

# L'évolution de la pratique des stances théâtrales : un chemin de traverse du baroque vers le classicisme

Magali Brunel

## Une pratique révélatrice du goût baroque : un texte poétique dans le texte théâtral

Dans les poétiques du XVII<sup>e</sup> siècle, les stances sont toujours mentionnées : Laudun d'Esgaliers, dans *L'Art poétique Français*, en 1597, en rappelle la définition par le recours à l'étymologie :

J'estime que le mot de Stance est tiré du verbe *sto, stas, stare*, qui signifie demeurer ou poser pour ce que à la fin de chaque couplet il y a pose, et fin du sens.<sup>1</sup>

Leur pratique est manifeste au XVII<sup>e</sup> siècle, et correspond au goût du temps pour la variété des formes. Les strophes des stances s'organisent en effet souvent selon un système hétérométrique, dont la souplesse se prête mieux à l'expressivité des sentiments. Elles favorisent également par leur structure strophique la recherche du trait d'esprit final, s'inscrivant ainsi dans une stylistique baroque des effets, favorable pour illustrer leur thème privilégié, l'amour. Plus précisément, Alain Génétiot cherche à situer les stances dans la palette poétique : le « ton des stances se situe à mi-chemin entre le genre lyrique et le genre élégiaque ».<sup>2</sup>

Il est alors intéressant de remarquer, comme le souligne A. Génétiot, alors même qu'il ne traite que de la poésie, que les stances sont largement dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle employées dans le texte théâtral. Comment ce genre poétique très spécifique mène-t-il ainsi une sorte de « double vie » au théâtre ? Comment l'insertion des stances s'effectue-t-elle dans un théâtre de l'éclat baroque et quelles sont ses fonctions ? Comment enfin, cette pratique évolue-t-elle au cours du siècle dans le cadre d'une évolution esthé-

<sup>1</sup> Laudun d'Esgaliers, *L'Art poétique Français*, 1597, p. 111.

<sup>2</sup> Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains : 1630–1660 : étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarrasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990, p. 51. Génétiot s'appuie sur ce point sur l'article de Jacques Morel, « Agréables mensonges » : *Essais sur le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 61–73.

tique où le mouvement baroque s'effiloche et où les préceptes classiques s'imposent ?

Nous nous appuyerons pour envisager ces questions sur la production cornélienne, particulièrement représentative de cette pratique, puisque Corneille reste de loin le dramaturge qui a le plus inséré de stances<sup>3</sup>, et ce, dans tous les genres théâtraux. Pour envisager l'évolution de leur intégration, nous proposons d'élargir notre corpus aux quatre seuls textes qui utilisent celles-ci après 1660, c'est-à-dire d'une part deux pièces de Corneille, *La Toison d'Or* et *Psyché*,<sup>4</sup> et d'autre part, la première tragédie racinienne, *La Thébaïde ou les frères ennemis*, ainsi qu'une comédie de Montfleury, *La femme juge et partie*.

Les origines de l'exploitation des stances au théâtre doivent sans doute être cherchées dans les formes lyriques des pièces de théâtre de la fin du XVI<sup>e</sup> et du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Mais ce n'est guère avant 1630, au commencement de cette période que Jean Rousset appelle le « plein-baroque »<sup>5</sup>, que la première pièce, *La généreuse Allemande*, tragi-comédie de Mareschal, comporte clairement la mention de stance<sup>6</sup>. Rapidement, cette composition particulière s'intègre dans tous les genres théâtraux.

Au théâtre, les stances reprennent les mêmes thèmes qu'en poésie : elles constituent ainsi le lieu idéal de l'expression lyrique et élégiaque. Leur grande majorité évoquent donc l'amour, souvent longuement analysé – comme dans le cas de *La galerie du Palais* notamment. Fréquemment aussi, le sentiment amoureux est opposé à un autre, la mort, la haine, l'honneur : les stances mettent alors en perspective deux sentiments contradictoires, entre lesquels le personnage semble partagé, comme c'est le cas par exemple dans *Le Cid*, ou dans *La place royale*. Ainsi, leur insertion au théâtre semble correspondre au goût du public pour le développement de lieux propices à l'expression lyrique face à des fonctionnements essentiellement fondés sur l'échange et la confrontation.

