'y offre rien de constructif. Jean Chapelain souligne l'importance de l'échange critique et du jugement public qui doit se faire dans la République des Lettres :

Ceux qui par quelque desir de gloire donnent leurs Ouvrages au Public ne doivent pas trouver estrange que le Public s'en fasse le Juge. [...] Puis qu'ils font une espece de commerce de leur travail, il est bien raisonnable que celui auquel ils l'exposent ait la liberté de le prendre ou de le rebuter selon qu'il le reconnoist bon ou mauvais.

³⁶⁶ Jean Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., p. 948.

³⁶⁷ Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, op. cit., p. 295 : « Richelieu, en favorisant la polémique et en demandant à l'Académie d'émettre un jugement, avait paru soutenir ceux qui faisaient de la reconnaissance de l'autorité des doctes en poétique la clé susceptible d'ouvrir l'accès au succès légitime. Dans cette optique, la détention d'un savoir et d'une position dans le monde des lettres, permettant de l'exposer publiquement, assurait un pouvoir. »

Ils ne peuvent avec justice desirer de luy qu'il face mesme estime des fausses beautés que des vrayes, ny qu'il paye de loüange ce qui sera digne de blasme. Ce n'est pas qu'il ne paroisse plus de bonté à loüer ce qui est bon qu'à reprendre ce qui est mauvais, mais il n'y a pas moins de justice en l'un qu'en l'autre. On peut mesme meriter de la loüange en donnant du blasme, pourveu que les reprehensions partent du zele de l'utilité commune, & qu'on ne prétende pas eslever sa reputation sur les ruïnes de celle d'autrui. Il faut que les remarques des deffaux d'un Auteur ne soient pas des reproches de sa foiblesse, mais des advertissemens qui luy donnent de nouvelles forces, & que si l'on coupe quelques branches de ses lauriers ce ne soit que pour les faire pousser davantage en une autre saison.³⁶⁸

Pour Chapelain, la publication d'une œuvre appelle nécessairement une réception critique quelconque. H.R. Jauss confirmera cette affirmation trois siècles plus tard dans *Pour une esthétique de la réception* (1972). Pour Jauss, l'auteur doit anticiper la réaction du lecteur et le guider vers une expérience littéraire qui satisfait à ses attentes selon le genre³⁶⁹. Le texte est alors un « phénomène social »³⁷⁰; l'œuvre ne se crée ni ne se présente dans un vide, mais se définit par le biais de sa réalisation sociale :

La littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité – lecteurs, critiques et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre.³⁷¹

Chapelain renforce le pouvoir de l'Académie en faisant d'elle un lieu de jugement et d'autorité doctrinale : seule l'Académie peut contrôler et exposer les règles de l'art et guider le public à la bonne lecture d'un texte. La Querelle du *Cid* se termine ainsi par un acte institutionnel politico-littéraire définissant la relation sociale qui doit exister dans la

³⁶⁸ Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie française* in J-M Civardi, *La Querelle du Cid*, op. cit., pp. 930-931.

³⁶⁹ H.R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p. 79. « Every work belongs to a genre – whereby I mean neither more nor less than that for each work a preconstituted horizon of expectations must be ready at hand. » La traduction française de cette œuvre ne comporte pas le chapitre « Genres and Medieval Literature » inclus dans la version anglaise d'où nous tirons cette citation.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 100.

³⁷¹ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 53.

sphère littéraire. Ces « sentiments » s'exécutent comme par un décret : « dès que l'Académie eut publié ses déclarations, les “ignorans” cessèrent de présenter un problème »³⁷². Subséquemment à la Querelle, Corneille ne commente pas la décision de l'Académie; il finit par abandonner le genre tragi-comique et se retire immédiatement de la scène théâtrale parisienne jusqu'en 1640 où il publiera sa première tragédie régulière, *Horace*, qu'il dédiera au premier ministre.

3.4.3 Vers la critique professionnelle

Si pour Giovanni Dotoli, le « temps de préfaces » dure de 1625 à 1638, la querelle entre Hardy et l'école de Malherbe et celle entre Corneille et les académiciens encadrent cette période tumultueuse³⁷³. Le premier jalon se concentre sur la question de style et de langage poétiques, et l'égoïsme des auteurs; le deuxième concerne principalement des enjeux théoriques et moraux, mais touche également la vanité du poète et l'importance de se créer une image publique puissante. Ces débats dans la sphère dramaturgique permettent aux participants de consolider leur autorité théorique, de faire preuve d'une maîtrise non seulement des règles aristotéliennes, mais aussi du goût et des mœurs de leur milieu. La querelle littéraire pose les règles et présente les premiers textes théoriques de cette génération dramaturgique. De cette période polémique « naît la vraie critique théâtrale »³⁷⁴.

Les querelles qui se produisent lors du « temps de préfaces » offrent une perspective intéressante sur la naissance des pouvoirs doctrinaux et le fléchissement – ou

³⁷² Marvick, « Richelieu, le mécène. Perspectives psychologiques », *L'âge d'or du mécénat*, *op. cit.*, p. 20.

³⁷³ Dotoli, *Temps de préfaces*, *op. cit.*, p. 47 : « La querelle du *Cid* n'est donc pas un arbre vigoureux et totalisant poussé à l'improviste dans le désert de la littérature des années 1630. Elle est lentement préparée par ce débat [“théâtral de Hardy au *Cid*”]. »

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

le refus de fléchir – des praticiens devant ce nouvel ordre stylistique. La création de l'Académie française et l'essor des salons littéraires mondains à Paris favorisent le partage des idées : « La circulation des modèles et des idées avait un excellent vecteur dans la circulation des hommes. »³⁷⁵ La sociabilité littéraire grandissante permet ainsi aux hommes de lettres de se former des liens importants – amitiés, alliances, rivalités, concurrences – tout en établissant une hiérarchie qui place le premier ministre au centre de cette nouvelle République des Lettres :

À la différence de ce qui se passa en Espagne ou en Angleterre, où le XVI^e siècle vit la mise en place d'un théâtre en voie de professionnalisation, ce n'est en effet que dans la première moitié du XVII^e siècle que, en France, des réalités telles que les troupes, les théâtres, les dramaturges, les patrons de théâtre, mais aussi les répertoires, *les doctrines dramatiques* et même les publics de théâtre commencèrent à acquérir collectivement une visibilité dans la vie sociale et politique.³⁷⁶

La vie académique légitime une division sociale fondée sur l'expertise du littéraire qu'il soit auteur ou théoricien, et autorise l'élaboration des « normes »³⁷⁷. Au cours des années 1630 se développera ainsi une esthétique théâtrale de plus en plus « pure » et prescriptive définie par les experts du domaine, « les doctes ».

³⁷⁵ Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 23. Voir *Littératures classiques* 86.1 (2015) et 89.1 (2016). Les deux numéros se consacrent à la naissance de la critique: dans le premier cas, il s'agit de la critique littéraire; dans le deuxième cas, les articles portent sur la critique dramaturgique. Pour Patrick Dandrey, les premiers écrits paratextuels se veulent un nouveau genre littéraire : « Cette communauté d'outillage crée des interférences, sinon des confusions, entre deux composantes inséparables de l'activité littéraire : la création et la critique se superposent à l'invention et à la réception, autrement dit à l'écriture et à la lecture. Le premier critique d'une œuvre est son préfacier, qui est souvent aussi son créateur. Et l'évaluation d'une œuvre créée suppose une technologie de l'écriture qui peut atteindre à une des formes de la création : la critique, de nos jours et depuis longtemps, prétend au statut de genre littéraire, au même titre que, par exemple, le roman ou le théâtre. » (Dandrey, « Naissance de la critique littéraire au XVII^e siècle ? », *Littératures classiques* 86, 1 (2015), p. 5)

³⁷⁶ Déborah Blocker, *Instituer un « art » : Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 11. Nous soulignons.

³⁷⁷ Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 31 : « La Comédie [des académistes de Saint-Évremond (manuscrite en 1637/imprimée 1650)] donne aussi à [...] l'affrontement à propos de la norme linguistique et esthétique, qui devient de plus en plus nettement l'enjeu de la vie académique. »

Bien que la régularité prônée par les « puristes »³⁷⁸ devienne progressivement plus dominante à partir de la publication des *Sentiments de l'Académie*, le débat sur la norme esthétique continuera tout au long du siècle. Les paratextes théâtraux présentent les problèmes inhérents à l'imposition d'une méthode par les théoriciens, car les règles telles qu'elles étaient conçues dans les années 1630 « ne sont jamais une constriction, un impératif doctrinal, mais elles sont au contraire des lignes souples pour définir les rapports entre poétique, génie et inspiration. »³⁷⁹ L'on parle de naissance de la critique justement parce que les théoriciens ne commentent pas simplement la qualité d'une œuvre, mais offrent ce que Giovanni Dotoli appelle « une critique constructive [et...] une prise de conscience »³⁸⁰ du mérite du théâtre français revenant à la tradition critique élaborée à la Renaissance selon l'ouvrage de Jean Jehasse.

