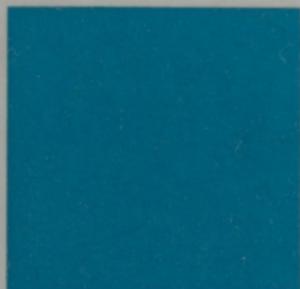


**la
tragi-comédie**

roger guichemerre



puf

littératures modernes

La tragi-comédie

3136

1025
T 25

581
juin 82

1607
14576
(28)

COLLECTION FONDÉE PAR JEAN FABRE
ET DIRIGÉE PAR ROBERT MAUZI

DL-19-05-1961-14503

LITTÉRATURES MODERNES

La
tragi-comédie

ROGER GUICHEMERRE

Professeur à l'Université de Poitiers



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DL-19-05-1981-14509

LITTÉRATURE MODERNE

La
tragi-comédie

ROGER GUICHEMERRE



ISBN 2 13 036785 2

1^{re} édition : 2^e trimestre 1981

© Presses Universitaires de France, 1981
108, Bd Saint-Germain, 75006 Paris

SOMMAIRE

INTRODUCTION

7

L'évolution de la tragi-comédie. Un genre original. Ses caractères essentiels : irrégularité ; sujets sérieux et fin heureuse ; protagonistes d'un rang élevé ; intrigue romanesque. Le mélange du tragique et du comique. Tragi-comédies d'aventures et tragi-comédies de palais. Le goût du spectacle. Une définition. Plan de l'ouvrage.

CHAPITRE PREMIER. — *Panorama*

17

Origines : héritage médiéval et romanesque ; *Bradamante*. Les tragi-comédies d'Alexandre Hardy. Le développement du genre : Mairet, Auvray, Pichou, Schelandre ; premières pièces de Du Ryer et de Rotrou ; A. Mareschal. L'apogée (1631-1642) et les grands créateurs : Du Ryer, Scudéry, Rayssiguier, Rotrou, P. Corneille. Autres dramaturges. De 1643 à la Fronde : déclin et tendances nouvelles. Après la Fronde : Scarron, Boisrobert, Quinault, Boyer. La disparition du genre (1666-1672). Survivances.

CHAPITRE II. — *Morphologie*

49

Principaux types d'intrigues : tragi-comédies d'aventures, d'amours contrariées, de palais. Difficulté d'établir une distinction nette. Morphologie du genre : naissance de l'amour ; approche et conquête ; obstacles (pères, rivaux et rivales) ; crise (fidélité/inconstance ; reconquête/renoncement ; désespoir/lutte) ; dénouement heureux (effacement ou élimination des adversaires ; reconnaissances ; justifications, repentir et pardon).

CHAPITRE III. — *Dramaturgie*

89

La tragi-comédie et les règles. L'action. Succession d'épisodes et intrigues parallèles. Efforts d'unification (unité d'intérêt, intrigues secondaires dépendant de l'intrigue principale, action répétée, intrigue principale déterminée par les intrigues secondaires). Goût persistant pour les intrigues complexes. Les unités de temps et de lieu ; leur difficulté à s'imposer.

Les personnages. Types et emplois plutôt que « caractères ». Amoureux, rivaux et rivales, pères, tyrans et mauvais rois, mauvais conseillers, gens du peuple (soldats, aubergistes, filous).

Le comique. Valets ironiques; personnages ridicules; situations piquantes (méprises et quiproquos); comique psychologique.

CHAPITRE IV. — *Thématique* 127

Récurrence des thèmes. L'amour : soudain, irrésistible, passionné; tourment qu'on chérit. Désespoirs conduisant au suicide ou à la folie.

La violence. Vengeances : pères ou frères poursuivant un séducteur, femmes abandonnées recherchant un volage, haines familiales, usurpateurs assassinés. La violence passionnelle : rapt et tentatives de viol, duels et guet-apens.

Conflits provoqués par l'amour : pères et fils rivaux; inceste redouté ou évité de justesse; amour et inégalité de conditions.

Le déguisement. Substitutions; impostures; sentiments feints; habits d'emprunt et travestis. Méprises, coups de théâtre, situations ambiguës.

Autres thèmes : lieux communs politiques ou moraux.

CHAPITRE V. — *Un théâtre expressionniste* 173

Une époque troublée; un public avide d'émotions fortes.