Peut-être ces thèmes liés à l'expression de l'amour, sont-ils traités dans le texte théâtral et dans la tragédie en particulier, de manière plus cruciale, et font des stances l'occasion de l'expression d'un choix vital, et donc un moment très intense sur le plan dramatique. Leur fonctionnement est ainsi directement lié à l'expression du pathos et à l'exaltation baroque des affects.

<sup>3</sup> Pierre Corneille utilise en effet les stances dans quatorze pièces.

<sup>4</sup> Dans cette pièce composée par Molière, Corneille et Quinault, c'est en effet principalement Corneille qui réalise la versification.

<sup>5</sup> Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1953, p. 235 : Rousset distingue en effet un pré-baroque et un plein baroque qui se séparent « aux années charnières 1625–1630 ».

<sup>6</sup> Acte IV, scène 1 et surtout scène 8 où le titre stance est mentionné.

## Les intérêts et les fonctions de cette écriture dans l'esthétique théâtrale baroque

Quelles peuvent être alors les fonctions de cette écriture particulière dans la pièce? Comment l'esthétique baroque a-t-elle pu favoriser son développement?

Il apparaît en premier lieu que c'est parce qu'elle introduit une variété métrique intéressante, qui permet de rompre avec la lancinante suite des alexandrins, qu'elle est si prisée, au moment où le goût pour le foisonnement et l'ornementation baroque se développe. Sur ce point d'ailleurs, les théoriciens du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle s'accordent: ainsi, pour La Mesnardière: «*Les Approbateurs des stances disent que ce changement est agréable à l'oreille.*»<sup>7</sup>

Le premier élément de variété concerne à l'évidence le système versifié lui-même: en effet, non seulement les stances se distinguent des alexandrins par un autre fonctionnement de vers, mais bien souvent ce système est lui-même extrêmement diversifié: ainsi l'ensemble de la création cornélienne s'appuie au minimum sur une alternance de deux mètres et l'on rencontre parfois jusqu'à quatre mètres différents. Une virtuosité de la composition métrique des vers, faisant rupture avec le système régulier des alexandrins, est ainsi développée au bénéfice d'une flexibilité du vers propice à exprimer la versatilité des sentiments, les soubresauts des états d'âme, thèmes chers à l'esthétique baroque. Ajoutons également que chaque stance insérée comporte deux ou trois systèmes différents de rimes: dans *La Toison d'or*<sup>8</sup> par exemple, alternent tour à tour des rimes embrassées, suivies, puis croisées.

Mais la variété formelle des stances est prolongée par une recherche stylistique et syntaxique: en effet, puisqu'elles permettent d'ouvrir le théâtre à une autre parole, plus élégiaque et lyrique, les stances favorisent une stylistique propice à l'expression de ces registres, et deviennent ainsi l'écrin d'une ornementation riche, développée sous l'influence du goût baroque, en même temps que le lieu du développement du raisonnement et de la réflexion intime.

Jacques Scherer reconnaît tout d'abord une spécificité des stances théâtrales dans leur organisation syntaxique: celle-ci doit rigoureusement se fixer sur l'organisation métrique:

<sup>7</sup> Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La poétique*, chapitre «Des Stances de Théâtre», ressource BNF numérique, reprod. de l'éd. de Paris, chez Antoine de Sommerville, 1639, p. 599.

<sup>8</sup> Pierre Corneille, *La Toison d'or*, Acte IV scène 2, vv. 1480–1519, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, Coll. La Pléiade, T. III, p. 265.

Alors que dans d'autres genres, la phrase et le sens peuvent chevaucher sur deux strophes successives, dans le genre dramatique, les stances sont constituées en général par des strophes dont chacune a son sens distinct et se termine par une ponctuation forte.<sup>9</sup>

Bien entendu, cette organisation permet de construire une progression rigoureuse de la pensée et ainsi l'on peut considérer que chaque strophe correspond à un mouvement, ou à une idée unique.

Comme le note J. Scherer: «Le personnage qui prononce des stances analyse volontiers ses sentiments en cherchant à les comprendre par référence à des idées générales. Il use donc de raisonnements, ce qui est interdit au monologue passionné.»<sup>10</sup>

L'organisation strophique favorise justement la progression organisée et efficace de ces raisonnements. Ainsi, dans *Héraclius, empereur d'Orient*<sup>11</sup>, chacune des strophes marque une étape de la réflexion: tandis que la première permet d'établir un constat de l'agitation de l'énonciateur, la deuxième se centre sur l'attitude d'un personnage, et la suivante sur celle d'un autre. Enfin, la quatrième strophe permet un nouvel examen de la situation et s'ouvre sur une prière qui sera, finalement, exaucée.