Cette « prise de conscience » entraîne naturellement une élucidation de qui détient l'autorité propre à critiquer la littérature et à élaborer éventuellement une poétique française : qui est le docte? Éveline Dutertre propose une définition du savant littéraire avec une négation : le docte des années pré-académiques n'est pas Georges de Scudéry, car « il lui manquait une connaissance suffisante et directe des textes anciens où les doctes puisaient les règles. »³⁸¹ Il ne connaissait pas non plus les langues antiques, ou bien, très peu. Selon Emmanuel Bury, le bon théoricien doit être curieux; la « quête érudite semble »

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁷⁹ Dotoli, *Temps de préfaces*, op. cit., p. 27.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

³⁸¹ Éveline Dutertre, *Scudéry théoricien du classicisme*, Tübingen, Biblio 17, 1991, p. 7.

réunir « sérieux du savoir et plaisir de la connivence amicale »³⁸². Et encore pour Patrick Dandrey, le critique littéraire – un terme synonyme pour le docte? – participe de la longue évolution vers la naissance de l'écrivain, c'est-à-dire, un littéraire qui assume une fonction sociale.

La figure du docte se crée en même temps que naît l'écrivain en France; lorsque la sphère littéraire se professionnalise par la publication, par l'autopromotion et par les réseaux de sociabilité littéraire nouveaux, le savant littéraire consolide son autorité intellectuelle en étant une figure d'érudition et de pratique qui pourra guider le bon goût et la bonne réception de l'œuvre. Le docte devient le destinataire privilégié des œuvres produites dans le centre littéraire français à partir des années 1630; la pièce doit trouver un public réceptif, mais elle doit aussi se faire approuver par les pouvoirs doctrinaux qui jugeront de la qualité intellectuelle de l'œuvre et de son auteur. L'on voit émerger ce docte, l'arbitre du genre, dans le corpus de querelles étudié ci-dessus; les textes écrits dans les années 1620 reflètent le caractère solitaire et isolé du travail de Hardy qui ne participe aucunement à la société auctoriale en voie de développement. En revanche, les textes produits dans les années 1630 montrent clairement la façon dont Corneille s'inscrit dans sa communauté d'auteurs.

La nature et la tonalité de la langue changent du registre calomnieux et agressif des textes de Hardy au langage atténué et quasi juridique des *Sentiments de l'Académie* dans la mesure où le texte répond à l'accusation de plagiat faite par Scudéry. Les auteurs

³⁸² Emmanuel Bury, « Espaces de la République des Lettres : des cabinets savants aux salons mondains » *Histoire de la France littéraire*, 2 tomes, éd. Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, t. 2, p. 97.

critiques retravaillent leurs commentaires avant de les publier afin de mieux représenter la position officielle, voire doctrinale. Les postures d'autorité, les statuts sociaux des participants et le contenu des textes diffèrent aussi : Hardy refuse toute correction puisqu'il se considère le doyen de son métier, donc les textes de cette querelle commentent le caractère de Hardy et de ses adversaires au lieu de considérer des notions esthétiques. Corneille se positionne dans une hiérarchie qui place le premier ministre au sommet. Corneille se soumet nécessairement au joug de l'Académie et de Richelieu pour bénéficier des protections offertes par celui-ci. Enfin, même les conclusions tirées des débats montrent ce cheminement vers une activité professionnelle critique centralisée et contrôlée par les détenteurs de pouvoirs individuels et institutionnels. Dans le cas de Hardy, il manque de véritables conclusions : les nouveaux poètes ignorent ses commentaires et poursuivent leurs carrières malgré la critique virulente du dramaturge. Dans le cas de Corneille, la querelle se termine par décret : le dramaturge accepte la conciliation proposée par Chapelain au nom de l'Académie, renforçant son adhésion au projet ministériel et aux normes critiques de sa profession.

Conclusion

Cette pièce [*Mélite*] fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les Règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût. Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques Modernes, qui commençaient à se produire, et n'étaient pas plus Réguliers que lui. Le succès en fut surprenant. Il établit une nouvelle troupe de Comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui était en possession de s'y voir l'unique ; il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu'alors, et me fit connaître à la Cour. Ce sens commun, qui était toute ma Règle, m'avait fait trouver l'unité d'action pour brouiller quatre amants par un seul intrigue [*sic*], et m'avait donné assez d'aversion de cet horrible dérèglement qui mettait Paris, Rome et Constantinople sur le même Théâtre, pour réduire le mien dans une seule ville.¹

Dans son « Examen de *Mélite* » de 1660, un Pierre Corneille plus âgé et expérimenté réfléchit à la création de sa première œuvre théâtrale lors de sa jeunesse en Normandie il y a trente ans déjà. Publiée en 1633, quand Corneille cherchait son premier public bienveillant et son premier mécène généreux, *Mélite* reste l'empreinte du jeune poète motivé et pragmatique qui a quitté Rouen pour se faire une carrière sur la scène parisienne. Il le dit clairement : « cette pièce fut mon coup d'essai », un commencement difficile modelé sur ses antécédents tel Alexandre Hardy. Cette comédie ignore toutes les règles que Corneille a maîtrisées depuis, mais grâce à son génie et à son « sens commun », Corneille a pu en tirer « un succès surprenant ». Les autres pièces écrites pendant cette

¹ Pierre Corneille, « Examen de *Mélite* », *Œuvres complètes*, 3 tomes, éd. Geoges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, tome I, p. 140, p. 5.

période « irrégulière » renforceront ce premier succès et assureront sa place parmi les grands noms du XVII^e siècle.

Parmi les auteurs pré-académiques étudiés dans cette thèse – Alexandre Hardy, Tristan L’Hermite, Pierre Corneille, Jean de Rotrou, Georges de Scudéry et l’abbé de Boisrobert –, Corneille est le seul à se faire une longue carrière de dramaturge. Il est peut-être le seul à avoir compris les stratégies à adopter pour assurer sa place dans son domaine, dans ce métier dramaturgique en voie de développement. Hardy disparaît, supplanté par les jeunes poètes plus novateurs et branchés; Tristan meurt pauvre, tandis que Rotrou meurt jeune. Boisrobert continue à écrire, mais nous est plus connu pour sa carrière administrative. Enfin, Scudéry tente d’autres genres pour se faire une carrière littéraire. Corneille, en revanche, trouve sa place dans la République des Lettres en tant que dramaturge et fait preuve d’une conscience des manœuvres nécessaires pour mériter son titre de professionnel.

Les dramaturges nommés ci-dessus sont tous conscients des vecteurs qui contrôlent la circulation des textes, la réception des œuvres et le succès de l’auteur. Mais certains réussissent mieux à les manier que d’autres. La renaissance de la tragédie entraîne une évolution importante dans le statut socio-économique de l’auteur. Si, à l’époque pré-académique, la tragédie semble brièvement disparaître ou « céder le pas »² à la pastorale ou à la tragi-comédie, ce recul permet aux auteurs tragiques de repenser leur genre de

² Howe, « La place de la tragédie dans le répertoire des comédiens français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 59.2 (1997), p. 283.

prédilection pour le rendre plus dynamique et spectaculaire; ils rénovent³ la tragédie pour créer une expérience théâtrale captivante et divertissante.

Les tragédies des années 1620 et 1630 annoncent la régularité de la génération suivante. L'action est plus serrée, commençant *in medias res* et près de la catastrophe, pour permettre le portrait plus efficace et immédiat de l'intériorité du héros. Ce développement psychologique nécessite un jeu plus collaboratif : le texte doit être mieux réparti pour laisser la place à la confrontation, à la dispute et à la crise personnelle. Les répliques sont plus courtes, même parfois tronquées en stichomythies et en antilabes pour traduire l'urgence des passions et les volontés fortes et opposées. Le merveilleux et la violence sont toujours des critères importants à la création d'une tragédie spectaculaire : les fantômes et sorcières, les meurtres et suicides, l'adultère et l'inceste se révèlent devant les yeux du spectateur. C'est ainsi que la tragédie se transforme en genre dynamique et retentissant.

Ce désir de créer une tragédie efficace et jouable montre une conscience des enjeux de réception selon la théorie de H.R. Jauss : « Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. »⁴ L'énergie d'une tragédie pré-académique qui réussit à captiver son public doit montrer au lieu de raconter; elle doit privilégier les rencontres, les échanges, les débats et le dialogue en scène à la place des monologues et postures gnomiques de la génération précédente. Le spectateur doit s'investir dans les conséquences du dilemme du début de la pièce afin de pouvoir se purger

³ Lise Michel, « Régicide et dramaturgie dans la tragédie française, de *La Mort de César* de Scudéry (1636) à la *Rosemonde* de Baro (1651) », *Littératures classiques* 3. 67 (2008), p. 117.

⁴ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 49.

de ses émotions fautives à sa conclusion. Les dramaturges des années 1630 doivent se fier à leur expérience et au « sens commun » évoqué par Corneille dans son « Examen ». Comme les règles sont floues et la théorisation n'a guère commencé, c'est le public qui approuvera ou désapprouvera l'esthétique théâtrale.