Importance du « spectacle ». Place restreinte de la sensualité et de l'érotisme. Scènes de violence : duels et combats sur la scène; morts sanglantes. Prisons; supplices et sacrifices. Magie et surnaturel. « Pompe » des cérémonies et des jugements. Divertissements dans l'intrigue (chansons, ballets).

Pouvoirs du langage. Mots grossiers et termes crus disparaissent vite. Une rhétorique de la passion. Métaphores et comparaisons hyperboliques; antithèses; apostrophes; tirades pathétiques (accumulation, anaphores, interrogations oratoires); monologues douloureux (stances); dialogues dramatiques et stichomythies haletantes; récits descriptifs et hypotypose.

En guise de conclusion 217

Un genre populaire, « baroque », évoluant vers plus de concentration dramatique, mais conservant ses traits distinctifs, ses situations attendues, ses thèmes récurrents, ses scènes spectaculaires et sa rhétorique pathétique. Des insuffisances évidentes, mais plusieurs chefs-d'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE 221

INDEX DES AUTEURS ET DES ŒUVRES 225



Introduction

Le terme de « tragi-comédie » apparaît en France dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et désigne des œuvres dramatiques qui ne diffèrent guère, au début, des genres médiévaux encore en vigueur.

Le genre, qui donne déjà quelques pièces intéressantes, comme la *Bradamante* de Garnier (1582), se développe avec les pièces de Hardy, au début du siècle suivant. Sous l'impulsion donnée par Hardy, influencés par les sources auxquelles ils demandent le sujet de leurs pièces¹, désireux de satisfaire un public populaire qui ne se préoccupe guère de règles et cherche au théâtre du spectacle et des émotions fortes, les dramaturges des années 30 vont écrire des tragi-comédies romanesques, où se succéderont péripéties et coups de théâtre, au terme desquels les protagonistes — généralement un couple d'amants que persécute un père, un rival, ou que contrarie une série d'obstacles — trouveront enfin le bonheur, à la grande satisfaction du public. Cette forme de tragi-comédie connaît un très vif succès et est représentée par un grand nombre d'œuvres dans les années 1630-1640².

L'établissement progressif des règles — unités, bienséances, vraisemblance, distinction des genres —, l'influence d'une aristocratie qui s'est polie dans les salons, l'intérêt qu'un public,

1. Le *Roland furieux*; les nouvelles de BANDELLO ou de ROSSET, de BOCACE ou de CERVANTÈS; la *Diane* de MONTEMAYOR ou les *Amadis*; bientôt l'*Astrée* ou les *comedias* de LOPE DE VEGA.

2. Pendant cette décennie, ROTROU donne une dizaine de tragi-comédies, DU RYER et SCUDÉRY presque autant, RAYSSIGUIER quatre, A. MARESCAL, BOISROBERT, GOUGENOT plusieurs chacun, et P. CORNEILLE, après *Clitandre*, donne avec *Le Cid* le chef-d'œuvre du genre.

qui a lu les grands romans baroques, porte maintenant à la psychologie et aux questions morales, l'exemple aussi de la tragédie régulière entraînent, dès la fin de cette décennie et dans les années suivantes, une transformation du genre. Désormais, même si le goût du romanesque persiste, on a moins d'aventures, de rebondissements imprévus, de coups de théâtre; les pièces, dont l'action se déroule souvent à l'intérieur d'un palais, gagnent en concentration dramatique et en profondeur psychologique, posent des problèmes politiques et moraux. C'est l'époque où Rotrou écrit *Laure persécutée* ou *Belissaire*, La Calprenède *Edouard*, Gilbert *Marguerite de France* et *Téléphonte*, Scudéry *Ibrahim* et Tristan *La Folie du Sage*.

Les désordres de la Fronde provoquent une crise du théâtre. La tragédie connaît une éclipse momentanée; mais les Du Ryer, les Rotrou, les Baro écrivent encore des tragi-comédies; Boisrobert revient au genre qu'il avait délaissé et donne coup sur coup trois pièces³, suivi par Quinault qui, entre autres œuvres, fait jouer en 1658 sa belle tragi-comédie d'*Amalante*. Mais c'est le dernier éclat d'un genre qui va s'éteindre progressivement; la tragi-comédie s'étiole, et l'on ne retrouvera plus, dans les pièces d'un Gilbert ou d'un Boyer, dans l'*Antiochus* de Th. Corneille ou dans les œuvres de M^{lle} Desjardins, les passions violentes, les déchirements pathétiques, les actions généreuses et hardies, qui faisaient les délices de la génération de 1630. La tragi-comédie, dont le nom même disparaît vers 1670⁴, se confond maintenant avec la tragédie à fin heureuse. Les intermèdes cocasses, qui délassaient du pathétique ou de l'héroïsme, ont disparu depuis longtemps⁵: personnages bouffons et scènes comiques sont réservés à la comédie. Quant aux amateurs de spectacle et de merveilleux,

3. *Cassandre*; *Les Coups de l'Amour et de la Fortune*; *Théodore*.