De même l'expression du dilemme, de la difficulté d'un choix est favorisée par la structuration strophique. À ce propos, J. Scherer précise:

Les stances conviennent également à l'expression de deux sentiments contradictoires entre lesquels le héros a du mal à choisir. L'expression de ces sentiments est [...] une fonction du monologue; les stances aussi, grâce à la symétrie de leurs formes, remplissent aisément cette fonction.<sup>12</sup>

Dans *Psyché*<sup>13</sup> par exemple, l'on retrouve cette alternance de deux sentiments opposés: la première strophe développe le sentiment de l'émerveillement tandis que la seconde souligne celui de la perversion cruelle du spectacle.

Nous devons enfin ajouter que des figures de style spécifiques viennent prolonger ces caractéristiques: en premier lieu, citons la présence de pointes particulièrement travaillées, en fin de strophe: nous ne revenons pas sur le cas bien connu du *Cid* où la prouesse stylistique consiste à reprendre en fin de chaque strophe le nom de Chimène, pour renforcer le caractère quasi obsédant de la bien-aimée.

<sup>9</sup> Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1983, p. 286.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>11</sup> Corneille, *Héraclius*, Acte V, scène 1, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, Coll. La Pléiade, T. II, p. 415.

<sup>12</sup> J. Scherer, *op. cit.*, p. 290.

<sup>13</sup> *Psyché*, III, 2, dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, Coll. La Pléiade, T. III, p. 1113.

Citons par exemple les derniers vers des trois premières strophes d'*Œdipe*:

- Strophe 1: [...] Avant que te donner ma vie,  
Je donne un soupir à l'amour.
- Strophe 2: [...] Mais s'il m'en faut rougir de honte,  
Je n'en rougirai qu'en secret.
- Strophe 3: [...] Mais il est assez doux de vivre,  
Quand l'Amour a fait un beau choix.<sup>14</sup>

Les pointes reposent souvent sur des antithèses particulièrement marquées, qu'elles soient lexicales ou syntaxiques (la subordonnée s'oppose ou propose une restriction à la principale), des répétitions de termes ou de structures. Elles s'inscrivent dans la mode baroque des effets stylistiques spectaculaires qui sera par la suite dénoncée pour son caractère artificiel.<sup>15</sup>

Mais d'autres figures se rencontrent régulièrement dans les stances dramatiques: de très nombreuses phrases de type exclamatif ou interrogatif expriment l'agitation de l'esprit et la difficulté de procéder à un choix. Ainsi, nous ne rencontrons pas moins de six phrases interrogatives dans *Psyché*.

Enfin, comme le note J. Morel, la figure de l'apostrophe est omniprésente:

Dans tous les cas, le monologue en stances, comme beaucoup de monologues, abuse des apostrophes aux absents ou disparus, ainsi qu'à une personnification de sentiments.<sup>16</sup>

Ainsi, l'analyse métrique et stylistique nous permet de mettre en évidence les intérêts des stances dans le cadre d'une esthétique baroque de l'ornementation. Mais sans doute les dramaturges ont-ils non seulement envisagé leur fonction esthétique, mais cherché également à exploiter ce moment dans le cadre d'une scénographie de l'ostentation, elle-aussi tout à fait proche de la sensibilité baroque.

En effet, l'organisation strophique, que nous avons soulignée, permet de développer de véritables effets déclamatoires, notamment au travers des pointes. Ainsi, J. Scherer met en évidence le fait que l'aspect stylistique permet également de présenter un intérêt scénographique:

<sup>14</sup> Corneille, *Œdipe*, Acte III, scène 1, dans *ibid.*, p. 50.

<sup>15</sup> Sur la question des pointes spécifiquement, voir l'analyse que Corneille lui-même fait dans *l'Examen d'Andromède*, à propos des stances de Rodrigue dans le *Cid*, ou celles, plus générales de Boileau ou de Bouhours.

<sup>16</sup> *Art. cit.*, p. 72.