Ce « dialogue entre l'œuvre et le public »⁵ est essentiel au dramaturge qui devient progressivement « agent économique »⁶. Une économie théâtrale commence à peine à se développer dans les années 1620 et 1630. Un auteur peut tirer des profits ponctuels de ses œuvres et améliorer ses conditions matérielles par ses créations, mais il doit apprendre à manœuvrer ce nouveau champ social afin de vivre de sa plume. L'auteur est celui qui fait imprimer ses œuvres, mais la publication d'une pièce ou de son corpus complet n'offre qu'un paiement modique. C'est ainsi que l'auteur professionnel doit négocier l'aspect publicitaire de son métier : il doit chercher un protecteur ou un réseau amical qui l'aidera à gérer son image publique. Il faudrait aussi qu'il revendique ses droits d'auteur et, ce faisant, qu'il négocie de meilleures sommes pour la publication de ses œuvres. En monétisant une tragédie, l'auteur, le libraire et le public payant reconnaissent la valeur non seulement économique, mais artistique de cette publication. Être dramaturge est dorénavant un métier lucratif, une profession reconnue et consacrée par l'échange sur le marché littéraire.

Désormais, l'auteur dramatique se montre conscient de la valeur marchande de sa création et l'importance de l'adhésion du public payant pour confirmer son mérite

⁵ *Idem.*

⁶ Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2011.

artistique. Pourtant, pour vivre de sa plume et affermir sa position dans ce domaine professionnalisant, le dramaturge habile apprendra surtout à concilier les deux strates du public théâtral : le public du parterre, certes, mais aussi le public critique. Ce mécanisme de consécration est particulièrement compliqué pour les auteurs du premier XVII^e siècle dans la mesure où les hiérarchies sont en pleine élucidation. L'auteur peut tisser des liens amicaux qui lui permettront de grimper dans l'échelle de la nouvelle profession dramaturgique, mais il peut également rencontrer des forces antagonistes : des adversaires pourront l'éclipser et entraîner son isolement. Les querelles que nous avons étudiées dans cette thèse montrent les prises de position sociales et doctrinales qui peuvent limiter l'ascension d'un auteur et son succès sur le long terme.

Enfin, être auteur professionnel implique non seulement la publication, mais l'approbation esthétique par ses pairs. Cette critique peut se montrer sévère et malveillante, mais le réseau social de l'auteur sert à atténuer l'impact d'une attaque ou d'une censure tout en consolidant l'autorité et l'érudition de l'individu critiqué et de son cercle d'intimes. C'est ainsi que les appartenances sociales octroient une certaine légitimité à l'auteur : les connexions et les divisions sociales comptent pour beaucoup dans la réussite du dramaturge. Si l'auteur ne peut pas dépendre de la qualité esthétique de son œuvre pour réduire au silence ses détracteurs, il peut compter sur ses amitiés littéraires et sa place dans la hiérarchie pour faire taire les critiques les plus virulentes. En même temps, cette hiérarchie devient de plus en plus institutionnalisée et donne lieu à la naissance des doctes. Le docte est un nouveau métier littéraire qui se développe parallèlement à celui du dramaturge professionnel; ces hommes, tels l'abbé d'Aubignac ou Nicolas Boileau,

définiront la bonne pratique théâtrale dans les générations à suivre et instaureront un nouvel ordre stylistique : le classicisme.

Selon Georges Forestier, dans les années 1640, l'on clôt le débat sur les règles classiques : la régularité est acceptée et la tragédie peut enfin « triompher »⁷ sur la scène française. C'est une victoire importante pour les doctes qui affermissent leur autorité par l'imposition de l'esthétique classique qui privilégie avant tout la vraisemblance, parfois au détriment de la spectacularité⁸. « L'instance spectatrice »⁹ – une entité théâtrale qui émerge dans les années 1630 – continuera à se développer : les spectateurs se diversifieront et les salles de théâtre se multiplieront¹⁰. Cette évolution permettra plus de créations et, donc, plus de concurrence ce qui assurera la permanence de l'économie littéraire qui vient de naître. La nouvelle concurrence causée par le grand nombre de théâtres et la création de l'instance réceptrice est un « stamp of achievement »¹¹ selon Will G. Moore, une réussite soulignée par le nombre grandissant de dramaturges. Le terrain est donc riche : Thomas

⁷ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », p. 70.

⁸ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, éd. C. Scherer, p. 184 : « Pendant le premier tiers du XVII^e siècle, on n'a aucun souci d'unifier le lieu, et l'action se transporte, en fonction des nécessités de l'intrigue et du goût du spectacle varié, dans les pays les plus divers. »

⁹ Bénédicte Louvat-Molozay, « L'émergence de l'instance spectatrice », *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*, éd. B. Louvat-Molozay et F. Salaün, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 27 : « Le XVII^e siècle accorde ainsi au récepteur et, dans le champ théâtral, à l'instance réceptrice, une fonction décisive de régulation et de détermination, en amont, des principes et constituants essentiels de l'esthétique classique. »

¹⁰ Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La situation du spectateur dans la salle française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Le spectateur de théâtre à l'âge classique, op. cit.*, p. 36. Pasquier et Surgers présentent une liste (« non exhaustive ») des salles conçues pour le théâtre au Grand Siècle : la salle du Petit-Bourbon, la grande salle du Louvre, la salle du Marais, la salle de l'Hôtel de Bourgogne, les deux salles du Palais du Cardinal, la salle des Machines aux Tuileries, la salle de l'Hôtel de Guénégaud, la salle des Comédiens Français. Au début de l'époque pré-académique, Paris ne comptait que l'Hôtel de Bourgogne.

¹¹ Will G. Moore, *The Classical Drama of France*, Londres, Oxford University Press, 1971, p. 46: « [...] the plays of the 1640s have more than [entertainment and developments]. They have the stamp of achievement, as those of 1635-7 seemed to bear the stamp of attractive novelty. Corneille in particular can no longer be called one of a gifted half-dozen dramatists. »

Corneille, le plus grand nom de la prochaine génération de dramaturges professionnels, pourra entreprendre sa « conquête des publics »¹² à partir de 1651¹³.

Si les auteurs dramatiques des années 1620 et 1630 ne sont pas encore « écrivains » selon la définition d'Alain Viala – ceux qui ont « publié un ouvrage ayant une qualité esthétique reconnue »¹⁴, ils sont pourtant des littérateurs professionnels qui sont conscients des conséquences de leurs choix stylistiques et de leurs postures sociales. Ils reconnaissent de plus en plus la valeur marchande de leurs créations et le pouvoir économique qu'ils peuvent exercer. En se soumettant au regard et au jugement d'autrui, ils risquent la condamnation, mais parient aussi sur une vraie pérennité.

¹² Gaël Le Chevalier, *La Conquête des publics : Thomas Corneille, homme de théâtre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2012.

¹³ Christopher J. Gossip, « Les débuts de Thomas Corneille au théâtre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 111, 3 (2011), p. 539. C'est Pierre Corneille qui fait publier les deux premières pièces de son frère Thomas en même temps que deux de ses propres tragédies en 1651 chez Guillaume de Luyne (*Les Engagements du hasard* et *Le Feint astrologue* de Thomas Corneille, *Andromède* et *Nocmède* de Pierre Corneille).

¹⁴ Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 279.

Œuvres citées

SOURCES PRIMAIRES :

- Pièces de théâtre

Corneille, Pierre. *Le Cid. Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

---. *L'Illusion comique. Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

---. *Médée. Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Boisrobert, François le Métel, sieur de. *La vraye Didon, ou la Didon chaste. Didon à la scène*. Éd. Christian Delmas. Toulouse : Société des littératures classiques, 1992.

Garnier, Robert. *Antigone, ou la piété*. Éd. J.-D. Beaudin. Paris : Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 1997.

Hardy, Alexandre. *Didon se sacrifiant*. Éd. A. Howe. Genève : Droz, 1994.

---. *Mariamne. Théâtre complet*, 3 tomes. Dir. S. Berrégard. Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », tome II, 2015.

---. *Panathée. Théâtre complet*, 3 tomes. Dir. S. Berrégard. Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », tome I, 2013.

---. *Le théâtre d'Alexandre Hardy*. 5 tomes. Paris : J. Quesnel, 1624-1628.

---. *Théâtre d'Alexandre Hardy, parisien*. 5 volumes. Éd. E. Stengel. Marburg : Elwert, 1884.

Jodelle, Étienne. *Cléopâtre captive*. Éd. F. Charpentier, J.-D. Beaudin et J. Sanchez. Mugron : Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990.

---. *Didon se sacrifiant. La tragédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*. 6 volumes. Éd. M. Miotti. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1993.

La Péruse, Jean de. *Médée*. Éd. M.-M. Fragonard. Mugron : Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990.

L'Hermite, Tristan. *La Mariane*. Éd. Jacques Madeleine. Paris : Nizet, 1984.

---. *La Mariane*. Éd. *Les Tragédies*. Éd. R. Guichemerre. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009.

---. *La Mort de Sénèque*. Éd. Jacques Madeleine, Paris : Nizet, 1984.

Mairet, Jean. *Sophonisbe*. Éd. Ch. Dédéyan. Paris : Droz, 1945.