4. On parle plutôt désormais de « comédie héroïque », terme déjà employé pour le *Dom Sanche* de P. CORNEILLE (1660).

5. Une exception notable seulement, *L'Ecolier de Salamanque*, de SCARON (1654).

c'est dans les pièces « à machines » et, plus tard, à l'opéra, qu'ils pourront satisfaire leur goût.

La tragi-comédie aura donc vécu un peu plus d'un siècle, s'affirmant, après des débuts incertains, avec la *Bradamante* de Garnier et les pièces de Hardy, devenant le genre dominant autour des années 1630 et jusqu'à la Fronde, puis, après un bref éclat, déclinant peu à peu pour disparaître vers 1670, au moment où Racine, Molière, et bientôt Lulli, font triompher la tragédie, la comédie et l'opéra. Les limites chronologiques du genre coïncident donc approximativement avec la période qui s'écoule entre la Renaissance et l'âge classique, période qu'on appelle maintenant volontiers baroque. De fait, un examen plus approfondi nous montrera, dans les tragi-comédies, une tendance des dramaturges à frapper la sensibilité et l'imagination des spectateurs, une prédilection pour les violences de la passion ou l'héroïsme chevaleresque, pour les situations exceptionnelles ou les coups de théâtre, pour la feinte et le travesti, un style qui recourt aussi bien à l'emphase hyperbolique qu'aux stichomythies haletantes, à l'image brutale qu'aux raffinements de la « pointe », tous éléments caractéristiques de l'esthétique baroque, et qu'on retrouve également dans le drame élisabéthain ou dans la *comedia* espagnole. Il y a donc là une forme littéraire originale, très différente de la tragédie ou de la comédie humaniste, un théâtre très vivant où le spectacle et l'action physique ont une importance essentielle, et qui eut une vaste audience populaire. Sans doute, les procédés sont parfois un peu gros et les effets faciles, sans doute les sujets et les thèmes se sclérosent-ils assez vite, et la tragédie ou la comédie classiques, par la profondeur dans l'analyse des passions ou des caractères, par la rigueur de leur composition dramatique, par la pureté ou la force poétique de leur style, éclipsent les œuvres d'un Du Ryer ou d'un Scudéry. Mais, en introduisant l'action au théâtre, en opposant sur la scène des personnages mûs par leurs passions et s'affrontant dans les dialogues vigoureux, les auteurs de tragi-comédies ont frayé la voie au théâtre classique et quelques-unes de leurs créations ne sont pas indignes des chefs-d'œuvre tragiques de Corneille ou

de Racine, des grandes comédies de Molière.

Peut-on définir la tragi-comédie et en cerner les caractères essentiels ? Les théoriciens du XVII^e siècle aussi bien que les critiques modernes sont loin de s'accorder sur une définition précise du genre et émettent des opinions contradictoires, notamment sur des points aussi importants que le caractère heureux ou non du dénouement, ou le mélange du tragique et du comique. Pourtant il semble que, malgré le nombre et la diversité des œuvres, on puisse dégager un certain nombre de traits permanents.