Si ces pauses sont fortement marquées dans les stances au théâtre, c'est qu'elles présentent un intérêt particulier pour la déclamation.<sup>17</sup>

De même, l'importance des apostrophes ou des phrases exclamatives ou interrogatives ne manque pas de permettre des effets de voix, de renforcer l'aspect dramatique des vers. Pour un public sensible aux effets spectaculaires, ces moments où le personnage se montre de manière ostentatoire ne manquaient pas de constituer un moment central de la représentation. Jean Rousset relève ainsi à propos du théâtre de l'âge baroque :

Il n'y a pas de théâtre dont les héros s'expliquent davantage en eux-mêmes, et aux spectateurs, et présentent une plus limpide image de ce qu'ils sont et de ce qu'ils désirent.<sup>18</sup>

Et c'est sans doute dans les stances que cette scénographie de l'ostentation est la plus remarquable. Ainsi, la fonction proprement poétique des stances est dépassée par une prise en compte de ces intérêts scéniques et même dramaturgiques. C'est en effet ce que souligne Jacques Morel :

Un pur ornement poétique ne saurait satisfaire un dramaturge. Corneille et ses contemporains ont réfléchi au problème de l'insertion des stances dans la tragédie et se sont efforcés de leur donner des vertus proprement dramatiques.<sup>19</sup>

À cet égard, il nous paraît intéressant d'observer tout d'abord la place des insertions de stances et le type de scènes dans lesquelles elles s'intègrent : nous constatons qu'elles se situent de manière massive après l'acte III. Il apparaît bien ainsi qu'elles sont directement liées aux temps de tensions les plus grandes de la pièce : aux actes centraux où le nœud de l'intrigue se voit le plus complexe, ou aux derniers actes, dans des phases de dénouement. Il semble bien évident, dans ces deux cas, qu'elles s'inscrivent de manière privilégiée dans une dramaturgie de la tension, de l'expression de l'irréversible.

De plus, le type de scènes où elles s'intègrent est caractéristique : l'immense majorité sont en effet des scènes de monologue<sup>20</sup>. Le personnage seul, analyse sa situation ou s'épanche dans son discours. La Mesnardière recommandait ainsi, de réserver ces textes aux scènes « solitaires », et cela est massivement respecté.

Nous nous proposons, à présent, de nous interroger sur le rôle des stances : à l'analyse de notre corpus, plusieurs fonctions dramaturgiques

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 286.

<sup>18</sup> Rousset, *op. cit.*, p. 215.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>20</sup> Ceci, bien entendu, est à relier avec le registre lyrique très largement repéré.

apparaissent. D'une part, les stances permettent à des éléments essentiels pour le déroulement ou le dénouement de l'intrigue d'être dévoilés ou développés : tel est le cas dans *La Toison d'Or*, où les stances de Médée sont le lieu où elle examine sa situation pour finalement prendre une décision. Face au déchirement entre son amour pour Jason et ses soupçons que les sentiments de celui-ci soient intéressés, Médée décide finalement de refuser la gloire à celui qui n'a pas renoncé à la Toison par amour pour elle. Ainsi, les stances sont l'occasion de mettre en évidence la modification progressive de son état d'âme, de se faire le reflet d'une réflexion qui débouche sur une décision fondamentale pour l'intrigue. J. Morel souligne d'ailleurs cette fonction dramaturgique de certaines stances « où le combat intérieur aboutit à une décision. »<sup>21</sup>

Dans la comédie de Montfleury également, les stances jouent un rôle dramaturgique notable, puisque le dispositif scénique place le spectateur en même temps que Julie et Dom Lope en position d'espion. Grâce à l'épanchement que permettent de développer les stances, Dom Lope est informé de la véritable nature du lien qui lie Bernadille et Julie. Ainsi Montfleury profite du fait que les stances favorisent un véritable examen de la situation du personnage, pour faire de ce moment celui d'un dévoilement pour les autres personnages dissimulés. Ici donc, c'est un élément du dénouement inséré dans une scénographie encore très baroque du dissimulé-révélu, que permettent les stances.

Dans *La Thébaïde*, les stances d'Antigone favorisent la compréhension et la fluidité du dénouement ; effectivement, elles rappellent les liens amoureux entre Antigone et Hémon, qui n'avaient pas été réellement développés jusque-là. Cette insistance est importante puisque la mort d'Hémon explique ensuite le sacrifice de la princesse : « Cher Hémon, c'est à toi que je me sacrifie » (v. 1613).