Montchrestien, Antoine de. *La Catharinoise, ou la liberté. Les tragédies*. Rouen : Petit, 1601.

Rotrou, Jean de. *Antigone. Théâtre choisi de Jean de Rotrou*. Éds. M. Béthery, B. Louvat et P. Pasquier. Paris : Société des Textes Français Modernes, 2007.

---. *L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux*. Éd. Jean-Claude Vuillemin. Genève : Droz, coll. « Textes littéraires français », 1999.

Scudéry, Georges. *Didon. Didon à la scène*. Éd. Christian Delmas. Toulouse : Société des littératures classiques, 1992.

- Poétiques

Aristote. *Poétique*. Trad. Michel Magnien. Paris : Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1990.

Baïf, Lazare de. « Diffinition de Tragedie ». Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et très-piteuse mort d'Agamemnon, roy de Mycènes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra & son adultère Egistus. Ladictte tragédie traduite du grec dudit Sophocles en rythme françoise, ligne pour ligne et vers pour vers. Pari : Estienne Roffet, 1537.

Boileau, Nicolas. *Art poétique*. Éd. August Buck. Munich : W. Fink, 1970.

Du Bellay, Joachim. *La deffence et illustration de la langue françoise*. Genève : Slatkine Reprints, 1972.

Horace. « *Epistula ad Pisones* ». *Satires et Épîtres, traduites en vers français, avec le texte latin*. Trad. Adrien Rey. Marseille : chez la veuve de M. Olive, 1868.

---. *L'art poétique*. Trad. Jacques Peletier. Paris : M. Vascosan, 1545.

La Mesnardière, Jules de. *La Poétique*. Paris : Sommaville, 1639.

La Taille, Jean de. « De l'art de la Tragedie ». *Saul le furieux Tragédie prise de la Bible, Faicte selon l'art & à la mode des vieux Autheurs Tragiques*. Paris : Frédéric Morel, 1572.

Laudun d'Aigaliers, Pierre. *L'Art poétique françois*. 5 livres. Paris : Anthoine Du Brueil, 1598.

Peletier du Mans, Jacques. *L'Art poétique*. Lyon : Jan de Tournes et Guillaume Gazean, 1555.

Vauquelin de La Fresnaye, Jean. *L'art poétique de Vauquelin de La Fresnaye où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes*. Éd. Georges Pellissier. Paris : Garnier Frères, 1885.

- **Paratextes, préfaces et dédicaces**

Boisrobert, François le Métel, sieur de. « À Madame la Comtesse d'Harcourt ». *La vraye Didon, ou la Didon chaste*. Éd. Christian Delmas. Toulouse : Société des littératures classiques, 1992.

Bouchet, Guillaume. « À Monseigneur de Saint-Gelays, évêque d'Uzès ». *Médée* de Jean de La Péruse. Éd. M.-M. Fragonard. Mugron : Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990.

Corneille, Pierre. « À Monseigneur le Cardinal Duc de Richelieu ». *Horace. Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

---. « Avertissement » au *Cid*. *Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

---. « Examen de *Médée* ». *Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

---. « Examen de *Mélite* ». *Œuvres complètes*. 3 tomes. Éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Desjardins, Marie-Catherine, Madame de Villedieu. « Avis au lecteur ». *Alcidamie*. Paris : Charles de Sercy, 166.

Garnier, Robert. « À Monseigneur de Cherverny ». *Bradamante. Les Tragédies*. Toulouse : P. Jagourt, 1588.

---. « Argument d'Antigone ». *Antigone, ou la piété*. Paris : M. Patisson, 1580.

---. « Au roy de France et de Pologne ». *La Troade. Les Tragédies*. Paris : Robert Estienne, 1585.

- Hardy, Alexandre. « À Monseigneur le Prince ». *Théâtre d'Alexandre Hardy, parisien*. 5 volumes. Éd. E. Stengel. Marburg : Elwert, 1884.
- . « À Monseigneur Payen conseiller du Roi en sa Cour de Parlement de Paris, et Sieur de Landes ». *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Éd. G. Dotoli. Paris : Klincksieck, 1996.
- . « Argument de *Mariamne* ». *Théâtre complet*. 3 tomes. Dir. S. Berrégard. Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », tome II, 2015.
- . « Au lecteur [1625] ». *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Éd. G. Dotoli. Paris : Klincksieck, 1996.
- . « Au lecteur [1626] ». *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Éd. G. Dotoli. Paris : Klincksieck, 1996.
- . « Au lecteur [1628] ». *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Éd. G. Dotoli. Paris : Klincksieck, 1996.
- L'Hermite, Tristan. « À Madame la Duchesse de Chaulnes ». *La Mort de Crispe. Les Tragédies*. Éd. R. Guichemerre. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009.
- . « À Monseigneur le Comte de Saint-Aignan ». *La Mort de Sénèque. Les Tragédies*. Éd. R. Guichemerre. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009.
- . « À Monseigneur le Duc d'Orléans ». *La Mariane*. Éd. Jacques Madeleine. Paris : Nizet, 1984.
- . « À très haut et très puissant Prince Henry de Lorraine, archevêque et duc de Reims, premier pair de France, etc. ». *Panthée. Les Tragédies*. Éd. R. Guichemerre. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009.
- . « Au lecteur critique » de *Panthée. Les Tragédies*. Éd. Roger Guichemerre. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009.
- . « Avertissement » à *La Mariane*. Éd. Claude Abraham. *Les Tragédies*. Dir. R. Guichemerre. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009.
- . « Avertissement à qui lit. » *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermite*, Paris, Loyson et Portier, 1648.
- . « Avertissement au lecteur » de *Panthée. Les Tragédies*. Éd. Roger Guichemerre. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2009.

- . « Épître à Monseigneur le comte de Saint-Aignan ». *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermitte*, Paris, Loyson et Portier, 1648.
- . « Sur les tragédies de Monsieur Hardy ». *Théâtre complet* d'Alexandre Hardy. 3 tomes. Dir. S. Berrégard. Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », tome I, 2013.
- Mairet, Jean. « Au Lecteur ». *Sophonisbe*. Éd. Charles Dédéyan. Paris : Droz, 1945.
- Montchrestien, Antoine de. « Au Lecteur ». *Montchrestien's Sophonisbe. Paralleldruck der drei davon erschienenen bearbeitungen*. Éd. Ludwig Fries. Marburg : N.G. Elwert'sche, 1889.
- Ogier, François. « Préface, Au Lecteur. Par F.O.P. » *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre. Éd. J. W. Baker. Paris : Nizet, 1975.
- Rivaudeau, André de. « Avant-parler d'André de Rivaudeau. À Monsieur de la Noue Chavaigne de Bretagne ». *Aman : tragédie sainte*. Éd. K. Cameron. Genève : Droz, coll. « Textes littéraires français », 1969.
- Ronsard, Pierre de. « Elégie à Jaques Grevin ». *Le theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis*. Paris : Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1562.
- Rotrou, Jean de. « À Monseigneur le comte de Soisson ». *L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux*. Éd. Jean-Claude Vuillemin. Genève : Droz, coll. « Textes littéraires français », 1999.
- . « À son amy M; Stances ». *L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux*. Éd. Jean-Claude Vuillemin. Genève : Droz, coll. « Textes littéraires français », 1999.
- [Scévole de Sainte-Marthe]. « Au lecteur ». *Médée* de Jean de La Péruse. Éd. M.-M. Fragonard. Mugron : Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990.

- **Lettres, libelles et pamphlets**

- Anonyme [Pierre Du Ryer et Jean Auvray]. *Lettres à Poliarque et Damon, sur les médisances de l'auteur du théâtre. Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Éd. G. Dotoli. Paris : Klincksieck, 1996.
- Chapelain, Jean. *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*. 2 volumes. Éd. Philippe Tamizey de Larroque. Paris : Imprimerie nationale, 1880.
- . *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid. La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. Jean-Marc Civardi. Paris : Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

---. *Opuscules critiques*. Éd. Alfred C. Hunter/Anne Duprat. Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2007.

Corneille, Pierre. *Excuse à Ariste. La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. Jean-Marc Civardi. Paris : Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

---. « Lettre apologitique du sieur Corneille ». *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. Jean-Marc Civardi. Paris : Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

Hardy, Alexandre. *La berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne, en forme d'apologie contre leurs impostures. Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Éd. G. Dotoli. Paris : Klincksieck, 1996.

Mairet, Jean. « L'auteur du vrai *Cid* espagnol à son traducteur français, sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée *Excuse à Ariste*, où après cent traits de vanité, il dit parlant de soi-même : *Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée* ». *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. Jean-Marc Civardi. Paris : Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

Scudéry, Georges de. *Observations sur le Cid. La Querelle du Cid (1637-1638)*. Éd. Jean-Marc Civardi. Paris : Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

- Autres sources primaires

« Lettres Patentes Pour L'établissement De L'Académie Française, Signées Du Roi Louis XIII En Janvier 1635, Enregistrées Au Parlement Le 10 Juillet 1637 », *Académie Française : Statuts Et Règlements (1637)*.

[Scarron, Paul]. « La Berne mazarine, suite à la Mazarinade ». Bruxelles/Paris : 1651.