On a vu parfois dans la tragi-comédie un théâtre irrégulier, refuge des écrivains qui refusaient la contrainte des règles. De fait, plusieurs dramaturges ont revendiqué une entière liberté pour le genre qu'ils pratiquaient, dans des préfaces retentissantes. Ainsi Ogier, préfaçant la tragi-comédie de *Tyr et Sidon*, de Jean de Schelandre (1628), s'élève contre les doctes qui veulent assujettir le genre aux règles des Anciens et, au nom du goût moderne, réclame le droit de dépasser les 24 heures, de multiplier les actions sur la scène pour plaire à un public « impatient et amateur de changement et de nouveauté », de « mêler les choses graves avec les moins sérieuses », comme dans la vie. Trois ans plus tard, André Mareschal, présentant sa *Généreuse Allemande*, refuse de se « restreindre à ces étroites bornes » du lieu, du temps et de l'action, et, préférant lui aussi une intrigue variée, avec des « accidents divers », aux « longues narrations qui feraient mourir d'ennui la plus ferme patience », prétend en user à sa guise avec les règles. Scudéry, tout en connaissant « les règles des anciens poètes grecs et latins », juge bon, dans *Ligdamon et Lidias* (1631), de se « dispenser de ces bornes trop étroites », et, dix ans après, dénie encore toute grâce à « une action toute nue, sans épisodes et sans incidents imprévus » (*Andromire, Au lecteur*, 1641). Aussi, alors que la pastorale et la tragédie se pliaient assez vite aux exigences des théoriciens, la tragi-comédie apparaît longtemps comme le retranchement des « irréguliers ». C'est ainsi que la définissent Fournel — elle est, dit-il dans *La littérature*

indépendante, « comme un asile légal ouvert à ceux que gênaient les lois naissantes » — ou Brunetière, qui écrivait : « la liberté, c'est son domaine et aussi son moyen » (*Revue des deux Mondes*, 1901). Mais cette définition, qui n'est d'ailleurs pas très juste, car la tragi-comédie des années 1940 se soumettra dans une certaine mesure aux règles, est purement négative et ne précise pas du tout la nature et les caractères du genre.

Il est plus intéressant de constater que les sujets des tragi-comédies sont généralement sérieux et que, quoi qu'en disent les frères Parfaict⁶, la vie, ou en tout cas le bonheur et la raison de vivre des protagonistes y sont souvent en péril. On trouve dans la tragi-comédie des « accidents graves et funestes », de « nobles aventures » ; les sujets en sont « héroïques », déclarent les dramaturges ou les critiques du temps⁷. Effectivement, les conflits qui opposent les personnages entraînent parfois la mort de l'un ou de plusieurs d'entre eux, et, si les héros ou les héroïnes finissent généralement par surmonter les obstacles, ils connaissent des épreuves douloureuses et le spectateur tremble souvent pour leur vie. Séparation des amants, contraintes que leur impose un père ou un prince tyrannique, violences et perfidies d'une rivale ou d'un jaloux qui veut les perdre, tels sont les thèmes qui reviennent constamment dans les tragi-comédies et qui donnent aux œuvres un caractère tragique indéniable.

Il est vrai, bien que certains aient contesté ce critère, que le dénouement est presque toujours heureux : le couple d'amants sympathiques parvient à désarmer l'hostilité du père ou du prince, les rivaux sont éliminés ou s'effacent volontairement, et tout finit par un mariage. « La tragi-comédie, écrit Chappuzeau, nous met devant les yeux de nobles aventures entre d'illustres personnes menacées de quelque grande infortune, qui se trouve suivie d'un heureux événement » ; Mairet parle

6. Ils parlent d'une action « dans laquelle il n'y a aucun danger pour la vie des principaux personnages » (*Histoire de Théâtre français*, III, 455).

7. DESMARETS, préf. de *Scipion* ; CHAPPUZEAU, *Théâtre français* ; d'AUBIGNAC, *Pratique du Théâtre*.

d'une « joyeuse et comique catastrophe » (Préface de *Silvanire*) ; pour Desmarets, « la fin est heureuse ». Même d'Aubignac, qui blâme d'ailleurs cet usage, constate qu'on appelle tragi-comédies les pièces « dont la catastrophe est heureuse, encore que le sujet et les personnes soient tragiques, c'est-à-dire héroïques ». Sans donner à cette assertion une valeur absolue — il y a des tragi-comédies qui finissent mal (voyez le *Bélissaire*, de Rotrou), et surtout le dénouement heureux n'est pas réservé au genre (voyez les tragédies à fin heureuse de P. Corneille) — on peut donc dire que la tragi-comédie, mettant en péril la vie ou le bonheur des protagonistes, est un genre sérieux, admettant le tragique et le pathétique, mais dont le dénouement est généralement satisfaisant pour les héros qui ont la sympathie du spectateur.