Mais ces stances jouent également un rôle essentiel dans le cadre du respect des règles du théâtre : ainsi pendant que sur scène, la jeune princesse envisage en pensée le combat fratricide, celui-ci, justement, est censé se dérouler, nécessairement, sur un autre lieu que sur la scène, du fait des règles de la bienséance. Les stances permettent alors à la fois une organisation temporelle vraisemblable, puisqu'à la fin des plaintes d'Antigone, l'on vient lui annoncer l'issue fatale du combat, et d'autre part, elles permettent au spectateur de se représenter en quelque sorte par procuration, une image terrible du combat et de ses enjeux.

Ajoutons également que les stances de *Psyché* tiennent également une fonction dramaturgique de ce type. Mais surtout, elles permettent de favoriser des effets scéniques : effectivement, ce temps de plaintes et de question-

<sup>21</sup> *Art. cit.*, pp. 70–71.

nements permet de différer l'arrivée de l'Amour, ce qui sera d'autant plus efficace que Psyché, tout au long de sa déclamation, interpelle le « monstre » évoqué par l'oracle. Ici, la fonction d'étirement du temps sera créatrice d'effets de surprise, à l'arrivée d'un nouveau personnage.

Nous constatons bien ainsi, dans l'ensemble des pièces où l'insertion des stances se produit, qu'elles occupent bien souvent un rôle dramaturgique notable. Elles sont le lieu d'une révélation ou favorisent la constitution d'une vision prismatique de la pièce. Elles se font bien ainsi le reflet des sensibilités baroques, ouvrant sur la mise en évidence des complexités intérieures, ou des étirements des temps et des lieux.

### **Du foisonnement à la disparition : évolution d'une pratique, évolution esthétique**

Cependant, malgré ces intérêts, souvent liés à une esthétique baroque, l'utilisation des stances sur le théâtre ne se prolonge pas au delà de 1669. Plus précisément, l'on ne manque pas de constater à partir de la décennie 1660, un recul significatif de sa pratique. Quelles ont pu être les raisons de cet abandon progressif et comment peut-on l'interpréter dans le cadre d'une évolution des principes esthétiques du théâtre ? Cette question permet d'envisager, par ce type d'écriture particulier, la transition progressive de la sensibilité baroque à la sensibilité classique.

L'évolution des pratiques paraît tout d'abord évidente sur le plan quantitatif : ainsi, il semble bien que, de 1630 à la fin des années 1660, les dramaturges passent de l'utilisation foisonnante des stances à leur disparition. Dans la première période du siècle, entre 1620 et 1659, trente-cinq pièces comportent des stances, essentiellement dans la comédie – 21 représentations.

Dès les années 1650, l'on peut repérer une inflexion dans la composition de stances au théâtre. Ainsi, de 1652 à 1658, sur quatorze tragédies, trois seulement comportent des stances, signale J. Scherer dans le chapitre qu'il consacre à ce type d'écriture. Dans la décennie 1660, qui nous intéresse, seules les quatre pièces que nous avons associées à notre corpus en comportent. « [...] on ne retrouve plus guère de stances, à partir de 1660, que chez les auteurs fort obscurs et inexpérimentés », précise Scherer en rappelant qu'« un débutant reprendra ce procédé vieilli, mais pour l'abandonner aussitôt : c'est Racine ».<sup>22</sup>

Il nous semble intéressant de mettre ces constats en perspective avec les textes théoriques de l'époque. Effectivement, la question des stances a pu

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 297.

soulever des débats et manifester l'évolution d'une conscience esthétique et d'une perception du bon goût théâtral.

Ainsi, La Mesnardière cherche à éclaircir l'opposition constatée entre partisans et détracteurs des stances : ceux-ci les dénoncent tout d'abord pour leur irrégularité.