Ancien Testament. 2 volumes. Éd. Édouard Dhorme. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

Camus, Jean-Pierre. *Diversitez*, 10 volumes. Paris : Chappelet, 1608.

Chappuzeau, Samuel. *Le Théâtre françois*. Éd. C.J. Gossip. Tübingen : Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2009.

Cicéron. *De officiis*. Trad. M. Testard. Paris : Les Belles Lettres, 1965.

Gérard, Marc-Antoine de, sieur de Saint-Amant. *Œuvres complètes*. 2 tomes. Éd C. L. Livet. Paris : Jannet, 1855.

Hédelin, François, l'abbé d'Aubignac. JUGEMENT de la Tragédie, intitulée PENTHÉE, écrit sur champ, et envoyé à M[onseigneur] le Cardinal de Richelieu par son ordre

exprès. *La Pratique du théâtre*. Éd. Hélène Baby. Paris : Champion Classiques, coll. « Littératures », 2011.

L'Hermite, Tristan. *Le Page disgracié*. Éd. Jean Serroy. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980.

---. *Les Vers héroïques*. Éd. Catherine Grisé. Genève : Droz, 1967.

---. *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermite*. Paris : Loyson et Portier, 1648.

La Boétie, Étienne de. *Discours de la servitude volontaire*. Éd. André et Luc Tournon. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2002.

La Bruyère, Jean de. *Les Caractères*. Éd. Antoine Adam. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

Le Camus, Louis. *Documents du Minutier central des notaires de Paris, Écrivains de théâtre (1600-1649)*. Éd. Alan Howe et Madeleine Jurgens. Paris : Archives nationales, 2005.

Lamy, Bernard. *La Rhétorique, ou l'art de parler*. Brighton: University of Sussex Library, coll. « Sussex reprints », 1969.

Lipse, Juste. *De Calumniæ oratio, Epistolarum selectarum centuria prima miscellanea*. Anvers : Ex Officina Plantiniana, 1605.

Montaigne, Michel de. *Essais*. 3 livres. Paris : GF-Flammarion, 1969.

Orléans, Gaston d'. *Copie d'une requête envoyée à Messieurs du Parlement*. Sans lieu, 1631.

Paisant, Étienne. *Minutes et répertoires du notaire Étienne PAISANT, 19 juillet 1611 au 3 juillet 1660 (étude LXVI)*. 1^{re} édition. Paris : Minutier central des notaires de Paris, 2013.

Scarron, Paul. *Le Roman comique*. Éd. J. Serroy. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Virgile. *Énéide*. Éd. Jacques Perret. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1991.

Xénophon. *Cyropédie*. Trad. Pierre Chambry. Paris : Garnier, 1958.

ÉTUDES :

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. 2 tomes. Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1997.
- Arbour, Roméo. *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII^e siècle : Toussaint Du Bray (1604-1636)*. Genève : Droz, coll. « Histoire et civilisation du livre », 1992.
- Armstrong, Elizabeth. *Before Copyright : The French Book-Privilege System (1498-1526)*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- Baby, Hélène. *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*. Paris : Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001.
- Balsamo, Jean. *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*. Genève : Slatkine, coll. « Bibliothèque Franci Simone », 1992.
- Beasley, Faith E. *Salons, History, and the Creation of Seventeenth-Century France. Mastering Memory*. Burlington (VT) : Ashgate, coll. « Women and Gender in the Early Modern World », 2006.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. New York : Routledge, 1990.
- Berrégard, Sandrine. *Tristan L'Hermitte, « héritier » et « précurseur » : Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermitte*. Tübingen : Guntar Narr, coll. « Biblio 17 », 2006.
- Billacois, François. *Le duel dans la société française des XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : EHESS, 1986.
- Blocker, Déborah. *Instituer un « art » : Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2009.
- Bombart, Mathilde. *Guez de Balzac et la querelle des Lettres. Écriture, polémique dans la France du premier XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2007.
- Bouyer, Christian. *Gaston d'Orléans (1608-1660). Séducteur, frondeur, mécène*. Paris : Albin Michel, 1999.
- Bray, René. *La formation de la doctrine classique en France*. Genève : Librairie Payot, 1931.
- Brereton, Geoffrey. *French Tragic Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Londres : Methuen & Co, 1973.

- Brown, Gregory S. *A Field of Honor : Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Butterworth, Emily. *Poisoned Words. Slander and Satire in Early Modern France*. Londres : Legenda, 2006.
- . *The Unbridled Tongue. Babble and Gossip in Renaissance France*. Oxford : OUP, 2016.
- Campbell, Julie. *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: A Cross Cultural Approach*. Londres : Ashgate, coll. «Women and Gender in the Early Modern World», 2006.
- Carrier, Hubert. *La Presse de la Fronde (1648-1653) : Les Mazarinades. Les hommes du livre*. Genève : Droz, coll. « Histoire et civilisation du livre », 1991.
- Cavaillé, Fabien. *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2016.
- Chardon, Henri. *La Vie de Rotrou, mieux connue : Documents inédits sur la société polie de son temps et la Querelle du Cid*. Genève : Slatkine Reprints, 1970.
- Charpentier, Françoise. *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979.
- Civardi, Jean-Marc. *La Querelle du Cid (1637-1638)*. Paris : Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.
- Clark Keating, L. *Studies on the Literary Salon in France (1550-1615)*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1941.
- Clarke, David. *Pierre Corneille : Poetics and Political Drama Under Louis XIII*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- Couton, Georges. *Richelieu et le théâtre*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1986.
- Dabney, Lancaster E. *French Dramatic Literature in the Reign of Henri IV. A Study of the Extant Plays Composed in French between 1589 and 1610*. Austin : The University Cooperative Society, 1952.
- Dainville, François de. *L'éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1978.

- Debbagi Baranova, Tatiana. *À coups de libelles : une culture politique au temps des guerres de religion (1562-1598)*. Genève : Droz, coll. « Cahier d'Humanisme et Renaissance », 2012.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma. *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Le Théâtre de la troupe royale (1635-1680)*. 2 tomes. Paris : Nizet, 1970.
- . *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi*. Paris, Nizet, 1972.
- Delmas, Christian. *Didon à la scène*. Toulouse : Société de littératures classiques, 1992.
- Descimon, Robert et Christian Jouhaud. *La France du premier XVII^e siècle (1594-1661)*. Paris : Bélin, coll. « Histoire », 1996.
- Dotoli, Giovanni. *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*. Paris : Klincksieck, 1996.
- Dupuis, Vincent. *Le tragique et le féminin*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2015.
- Dutertre, Éveline. *Scudéry théoricien du classicisme*. Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 1991.
- Faguet, Émile. *La tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*. Genève : Slatkine Reprints, 1969 [1883].
- Ford, Philip. *The Judgment of Palaemon: The Contest Between Neo-Latin and Vernacular Poetry in Renaissance France*. Boston : Brill, 2013.
- Forestier, Georges. *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*. Paris : PUF, 2003.
- Forsyth, Elliott. *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640)*. Paris : Nizet, 1962.
- Gadoffre, Gilbert. *La Révolution culturelle dans la France des humanistes. Guillaume Budé et François I^{er}*. Genève : Droz, coll. « Titre courant », 1997.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning : from More to Shakespeare*. Chicago : The University of Chicago Press, 1980.
- Guichemerre, Roger. *Quatre poètes du XVII^e siècle : Malherbe, Tristan L'Hermite, Saint-Amant, Boileau*. Paris : SEDES, 1991.
- Hénin, Emmanuelle. *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture à la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève : Droz, 2003.

- Holyoake, John. *A Critical Study of the Tragedies of Robert Garnier (1545-90)*. New York: Peter Lang, coll. « Romance Languages and Literatures », 1987.
- Howe, Alan. *Le Théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*. Paris : Centre historique des Archives nationales, coll. « Documents du minutier central des notaires de Paris », 2000.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 2010.
- . *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.
- Jehasse, Jean. *La Renaissance critique. L'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1976.
- Jondorf, Gillian. *French Renaissance Tragedy: The Dramatic Word*. Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1990.
- Jouhaud, Christian. *Les pouvoirs de la littérature : Histoire d'un paradoxe*. Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2000.
- Kusher, Eva. *Le dialogue à la Renaissance : histoire et poétique*. Genève : Droz, 2004.
- Lancaster, Henry C. *A History of French Dramatic Literature*. 9 parties en 5 volumes. New York : Gordion Press, 1960.
- Lavaud, Jacques. *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*. Paris : Droz, 1936.
- Lazard, Madeleine. *Le théâtre en France au XVI^e siècle*. Paris : PUF, 1980.
- Le Chevalier, Gaël. *La Conquête des publics : Thomas Corneille, homme de théâtre*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2012.
- Lote, Georges. *Histoire du vers français : Le XVI^e et le XVII^e siècles. Les éléments constitutifs du vers : la déclamation*. 7 tomes. Paris : Presses universitaires de Provence/Éditions Boivin, 1949-1996.
- Louvat-Molozay, Bénédicte. *L'« enfance de la tragédie ». Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2014.
- Mazouer, Charles. *Le Théâtre français à la Renaissance*. Paris : Honoré Champion, coll. « Histoire du théâtre », 2002.