Un autre trait du genre est que les personnages principaux sont, comme dans la tragédie, d'un rang élevé, alors que la comédie peint surtout des bourgeois ou des gens du peuple. Les tragi-comédies de Hardy, de Rotrou, de Du Ryer, de Scudéry ont toujours pour protagonistes des rois et des princes, des infantes et des grandes dames, des gentilshommes, bref d'« illustres personnes », que l'action se déroule dans un état moderne ou dans une antiquité de fantaisie. Leur entourage — officiers, suivantes, valets — ne jouent la plupart du temps qu'un rôle secondaire. Certains dramaturges, il est vrai, introduisent dans leur tragi-comédies des personnages plus humbles : dans *Tyr et Sidon*, on voit des pêcheurs dépouiller un cadavre et un bourgeois faire assassiner le prince qui a séduit sa femme ; dans *Cléagénor et Doristée*, des voleurs enlèvent l'héroïne et lui enseignent leur art ; *L'Ecolier de Salamanque* nous introduit dans le monde de la pègre. Néanmoins ces personnages populaires demeurent assez rares et ne paraissent généralement que dans des scènes épisodiques destinées à détendre le spectateur. Ils disparaîtront d'ailleurs assez vite — sauf chez Scarron — lorsque la distinction des genres s'imposera au théâtre.

Un troisième caractère de la tragi-comédie, qui l'oppose à la tragédie, est de mettre en scène des sujets non-historiques.

Elle représente « des aventures privées », « qui ne sont pas authentiquées par l'histoire », écrit Brunetière. Les dramaturges vont en effet chercher leurs sujets de préférence dans les romans, les nouvelles, les *comedias* romanesques, qui développent des aventures fictives, même si des personnages historiques en sont les héros. Certaines tragi-comédies s'inspireront tout de même de l'histoire, mais, à la différence des tragiques qui analysent les desseins des princes et des grands ambitieux, ou qui exposent longuement les problèmes politiques de l'époque qu'ils évoquent dans leurs pièces, les auteurs de tragi-comédies ne s'intéressent guère qu'aux passions et aux problèmes sentimentaux de leurs personnages, c'est-à-dire à ce qui a le moins retenu l'attention des historiens et qui laisse donc toute liberté à leur imagination romanesque. Quand il écrit un *Scipion*, Desmarets oublie vite Tite-Live pour nous montrer la rivalité amoureuse de Lucidan et de Garamante auprès de la belle Olinde, l'émoi du général romain devant elle, ou le travesti piquant de la princesse Hyanisbe, venue au milieu des soldats réclamer son amant. Pour composer son *Edouard*, c'est à Bandello, non à un historien que s'adresse La Calprenède, et la peinture qu'il nous fait des états d'âme du roi amoureux, du courage d'Elips, des intrigues de Mortimer et de la reine-mère n'a plus grand chose de commun avec l'histoire du roi Edouard II d'Angleterre. Gilbert, Regnault, Rotrou traitent avec la même désinvolture les données que pouvait leur fournir l'histoire sur Marguerite de France, Pierre le Cruel ou Bélisaire.

A côté de ces caractères — sujet sérieux et fin heureuse, protagonistes de rang élevé, fable romanesque — à peu près communs à toutes les tragi-comédies, il en est d'autres, qu'on a cru parfois inhérents au genre, qu'on ne rencontre pas dans toutes les œuvres. Ainsi le mélange du tragique et du comique. Alors que pour Vauquelin de la Fresnaye⁸, pour Mairet (Préface de *Silvanire*), pour Scudéry (*Observations sur le Cid*),

8. « On fait la comédie aussi double, de sorte
Qu'avecques le tragic le comic se rapporte »
(*Art poétique*, I, p. 87).

pour Vossius⁹, la présence de scènes comiques dans une tragi-comédie est normale, Desmarests la refuse et d'Aubignac n'y veut « rien qui ressente la comédie » : « tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ni de bouffon ». En fait, la part du comique et sa nature — personnages bouffons, scènes de comédie psychologique, plaisanteries plus ou moins grossières — varient suivant les œuvres et le tempérament des dramaturges. Jean de Schelandre, dans *Tyr et Sidon*, intercale un dialogue obscène entre des scènes pathétiques ; dans *Cléagénor et Doristée*, Rotrou, après les aventures romanesques du début, laissant un temps le héros à son désespoir, écrit les scènes piquantes des actes III et IV, où l'on sourit de la rivalité amoureuse de la maîtresse et de la suivante, ainsi que de leurs avances embarrassées à celle qu'elles prennent pour un jeune page ; Scarron, lui, pimente l'héroïsme de son *Ecolier de Salamanque* des réflexions impertinentes et terre à terre du *gracioso* Crispin. Mais, la *Madonte* d'Auvray est toute tragique, les péripéties dramatiques de *Clitophon* se succèdent sans un moment de détente, les égarements du héros de *Cléomédon* ne font guère sourire, *L'amour tyrannique* reste dans le pathétique. Aussi peut-on dire que la présence du comique, dans le langage comme dans les situations ou les personnages, n'est pas essentielle à la tragi-comédie, mais souvent admise, et on en trouvera des exemples à toute époque du genre.