Ceux qui blâment dans les Vers ces *changements de mesure*, ne les trouvent condamnables que par leur inégalité, qui n'est pas majestueuse au jugement de ces messieurs.<sup>23</sup>

Au contraire, les partisans des stances soulignent l'intérêt même de ce changement rythmique, qui permet d'introduire un changement dans la prosodie :

[Ils disent] qu'après avoir entendu une infinité de Vers composez d'une mesme sorte, l'auditeur prend quelque plaisir à une aimable diversité qui règne dans cette espèce.<sup>24</sup>

Mais les opposants aux stances insistent alors sur leur caractère plus artificiel que celui des alexandrins puisque plus de rimes sont nécessaires avec des vers plus courts. La Mesnardière, en revenant sur la cause même d'un langage versifié sur le théâtre, se défend ainsi :

Les rimes n'étans dans les Vers qu'une beauté subsidiaire, pratiquée par indigence, et qui n'a point du tout de poids dans le langage du théâtre, c'est dire peu contre les stances que d'alléguer que les rimes sont plus fréquentes en elles que dans les vers alexandrins, puisque les rimes en général ne contribuent aucune chose à la raison essentielle qui a mis les vers au théâtre, et partant qu'elles ne méritent aucune considération pour ce qui est de la scène, bien que pour le regard du poète elles soient fort considérables, et qu'elles lui coustent beaucoup.<sup>25</sup>

Ainsi, le théoricien s'oppose nettement à cette condamnation, liée au seul fait que les stances possèdent un fonctionnement prosodique différent de celui du rythme habituel.

Sur cette question, d'Aubignac se positionne différemment<sup>26</sup> : dans le chapitre X *Des Stances*, qu'il consacre à cette question dans *La pratique du théâtre*, son analyse prend appui sur un présupposé qu'il nous appartiendra de contester mais sur lequel toute sa théorie repose : ainsi, il considère que

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 399.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>26</sup> Abbé D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Chapitre X, *Des stances*, ressource BNF numérique, reprod. de l'éd. de Paris, chez Antoine de Sommerville, 1657, p. 345.

par convention, la présence de l'alexandrin dans le texte théâtral n'est que l'équivalent du discours prosaïque dans la réalité. Ainsi, si un système métrique différent apparaît dans le texte théâtral, celui-ci ne peut être considéré que comme un autre genre, en l'occurrence poétique. Ainsi donc, d'Aubignac fait ici directement référence à une appartenance générique poétique des stances :

En un mot, les stances sont considérées comme des vers qu'un homme aurait pu dire en l'état auquel on le met sur le théâtre, mais encore comme des vers lyriques, c'est à dire, propres à chanter avec des instruments de musique, et qui pour créer cet effet ont leur nombre limité, leur repos semblable, et leurs inégalités mesurées.<sup>27</sup>

A partir de cette première conclusion, le critique évoque l'importance de la création d'un contexte vraisemblable à la déclamation de stances. Ainsi, c'est au nom de la vraisemblance, principe classique s'il en est, que d'Aubignac justifie le fait que, puisque les vers doivent avoir nécessairement été composés avec soin, ils ne peuvent être récités immédiatement après la survenue de l'événement qu'ils évoquent.

Dans ces rencontres donc il faut que l'Acteur ait disparu durant un intervalle d'acte au moins, afin qu'ouvrant l'Acte suivant par des Stances, ou les récitant dans la première scène qu'il y fera, il reste vraisemblable dans l'esprit des spectateurs, qu'estant éloigné, il s'est occupé à la médiation de son bon-heur ou de son mal-heur, et qu'il a composé de beaux vers.<sup>28</sup>

Toute l'analyse du théoricien repose sur un présupposé : le texte en alexandrin mimerait sur le théâtre le texte de prose, et du moment qu'un autre type de vers est ajouté au texte théâtral, il ne peut que représenter le texte poétique. Il est clair que ce pré-requis de départ ne semble pas solide : en effet, les stances, tout comme les alexandrins, appartiennent à une écriture de type poétique, elles manipulent les mêmes ressources, la rime et le rythme régulier en particulier. Ces deux techniques d'écriture, adoptées dans le texte théâtral constituent en réalité toutes deux des conventions, la transcription conventionnelle de la parole réelle et spontanée. Dans le texte théâtral en effet, tout est convention, et les stances le sont tout autant que le reste du texte versifié, d'autant que jamais elles ne se réclament comme texte poétique.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>28</sup> *Ibid.* Cependant, d'Aubignac considère que si le personnage possède un grand talent de composition, il peut être crédible qu'il trouve une inspiration immédiate pour créer des stances de manière spontanée.