- Merlin-Kajman, Hélène. *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*. Paris : Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2000.
- . *Public et littérature en France au XVII^e siècle*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 2004.
- Mongrédien, Georges. *La vie littéraire au XVII^e siècle*. Paris : Jules Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », 1956.
- Moore, Will G. *The Classical Drama of France*. Londres : Oxford University Press, 1971.
- Morel, Jacques. *La tragédie*. Paris : Armand Collin, 1966.
- Morello, Joseph. *Jean Rotrou*. Boston : Twayne Publishers, 1980.
- Nelson, Robert J. *Play within a Play. The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*. New Haven: Yale University Press, 1958.
- Neuschel, Kristen B. *Word of Honor : Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France*. Ithaca (NY) : Cornell University Press, 1989.
- Niderst, Alain. *Pierre Corneille*. Paris, Fayard, 2006.
- Parfaict, François et Claude. *Histoire du théâtre François*. 15 volumes. Paris : Le Mercier, 1734-1749.
- Pellisson et d'Olivet. *Histoire de l'Académie française*. 2 tomes. Éd. Ch.-L. Livet. Paris : Slatkine Reprints, 1989.
- Plett, Heinrich F. *Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*. Boston : Brill, coll. « International Studies in the History of Rhetoric », 2012.
- Poirson, Martial. *Spectacle et économie à l'âge classique XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2011.
- Racaut, Luc. *Hatred in Print: Catholic Propaganda and Protestant Identity during the French Wars of Religion*. Burlington (VT) : Ashgate, coll. « St. Andrews Studies in Reformation History », 2002.
- Rigal, Eugène. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*. Paris : Hachette, 1889.
- Rohou, Jean. *La tragédie classique : histoire, théorie, anthologie (1550-1793)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.

- Schapira, Nicolas. *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « Époques », 2003.
- Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Éd. C. Scherer. Paris : Nizet, 2001 [1950].
- Sealy, Robert J. *The Palace Academy of Henry III*. Genève : Droz, 1981.
- Simonin, Michel. *Vivre de sa plume au XVI^e siècle, ou, la carrière de François de Belleforest*. Genève : Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1992.
- Thouret, Clotilde. *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*. Genève : Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2010.
- Truchet, Jacques. *La tragédie classique en France*. Paris : PUF, coll. « Littératures modernes », 1989 [1975].
- Viala, Alain. *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Minuit, 1985.
- Yates, Frances A. *The French Academies of the Sixteenth Century*. New York : Routledge, 1988.

INTRODUCTIONS AUX ÉDITIONS CRITIQUES :

- Berrégard, Sandrine. « Introduction à *Mariamne* ». *Théâtre complet* d'Alexandre Hardy. 3 tomes. Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », tome II, 2015.
- . « Introduction à *Panthée* ». *Théâtre complet* d'Alexandre Hardy. 3 tomes. Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », tome I, 2013.
- Beaudin, Jean-Dominique. « Introduction ». *Antigone, ou la piété* de Robert Garnier. Paris : Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 1997.
- Cameron, Keith. « Introduction ». *Aman : tragédie sainte* d'André Rivaudeau. Genève : Droz, coll. « Textes littéraires français », 1969.
- Dédéyan, Charles. « Introduction ». *Sophonisbe* de Jean Mairet. Paris : Droz, 1945.
- Fragonard, Marie-Madeleine. « Introduction ». *Médée* de Jean de La Péruse. Mugron : Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990.

- Gaines, James F. et Perry Gethner. « Introduction ». *Lucrece* de Pierre Du Ryer. Genève : Droz, coll. « Textes littéraires français », 1994.
- Gossip, C.J. « Introduction ». *Le Théâtre françois* de Samuel Chappuzeau. Tübingen : Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2009.
- Grisé, Catherine. « Introduction ». *Les Vers héroïques* de Tristan L’Hermite. Genève : Droz, 1967.
- Guichemerre, Roger et Jacques Morel. « Introduction à *Panthée* ». *Les Tragédies* de Tristan L’Hermite. Paris : Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2009.
- Lasserre, François. « Introduction ». *La Comédie des Tuileries et l’Aveugle de Smyrne des Cinq Auteurs*. Paris : Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2008.
- Louvat, Bénédicte. « Introduction à *Antigone* ». *Théâtre choisi* de Jean de Rotrou. Éd. M. Béthery, B. Louvat et P. Pasquier. Paris : Société des Textes Français Modernes, 2007.
- Madeleine, Jacques. « Introduction ». *La Mariane* de Tristan L’Hermite. Paris : Nizet, 1984.
- Robert, Hugh et Annette Tomarken. « Introduction ». *Œuvres complètes. Les Fantaisies. Les nouvelles et plaisantes Imaginations. Facecieuses Paradoxes. Les plaisants Paradoxes. Pamphlets* de Bruscambille. Paris : Honoré Champion, coll. « Textes littéraires de la Renaissance 15 », 2012.
- Serroy, Jean. « Introduction ». *Le Page disgracié* de Tristan L’Hermite. Grenoble, PUG, coll. « Littérature française – textes et critiques », 1980.
- Ternaux, Jean-Claude. « Introduction ». *Didon se sacrifiant* d’Etienne Jodelle. Paris : Honoré Champion, 2002.
- Vuillemin, Jean-Cluade. « Introduction ». *L’Hypocondriaque, ou le Mort amoureux* de Jean de Rotrou. Genève : Droz, 1999.
- Winn, Colette H. et François Rouget. « Introduction ». *Album de poésies (Manuscrit français 25455 de la BNF)*. Paris : Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2004.

ARTICLES :

- Abraham, Claude. « Un poète de la nature au dix-septième siècle : Tristan L’Hermite ». *The French Review* 34.1 (1960) : 51-59.
- Andoková, Marcela. « The role of *captatio benevolentiae* in the interaction between the speaker and his audience in Antiquity and today ». *Systasis* 29 (2016) : 1-14.
- Berman, Antoine. « De la translation à la traduction ». *Études sur le texte et ses transformations* I (1988) : 23-40.
- Balsamo, Jean. « Les libraires du Palais et les poètes ». *Les poètes français de la Renaissance et leurs « libraires »*. Actes du Colloque international de l’Université d’Orléans (5-7 juin 2013). Éd. Denis Bjaï et François Rouget. Genève : Droz, coll. « Cahiers d’Humanisme et Renaissance 122 », 2015. 77-99.
- Barbiche, Bernard. « Le régime de l’édition », *Histoire de l’édition française. Le livre conquérant : Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*. 4 tomes. Éd. Henri-Jean Martin et Roger Chartier. Paris : Promodis, 1982. 367-377.
- Berregard, Sandrine. « Les didascalies dans cinq pièces de Hardy : Didon se sacrifiant, Alphée ou la justice d’Amour, La Force du sang, Lucrece ou l’adultère punie et Scédase ou l’hospitalité violée ». *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXXI.60 (2004) : 9-26.
- Blanc, André. « Les Chœurs dans la tragédie religieuse de la première moitié du XVII^e siècle ». *Dix-septième siècle* 248.3 (2010) : 515-530.
- Bombart, Mathilde. « “Des vers méchants et impies” ? Questions sur une poésie en procès ». *Lectures de Théophile de Viau : les poésies*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2008. 63-78.
- . « When writers gossip : authorial reputation in the literary polemics of the French 1620s ». *Renaissance Studies* 30.1 (février 2016) : 137-151.
- Bouhaïk-Gironès, Marie. « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre : famille et transmission des savoir-faire dans les ‘métiers de la parole’ (France du nord, XV^e-XVI^e siècles) ». *La justice des familles : autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau Monde, XII^e-XIX^e siècles)*. Dir. Anna Bellavitis & Isabelle Chabot. Rome : École française de Rome, 2011. 307-322.
- Bury, Emmanuel. « Espaces de la République des Lettres : des cabinets savants aux salons mondains ». *Histoire de la France littéraire*. 2 tomes. Éd. Jean-Charles Darmon et Michel Delon. Paris : Presses universitaires de France, 2006.