On ne peut pas non plus définir une structure dramatique qui serait propre à la tragi-comédie. Ici encore, la diversité des sujets, la variété des sources, l'évolution du goût entraînent des différences. Quoi de commun entre des pièces comme *Théagène et Cariclée* ou *Clitophon*, qui, indifférentes aux unités, déroulent dans différents pays une série d'aventures surprenantes, la *Madonte* d'Auvray, où la perfidie d'une femme jalouse plonge un couple d'amants dans plusieurs épreuves douloureuses, et des tragi-comédies comme *Théodore* ou *Edouard*, qui sont de véritables drames domestiques à trois

9. Il rapproche dans sa *Poétique*, la tragi-comédie de la poésie satirique qui « mêle le rire aux lamentations et, d'ordinaire, à partir des larmes, aboutit au rire ».

personnages ? Constatons seulement que les auteurs de tragi-comédies, comme leurs spectateurs, ont généralement aimé les actions complexes, où les péripéties et les coups de théâtre se succèdent, ou bien où plusieurs intrigues se déroulent simultanément. La tragi-comédie romanesque qui développe une histoire *ab ovo*, comme les tragi-comédies « de palais » où les « méchants » cherchent par tous les moyens à perdre le héros ou la favorite, témoignent du même goût pour « le grand nombre des accidents », comme le constatait Rayssiguier (Préface de *l'Aminte du Tasse*).

Le même écrivain notait aussi la prédilection du public pour les scènes spectaculaires : « ils veulent, écrit-il, que l'on contente leurs yeux par la diversité et le changement de la scène du théâtre ». Là encore, il y a des différences entre les œuvres, et l'évolution du théâtre, qui tend à restreindre l'action dans le temps et l'espace, et à concentrer l'intérêt sur la psychologie des personnages, va limiter la part de l'élément spectaculaire dans les pièces écrites à partir de 1639-1640. Néanmoins les violences, les rapt, les combats et les duels, les guet-apens sanglants, les déguisements et les travestis, les scènes à grand spectacle (cérémonies et jugements solennels, duels judiciaires, remparts du haut desquels les assiégés parlementent avec les assiégeants), le merveilleux et la magie (narcotiques, statues s'animant) reviennent si souvent dans les tragi-comédies qu'on peut aussi considérer l'importance du spectacle comme une caractéristique du genre.

Ainsi, sans entrer dans des discussions byzantines sur les critères adoptés, en tenant compte aussi des « inflexions » dues à l'évolution du goût et à la personnalité des dramaturges, on peut tenter de formuler une définition assez large qui dégage les traits caractéristiques de la tragi-comédie : une action dramatique souvent complexe, volontiers spectaculaire, parfois détendue par des intermèdes plaisants, où des personnages de rang princier ou nobiliaire voient leur amour ou leur raison de vivre mis en péril par des obstacles qui disparaîtront heureusement au dénouement.

Au cours de cette étude, après avoir brossé un panorama du genre de la deuxième moitié du XVI^e siècle à 1670 environ, panorama où nous signalerons les principales œuvres et en indiquerons sommairement le sujet¹⁰, nous dégagerons les types d'intrigues et les situations qui reviennent constamment dans nos tragi-comédies, en esbossant ainsi une morphologie du genre. Suivra une étude dramaturgique, où seront passés en revue les problèmes techniques — temps et lieu, action, personnages, place et nature du comique — ; après quoi nous ferons un inventaire des thèmes récurrents dans toutes ces œuvres : amour et violence, conflits d'ordre social, familial, moral ; feinte et travesti, etc., avant de montrer, pour conclure, le caractère « expressionniste » de ce théâtre, au niveau du langage comme dans la mise en scène. Nous espérons ainsi donner au lecteur la curiosité de lire des œuvres qui ont été très appréciées en leur temps, qui souffrent souvent la comparaison avec les grandes œuvres classiques, et sans la connaissance desquelles on n'a qu'une image incomplète et déformée du théâtre au XVII^e siècle.