Corneille lui-même, dénonce la position de d'Aubignac et analyse à son tour, dans *l'Examen d'Andromède*, le statut des stances dans le texte théâtral. Il est intéressant de connaître la position théorique de celui qui sans doute a le plus pratiqué, et avec le plus de succès, ce mode d'écriture. C'est d'ailleurs à la fois en analyste et en praticien qu'il se positionne, en opérant en quelque sorte une synthèse des différentes tendances, et en se situant lui-même dans le débat.

Ainsi, il reconnaît d'emblée l'écriture versifiée au théâtre et notamment celle des stances comme une convention, une « espèce de fard » qui embellit le texte. Et il s'adresse directement à d'Aubignac, en dénonçant sa construction théorique des deux formes d'écriture au théâtre :

Mais par quelle raison peut-on dire que les vers alexandrins tiennent nature de prose et que ceux des stances n'en peuvent pas faire autant ?<sup>29</sup>

Le dramaturge prend au contraire la position opposée : il affirme que les vers des stances, plus courts et moins réguliers, ressemblent sans doute davantage aux paroles naturelles que les alexandrins. Il recommande même de mettre en évidence leur aspect irrégulier, pour les rapprocher encore plus du discours ordinaire, toujours au nom du même principe de vraisemblance :

Pour s'en écarter moins, il serait bon de ne régler point toutes les strophes sur la même mesure, ni sur les mêmes croisures de rimes, ni sur le même nombre de vers.<sup>30</sup>

En même temps, *l'examen d'Andromède*, qui date de 1660, permet de mesurer les évolutions du dramaturge sur la question : ainsi, il considère que les stances ne sont pas propres à exprimer les sentiments les plus violents mais bien plutôt les irrésolutions, les inquiétudes ou les rêveries pour lesquelles la cadence de leur forme se prête particulièrement. Il insiste également sur les caractéristiques de compositions de ces vers : au nom de cette recherche du mouvement naturel de la langue ordinaire, le dramaturge préconise une écriture sans affectation, et notamment sans doute – nous le comprenons à travers le contre-exemple cité des derniers vers des stances du *Cid* – un refus de la pointe trop marquée, notamment sous forme de refrain.

Nous voyons bien ici se dessiner l'évolution d'une pratique brillante et ornementale vers un usage plus sobre et naturel des stances : si Corneille ne remet pas en cause l'existence et l'intérêt des stances dans le texte théâtral, il en amenuise ce qui justement, en soulignait l'aspect poétique, le démarquait sensiblement du texte théâtral et du même coup, le rapprochait

<sup>29</sup> *Examen d'Andromède*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, Coll. La Pléiade, T. II, p. 455.

<sup>30</sup> *Ibid.*

d'une pratique baroque des textes éclatants et propres à une déclamation ostentatoire.

Georges Couton met également en perspective l'analyse théorique cornélienne avec son évolution dramaturgique: ainsi, l'idée que les stances semblent finalement beaucoup plus proches de l'expression quotidienne de la langue pousse le dramaturge à employer plus librement cette forme: dans *Andromède* notamment, l'usage des vers irréguliers est élargi au prologue qui fonctionne sous forme dialogique, ainsi qu'à d'autres scènes où les dieux interviennent. G. Couton prolonge alors la réflexion au-delà d'*Andromède*:

Restait à amplifier encore l'expérience, à écrire une pièce entière autrement qu'en alexandrins à rimes plates: en 1666 *Agésilas* unira l'alexandrin au vers de huit pieds pour aboutir à une souveraine aisance. On peut bien imaginer que cette tentative, même médiocrement reçue, a encouragé Molière à utiliser dès 1668 pour *Amphitryon* la même métrique. Après quoi, Corneille et Molière se retrouvent pour se donner dans *Psyché* la même liberté.<sup>31</sup>

Il semblerait bien qu'alors, le terme de stances, dès lors qu'il est employé pour l'ensemble d'une pièce ne soit plus adapté. Nous devons bien alors constater une évolution de l'usage des stances dans le théâtre cornélien à partir d'*Andromède*: celles-ci en effet se déploient comme un autre langage dramatique possible, plus proche de la parole naturelle, dans le cadre du développement de cette esthétique du naturel et de la vraisemblance de la période classique. En ce sens, dans les textes théoriques tout au moins, l'on peut semble-t-il considérer qu'après 1660 les attitudes des dramaturges sur la question des stances se développent dans deux directions: d'une part, certains cessent d'utiliser ce mode d'expression – au nom de la vraisemblance notamment – les autres d'autre part, – toujours au nom de cette même vraisemblance – cherchent à en développer l'usage pour les faire devenir texte théâtral à part entière, comme une sorte de «vers mêlés» théâtraux.