- . « Frontière du classicisme ». *Littératures classiques* 34 (1998) : 217-235.
- Campagne, Hervé. « Disputes et « crimes verbaux » : la querelle littéraire au XVI^e siècle en France ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 98.1 (1998) : 3-15.
- Cayuela, A., F. Decroisette, B. Louvat-Molozay et M. Vuillermoz, « Introduction », *Littératures classiques* 83.1 (2014) : 7-14.
- Chamard-Bergeron, Julia, Philippe Desan et Thomas Pavel. « Avant-Propos. » *Les Liens humains dans la littérature (XVI^e et XVII^e siècles)*. Éd. J. Chamard-Bergeron, Ph. Desan et Th. Pavel. Paris : Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », 2012 : 237-253.
- Charon-Parent, Annie. « Le monde de l'imprimerie humaniste : Paris ». *Histoire de l'édition parisienne. Le livre conquérant : Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*. 4 tomes. Éd. Henri-Jean Martin et Roger Chartier. Paris : Promodis, 1982.
- Chevallier-Micki, Sybille. « Stage Designs of Cruelty ». *French Renaissance and Baroque Drama. Text, Performance, and Theory*. Éd. Michael Meere. Newark (NJ) : University of Delaware Press, 2015. 213-23.
- Civardi, Jean-Marc. « Bibliographie critique des querelles théâtrales en France au XVII^e siècle ». *Littératures classiques* 59 (2006) : 193-221.
- . « Modèles et influences polémiques dans les querelles dramatiques du premier XVII^e siècle : la proto-propriété littéraire ». *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*. Éd. E. Hénin. Paris : Éditions Peeters, coll. « La République des Lettres », 2010. 41-60.
- Clarke, David. « Pierre Corneille's Occasional and Circumstantial Writings Relating to the Cardinal Richelieu (1631-1643) ». *French Studies* XLI.41 (1987) : 20-36.
- Clément, Michèle. « Les poètes et leurs libraires au prisme du privilège d'auteur au XVI^e siècle : la proto-propriété littéraire ». *Les poètes français de la Renaissance et leurs « libraires »*. *Actes du Colloque international de l'Université d'Orléans (5-7 juin 2013)*. Éd. Denis Bjaï et François Rouget. Genève : Droz, coll. « Cahiers d'Humanisme et Renaissance 122 », 2015. 15-54.
- Coleman, James C. « Les sources antiques de *Médée* ». *Médée* de Jean de La Péruse. Éd. M.-M. Fragonard. Mugron : Éditions José Feijóo, coll. « Texte », 1990. Annexe I, 75-110.
- Constant, Jean-Marie. « Les couches sociales nouvelles au carrefour de la politique et de la littérature, l'exemple de Malherbe ». *Dix-septième siècle* 3.260 (2013) : 387-399.

- Crane, Mark. « “Virtual Classroom” : Josse Bade’s Commentaries for the Pious Reader ». *The Unfolding of Words: Commentary in the Age of Erasmus*. Éd. Judith Rice Henderson. Toronto : University of Toronto Press, 2012. 101-117.
- Dandrey, Patrick. « Naissance de la critique littéraire au XVII^e siècle? ». *Naissance de la critique littéraire, Littératures classiques* 86.1 (2015) : 5-16.
- Darmon, Jean-Charles. « Les liens de l’amitié. Variations éthiques et politiques du modèle néo-épicurien entre âge baroque et Lumières ». *Les Liens humains dans la littérature (XVI^e et XVII^e siècles)*. Éds. J. Chamard-Bergeron, Ph. Desan et Th. Pavel. Paris : Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », 2012 : 59-87.
- Davidson, Hugh M. « The Idea of Literary History in the *Art poétique* of Boileau ». *Symposium* 18.3 (automne 1964) : 264-272.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma. « La partage de la recette par les Comédiens du Roi au début du XVII^e siècle 1598-1612 ». *Revue d’Histoire littéraire de la France* 47.4 (1947) : 348-354.
- . « La vie théâtrale à Paris de 1612 à 1614 ». *Modern Language Notes* 61.3 (janv. 1948) : 10-19.
- Doiron, Norman. « La vengeance d'une déesse. La *Médée* de Pierre Corneille ». *Poétique* 171.3 (2012) : 321-336.
- Doudet, Estelle. « *Terra incognita* : la longue « invention » de la moralité française (XVI^e-XXI^e siècles) ». *Les pères du théâtre médiéval : Examen critique de la constitution d’un savoir académique*. Éd. Véronique Dominguez, et al. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010. 139-156.
- Duchêne, Roger. « De la chambre au salon : réalités et représentations ». *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, coll. « Publications du Centre d’étude des milieux littéraires », 2001. 21-28.
- Ferrer, Véronique. « Rudesse ou douceur? La Querelle de la simplicité au temps de Malherbe ». *Dix-septième siècle* 260.3 (2013) : 429-438.
- Ferreyrolles, Gérard. « Le XVII^e siècle et le statut de la polémique », *Littérature classiques* 59 (2006) : 5-27.
- Ford, Philip. « An Early French Renaissance Salon : The Morel Household ». *Renaissance et Réforme* XXVIII, 1 (2004) : 9-20.

- Fumaroli, Marc. « Introduction ». *L'âge d'or du mécénat*. Éd. R. Mousnier et J. Mesnard, Paris : CNRS, 1985. 1-12.
- . « Le Cardinal de Richelieu fondateur de l'Académie française ». *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris : Imprimerie Nationale, 1985. 217-235.
- Gavin, Michael. « Writing Print Cultures Past : Literary Criticism and Book History ». *Book History* 15 (2012) : 26-47.
- Germain, Sylvain. « Les chœurs chez Jodelle : évolution des fonctions dramatique, lyrique et morale et de leur articulation ». *Didon se sacrifiant d'Étienne Jodelle*. Éd. C. Bonnet, A. Boutet, C. de Buzon et É. Gauthier. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2015. 151-182.
- Génetiot, Alain. « Pour relire Malherbe », *Dix-septième siècle* 260.3 (2013) : 379-385.
- Gethner, Perry. « The Didactic Chorus in French Humanist Tragedy ». *Classical and Modern Literature* 3.3 (printemps 1983) : 139-149.
- Gossip, Christopher J. « Les débuts de Thomas Corneille au théâtre ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 111.3 (2011) : 539-548.
- Hepp, Noémie. « Féminité, culture de l'esprit et vie mondaine au XVII^e siècle ». *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, coll. « Publications du Centre d'étude des milieux littéraires », 2001. 9-18.
- Hilgar, Marie-France. « Histoire de Didon et la légende surfaite du pieux Enée ». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 11.20 (1984) : 127-138.
- Himelfarb, Hélène. « L'apprentissage du mécénat royal : le futur Louis XIII face aux arts dans le journal d'Héroard pour l'an 1608 ». *L'âge d'or du mécénat*. Éd. R. Mousnier et J. Mesnard, Paris : CNRS, 1985. 25-36.
- Howe, Alan. « La place de la tragédie dans le répertoire des comédiens français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 59.2 (1997) : 283-303.
- . « The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610) ». *En marge du classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*. Éd. A. Howe et R. Waller. Liverpool : Liverpool University Press, 1987. 27-63.
- Jouhaud, Christian. « Power and Literature : the Terms of the Exchange 1624-1642 ». *The Administration of Aesthetics*. Éd. Richard Burt. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 1994. 34-82.

- Kirk, Heather. « Brutalité, vengeance et repentance : le viol dans l'œuvre d'Alexandre Hardy ». *Le viol et le ravissement à la Renaissance. Le Verger* 4 (Juin 2013).
- . « Le suicide comme revendication d'indépendance dans *La Vraye Didon* de Boisrobert ». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 42.83 (2015) : 287-299.
- Kirsop, Wallace. « Rotrou's Dedicatory Epistles Revisited ». *Australian Journal of French Studies* 37.2 (2000) : 121-126.
- Lardon, Sabine. « L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance ». *Australian Journal of French Studies* 52.3 (2015) : 273-289.
- Lebègue, Raymond. « L'ancien répertoire de l'Hôtel de Bourgogne ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 81.1 (1981) : 3-10.
- Lebel, Maurice. « Josse Bade, éditeur et préfacier (1462-1535) ». *Renaissance et Réforme* 17.2 (1981) : 63-71.
- Leclerc, Jean. « Montmaur "mala multa dicens" : une affaire de médisance? ». À paraître.
- Lefèvre, Daniel. « Montaigne et La Boétie : Deux images de l'amitié ». *Imaginaire & Inconscient* 2.20 (2007) : 2-15.
- Leplatre, Olivier. « La violence déchirante de l'hypotypose : représentation de l'événement dans le théâtre de Racine ». *Cahiers en ligne du GEMCA* 2 (2011) : 35-69.
- Lestringant, Frank. « Renaissance ou XVI^e siècle? Une modernité étranglée ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 102.5 (sept.-oct. 2002) : 759-769.
- Lochert, Véronique. « *Prologhi*, préfaces, *prólogos* : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures Classiques* 83.1 (2014) : 17-34.
- Louvat-Molozay, Bénédicte. « L'émergence de l'instance spectatrice ». *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*. Éd. B. Louvat-Molozay et F. Salaün. Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008. 23-27.
- Marchal, Sophie. « Les salons et le clientélisme : le cas Vigny ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 93.3 (1998) : 385-401.
- Margitić, R. Milorad. « Sociological Aspects of "la querelle du *Cid*" ». *Homage to Paul Bénichou*. Éd. S. Romanowski et M. Bilezikian. Birmingham (AL) : Summa, 1994. 59-74.