10. Nous prions le lecteur d'excuser le caractère un peu monotone de ces « dénombrements » et l'aridité de cette série de « sommaires », que rend indispensables la difficulté de se procurer ou de lire des œuvres dont la plupart n'ont pas été rééditées depuis le XVII^e siècle. Nous avons, dans cet ouvrage, laissé de côté la « pastorale », souvent proche par ses sujets de la tragi-comédie — plusieurs pièces sont intitulées « tragi-comédies pastorales » — mais dont l'importance dans l'histoire littéraire et dans l'histoire des « mentalités », et aussi l'appartenance à plusieurs genres — poésie, théâtre, roman, comédie-ballet ou opéra — justifient une étude particulière.

CHAPITRE PREMIER

Panorama

ORIGINES

Le terme de tragi-comédie, apparu dans la seconde moitié du XVI^e siècle, qualifie un certain nombre d'œuvres dramatiques, encore très proches du théâtre médiéval¹. Dans quelques-unes — *La Tragique Comédie françoise de l'Homme justifié par Foi*, d'Henri de Barrau (1552); *Le Desespéré*, de Claude Bouet (1595) —, on retrouve les allégories, les abstractions et le dénouement édifiant des Moralités. D'autres — *L'Argument pris du troisième Chapitre de Daniel*², par Antoine de La Croix (1561); *La Tragi-comédie de Tobie*, un acte de M^{lle} de Roches (1579), repris par Jacques Onyn (1597); *Jokebed, tragi-comédie de Moyse*, par Pierre Heyns d'Anvers (1580) — rappellent les Mystères et évoquent, comme eux, les épisodes miraculeux de la vie de personnages bibliques. Une troisième catégorie enfin, par ses sujets profanes et romanesques, préfigure déjà ce que la tragi-comédie allait devenir avec Hardy et ses successeurs. La *Polyxène*, de Jean Behourt (1597), reprend le sujet d'un Miracle, *Le Miracle de Notre-Dame de la marquise de la Gaudine* — un galant repoussé accuse une femme d'adultère, mais un champion oblige l'imposteur à reconnaître son innocence³ —, mais l'élément religieux dispa-

1. Les origines du genre ont été étudiées par H.C. LANCASTER dans *The French tragi-comedy, its origin and development from 1552 to 1628*, chap. I et II.

2. C'est l'histoire des enfants jetés dans la fournaise par Nabuchodonosor.

3. Dans la tragi-comédie, le mari meurt opportunément pour permettre à la jeune femme d'épouser son sauveur.

raît, et la pièce est toute profane. *La Lucelle*, tragi-comédie en prose de Louis Le Jars (1576), avec son mariage secret, la fureur du père qui empoisonne les amants, son désespoir quand il apprend que le jeune homme est un prince polonais, et le retour à la vie des jeunes gens — la drogue n'était pas mortelle! —, est une véritable comédie bourgeoise.

Mais le chef-d'œuvre du genre est sans doute la *Bradamante* de Robert Garnier (1582). La pièce — cinq actes en alexandrins — est tirée du *Roland furieux* de l'Arioste; on y voit le chevaleresque Roger obligé de combattre la belle guerrière Bradamante dont il est épris, se sacrifiant pour un rival, Léon, qui, lorsqu'il apprendra les sentiments de son champion, lui laissera la belle. A côté de ces personnages romanesques et du majestueux Charlemagne, Aymon, père tyrannique, avare et fanfaron, apporte une note comique. Cette tragi-comédie, concentrée sur une crise — un mariage imposé risque de faire le malheur de deux amants —, respectant les bienséances — le combat n'est pas représenté —, présentant des conflits psychologiques — une famille divisée, Roger partagé entre son amour et les obligations qu'il a envers Léon —, édifiante — voir les tirades patriotiques du premier acte où la piété des personnages —, a déjà des qualités toutes classiques. Cependant en dépit de quelques réussites de ce genre, c'est Alexandre Hardy qui va populariser la tragi-comédie et en fixer les caractéristiques.