C'est ainsi que J. Scherer interprète le souci du naturel qui a pu, chez certains dramaturges, comme Corneille notamment, amener à désagréger en quelque sorte le système des stances:

[le souci du naturel] peut aussi les dissoudre en les faisant évoluer vers une versification librement variée, dont on trouve effectivement quelques exemples dans le théâtre de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>32</sup>

Dès *Andromède* effectivement, nous rencontrons de nombreux passages où des formes métriques «hybrides», non classiques, se retrouvent: un

<sup>31</sup> Georges Couton, dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, Coll. La Pléiade, T. II, p. 1403.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 294.

prologue constitué de vers hétérométriques dans le cadre d'un dialogue des Dieux, des chansons se présentant sans refrain, sous une forme proche des stances. *La Toison d'or* semble s'inscrire dans le cadre de cette volonté, et présente également un prologue de plusieurs scènes qui fonctionne sur les mêmes principes que celui d'*Andromède*. Nous y rencontrons également un dialogue chanté dont les caractéristiques formelles, et notamment l'absence de refrain, peuvent rapprocher du système des stances. Dans le cas de *Psyché*, sans doute, ce projet a encore évolué : ainsi, cette pièce se caractérise par la présence de vers hétérométriques dans l'ensemble de la pièce. Ainsi, finalement, les stances ne constituent qu'une expression parmi d'autres de cette recherche d'une écriture plus souple et plus adaptable aux contenus exprimés.

Pour d'autres auteurs, au contraire, le soupçon porté sur les stances, amène à ne plus les employer et à valoriser d'autres écritures de la tension ou du déchirement intérieur, en particulier le monologue. Telle est sans doute la position de Racine : en effet, *La Thébaïde ou les frères ennemis* constitue la seule pièce racinienne qui comporte des stances ; jamais, par la suite, l'auteur n'exploitera à nouveau cette technique. Nous pouvons sans doute lire dans cette première tentative une volonté pour le jeune dramaturge de s'inscrire dans la continuité de l'écriture théâtrale de ses maîtres, en particulier de Rotrou ou de Corneille<sup>33</sup>. Et même dans cette seule composition, Racine semble avoir évolué au profit d'une moindre utilisation : tandis que dans un premier temps il avait semble-t-il composé une longue suite de strophes<sup>34</sup>, la version proposée finalement n'en comporte plus que trois. Après *La Thébaïde*, le dramaturge semble se détacher de ses modèles, mais sans doute aussi, subit-il l'influence des pratiques et des débats qui amènent après 1665, les stances à disparaître totalement de la scène tragique. À l'évidence enfin,

<sup>33</sup> En effet, si l'on s'en réfère aux notes de Georges Forestier, dans son édition pour la collection La Pléiade, ces stances ont une genèse complexe : ainsi, dans une lettre à Le Vasseur, il serait question de personnes qui auraient demandé à Racine de composer ces stances, et qui par la suite, les lui auraient fait transformer. Voir Georges Forestier, notice à *La Thébaïde*, dans Racine, *Œuvres complètes*, vol. 1 (Théâtre et poésies), Paris, Gallimard (Pléiade), n<sup>le</sup> éd. 1999, p. 1232.

<sup>34</sup> Georges Forestier explique en quoi l'évolution s'est produite : Racine avait d'abord composé une suite de nombreuses stances dont le thème central concernait le lieu commun de l'Ambition. Cette composition pouvait être rapprochée de la pièce de Rotrou, *Antigone*, où le troisième acte s'ouvrait sur trois strophes de stances prononcées par Antigone, sur les rigueurs de la Fortune. G. Forestier montre alors en quoi la nouvelle version, qui ne présente que trois strophes, diffère de la première : elle s'inscrit tout d'abord d'avantage dans une dimension plus personnelle puisqu'il s'agit d'une introspection d'Antigone, et offre alors une thématique nouvelle, celle de la nécessité de mourir malgré l'amour. *Ibid.*, note 1 de la page 106.

Racine élabore peu à peu un art poétique propre, où l'intensité dramatique et émotionnelle trouve d'autres expressions que celles des stances, notamment celles du monologue ou du récit.