- Martin, H.-J., « L'édition parisienne au XVII^e siècle : quelques aspects économiques ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 7.3 (1952) : 303-318.
- Marvick, Elizabeth W. « Richelieu, le mécène. Perspectives psychologiques ». (1598-1661). Éd. Roland Mousnier et Jean Mesnard. Paris : CNRS, 1985. 59-68.
- Méchoulan, Éric. « L'ami lecteur : sentiment littéraire et lien social ». *Les Liens humains dans la littérature (XVI^e et XVII^e siècles)*. Éd. J. Chamard-Bergeron, Ph. Desan et Th. Pavel. Paris : Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », 2012 : 263-276.
- Merlin-Kajman, Hélène. « Guez de Balzac ou l'extravagance du moi entre Montaigne et Descartes ». *Rue Descartes* 27 (2000) : 141-158.
- Michel, Lise. « Régicide et dramaturgie dans la tragédie française, de *La Mort de César* de Scudéry (1636) à la *Rosemonde* de Baro (1651) ». *Littératures classiques* 3.67 (2008) : 115-129.
- Millet, Olivier. « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance ». *Dramaturgies de l'ombre*. Éd. F. Lecercle, et F. Lavocat. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005. 85-100.
- Miotti, Mariangela. « La "Tragédie Artificielle" : André De Rivaudeau ». *Studi Di Letteratura Francese* 18 (1992) : 32-47.
- Monferran, Jean-Charles. « Ce que l'on ne peut imiter et que l'on ne peut apprendre, ou ce que les arts poétiques français de la Renaissance "montrent au doigt" (l'exemple de J. Peletier du Mans et de quelques autres) ». *Littératures* 137 (mars 2005) : 28-39.
- Montagne, Véronique. « Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 111.4 (2011) : 789-817.
- Mouchel, Christian « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles. La Renaissance ». *Histoire de la France littéraire*. 3 tomes. Dir. F. Lestringant et M. Zink. Paris : PUF, 2006. Tome I, 715-741.
- Nassichuk, John. « "Fortune m'ordonne" : le portrait féminin dans *Didon se sacrifiant* ». *Le Verger* V (2014).
- Pasquier, Pierre et Anne Surgers. « La situation du spectateur dans la salle française aux XVII^e et XVIII^e siècles ». *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*. Éd. B. Louvat-Molozay et F. Salaün. Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008. 35-65.

- Paulson, Michael G. « The Dido Legend and the Evolution of French Tragic Drama ». *The USF Language Quarterly* XX.3-4 (printemps-été 1982): 27-31.
- Peureux, Guillaume. « Malherbe et le commentaire de poésie au XVII^e siècle. Commenter et réécrire », *Dix-septième siècle* 260.3 (2013) : 455-468.
- Philips, Lionel. « Tristan et Brillaut face à Gaston d'Orléans : la louange désabusée ». *Cahiers Tristan L'Hermitte* 28 (2006) : 88-95.
- Rosner, Anna. « Médée, monstruosité, maternité : symbolismes sanguins dans la *Médée* de Corneille ». *Seventeenth-Century French Studies* 32.1 (2010): 19-30.
- Schapira, Nicolas. « Sociabilité, amitié et espace littéraire. Les lettres de Jean-Louis Guez de Balzac à Valentin Conrart ». *Hypothèses* 1.1 (1998) : 141-147.
- Ternaux, Jean-Claude. « Les débuts de la tragédie : les références aux anciens dans les paratextes français du XVI^e siècle ». *Littératures classiques* 83.1 (2014) : 185-194.
- Thouret, Clotilde. « Les épreuves de la fidélité. La trahison dans les *Sophonisbe* sur les scènes italienne, française et anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles ». *Seizième siècle* 5 (2009) : 93-114.
- Tilliette, Jean-Yves. « Leçons d'infidélité : le rapport aux lettres antiques et la création de nouveaux modèles. Le Moyen-Âge ». *Histoire de la France littéraire*. 3 tomes. Dir. F. Lestringant et M. Zink. Paris : PUF, 2006. Tome I, 691-702.
- Turnovsky, Geoffrey. « "Vivre de sa plume" Réflexions sur un *topos* de l'Auctorialité Moderne ». *Revue de Synthèse* 128.1-2 (mai 2007) : 51-70.
- Viala, Alain. « Corneille et les institutions littéraires de son temps ». *Pierre Corneille. Actes du colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984*. Éd. Alain Niderst. Paris : Presses universitaires de France, 1985. 197-204.
- Walton, Douglas N. « The *Ad Hominem* Argument as an Informal Fallacy ». *Argumentation* 1 (1987) : 326-327.
- Winn, Colette H. et François Rouget, éd. *Album de poésies (Manuscrit français 25455 de la BNF)*. Paris : Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2004.
- Zaercher, Véronique. « Entre dispute et conciliation : stratégies et figures du consensus dans le dialogue de la seconde moitié du XVI^e siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 101.5 (2001) : 1331-1348.
- Zaiser, Rainer. « Corneille héritier de Trissino : Sophonisbe et la naissance de la tragédie moderne ». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 35.68 (2008) : 89-102.

Zanin, Enrica. « Les commentaires modernes de la *Poétique* d'Aristote ». *Études littéraires* 43.2 (2012) : 55–83.

Zoberman, Pierre. « Le Cardinal de Richelieu, protecteur des Lettres dans les discours de l'Académie française ». *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*. Éd. Roland Mousnier et Jean Mesnard. Paris : CNRS, 1985. 171-182.

DICTIONNAIRES ET RÉFÉRENCES :

Cotgrave, Randle. *A Dictionarie of the French and English Tongues*. Londres : Adam Islip, 1611.

Dictionnaire de l'Académie française. 2 tomes. Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. 3 tomes. La Haye : A. et R. Leers, 1690.

Jaouën, Françoise, éd. *Seventeenth-Century French Writers*. New York : Thomson Gale, 2002.

Nicot, Jean. *Thresor de la langue françoise*. Paris : D. Douceur, 1606.

Richelet, Pierre. *Dictionnaire françois*. Genève : Widerhold, 1680.

Curriculum Vitae

HEATHER KIRK

FORMATION

- 2008-2018 DOCTORAT (PhD), Études françaises – Western University (London, Canada)
- Thèse : *L'Auteur dramatique et la conscience professionnelle (1601-1640)*, dirigée par Dr. Jean Leclerc
 - Domaine de recherche : théâtre tragique du XVII^e siècle
- 2010-2012 Doctorante étrangère/Auditrice – Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
- Séjour de recherche au Centre d'Etude de la Langue et de la Littérature Françaises des XVII^e et XVIII^e siècles (CELLF 17-18) sous l'encadrement du professeur Patrick Dandrey.
- 2007-2008 MASTER OF ARTS (MA), Études françaises – Western University (London, Canada)
- Mémoire : « Richelieu et le théâtre : pouvoir, propagande et public »
 - Domaine de recherche : La tragédie et la poétique du XVII^e siècle
- 2003-2007 BA (HONS), Langue et lettres françaises – Brescia University College (London, Canada)
- Diplôme obtenu « *With distinction* »
- 2005-2006 Étudiante étrangère en License, Université de Savoie LLSH Jacob-Bellecombette (Chambéry, France)
- Participante au programme d'échange Ontario/Rhône-Alpes
 - Études en lettres modernes (L3) avec « mention bien »

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE (une sélection)

- 2017-PRÉS. ASSISTANT PROFESSOR (Brescia University College)
Littératures et cultures francophones
Professeure adjointe à contrat à durée limitée (2017-2020)
- Une charge de travail en enseignement (12.0 crédits à donner en 3 ans). Chargée de cours de langue (grammaire, prononciation), de littérature (cours d'introduction, cours spécialisés) et de cultures francophones.
- 2014-2017 PROFESSEURE À TEMPS PARTIEL (Brescia University College)
- 2015-2017 ASSISTANTE À LA RÉDACTION (Huron University College Writing Services Centre)
- 2015-2017 INSTRUCtrice (Collège Boréal – Centre d'accès de London)

2014-2016	PROFESSEURE À TEMPS PARTIEL (Huron University College)
2016	PROFESSEURE À TEMPS PARTIEL (King's University College)
2013-2015	PROFESSEURE À DURÉE LIMITÉE (Western University)
2007-2010 et 2012-2013	INSTRUCTRICE/ASSISTANTE D'ENSEIGNEMENT (Western University)

PUBLICATIONS

Kirk, Heather et Jessy Neau, éd. « Introduction. » *L'Émotion et la danse/Emotion and Danse. Le monde français du XVIII^e siècle* 2.1 (Déc. 2017) : 1-5.

Kirk, Heather. « Le suicide comme revendication d'indépendance dans *La Vraye Didon* de Boisrobert ». *Papers on French Seventeenth Century Literature* XLII.81. Juin 2015.

Kirk, Heather. « Brutalité, vengeance et repentance : le viol dans l'œuvre d'Alexandre Hardy ». *Le viol et le ravissement à la Renaissance. Le Verger* 4. Juin 2013.

BOURSES

2014	Bourse de la Newberry Library Consortium	500 USD
2010-2012	Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) Bourse de doctorat	40 000 CAD
2010-2012	Bourse de recherche de la Faculté des arts et des humanités	20 000 CAD
2010-2011	Bourse d'études supérieures de l'Ontario (BESO) Bourse au doctorat – <i>déclinée</i>	15 000 CAD
2010	Ambassade de France au Canada : Bourse d'études du gouvernement français	4 500 EUR
2010	Bourse de voyage, Alumni Graduate Award	1 000 CAD