ALEXANDRE HARDY

Hardy reconnaissait avoir composé plus de 600 pièces de théâtre, dont la moitié au moins, sans doute, étaient des tragi-comédies. Nous n'en avons plus qu'une vingtaine, parmi lesquelles une en huit « journées », *Théagène et Cariclée*. Cette longue œuvre, écrite à la fin du XVI^e siècle et publiée en 1623, s'inspire du célèbre roman d'aventures d'Héliodore, qu'Amyot avait traduit du grec (*Histoire Aethiopique de Héliodorus*, 1547). C'est l'histoire des tribulations de deux amants qui,

après avoir vécu beaucoup d'aventures et échappé à maint péril, finissent par se marier. La pièce de Hardy consiste en une succession d'épisodes distincts — fuite et naufrage des amants, pirates qui se disputent Cariclée, séparations et retrouvailles, avances d'une femme à Théagène, capture par les soldats éthiopiens, immolation aux dieux, double reconnaissance finale — qu'unifie seulement l'intérêt que nous prenons pour le jeune couple persécuté. Mais la variété et la multiplicité des aventures, le relief de certains caractères, la force dramatique de quelques situations donnent tout de même de l'intérêt à ce monstre injouable.

Les autres tragi-comédies de Hardy sont aussi des histoires d'amours contrariées, dont certaines finissent tragiquement. Il s'agit tantôt de la vengeance d'un amant repoussé — dans *Arsacome*, un Scythe à qui le roi Leucanor refuse sa fille, fait tuer le roi et enlever la fille par deux amis dévoués ; dans *Aristoclée*, le riche et orgueilleux Straton, qui s'est vu préférer un autre prétendant par Aristoclée, attaque les jeunes époux : la jeune femme est tuée et son mari se suicide — ; tantôt c'est un amant volage qu'une femme réussit à reconquérir — Léocadie, l'héroïne de *La Force du Sang*, reconnaît, sept ans après, la demeure où Dom Alphonse l'a déshonorée et épouse le séducteur repentant ; dans *Félimène*, une jeune fille, abandonnée par son amant, le rejoint, le dispute à une rivale, et sauve le volage de ceux qui allaient l'assassiner. Ailleurs, des amants parviennent à surmonter les obstacles qui contrarient leurs amours : Phraarte, dans la pièce de ce titre, réussit à triompher de la haine du roi de Thrace, dont il a épousé secrètement la fille ; le héros de *La Belle Egyptienne* se fait « bohémien » par amour pour la belle Précieuse, qu'une reconnaissance opportune lui permettra d'épouser. D'autres pièces enfin sont des exemples de générosité récompensée : dans *Gésippe*, le héros, qui a cédé sa fiancée à un ami, est plus tard sauvé par lui et épouse sa sœur ; Frégonde — c'est le titre de la pièce — finit par se marier avec l'homme qui l'a aimée sans espoir et qui l'a conquise par sa générosité ; *Elmire*, enfin, nous montre la grandeur d'âme de l'épouse du comte de Gleichen qui, après

l'avoir attendu fidèlement, accepte de vivre avec la princesse que son mari a ramenée d'Égypte.

Les sujets de ces tragi-comédies, on le voit, sont romanesques : alors que, pour ses tragédies, Hardy s'inspire des historiens anciens, il a ici cherché son bien dans les romans ou les nouvelles, antiques (Héliodore) ou modernes (Montemayor, Cervantès, Agreda, Boccace, Rosset). Il répondait ainsi au goût d'un public avide d'aventures et de situations exceptionnelles. C'est pour ce public aussi que, moins respectueux des règles que dans ses tragédies, il n'hésite pas à étendre la durée de l'action — deux ans au moins dans *Théagène* ; sept ans dans *La Force du Sang* —, à la développer dans des lieux parfois fort distants — *Félistmène*, *Elmire*, *Gésippe* —, à multiplier les péripéties dramatiques et les scènes pathétiques aux dépens de la psychologie des personnages, à mêler aux princes et aux nobles des gens du peuple, qui apportent souvent un élément comique, à terminer enfin ses drames par un dénouement heureux qui satisfait l'auditoire. Il fixait ainsi les traits du genre et marquait la route à ses successeurs.

Ce n'est pas que d'autres formes de tragi-comédie ne subsistent encore. En province, on joue encore, en particulier dans les collèges, des tragi-comédies religieuses — le *Jacob*, d'Anthoine de la Puyade, 1604 ; la *Clotilde*, de Jean Prévost, 1613 ; *Richecourt*, 1628 —, ou moralisantes et allégoriques — *L'Amour divin*, de J. Gaulché, 1601 ; *La Zoanthropie*, de François Auffray, 1619. Quelques farces aussi sont baptisées tragi-comédies, comme *La Subtilité de Fanfreluche et Gaudichon, et comment il fut emporté par le diable* (Rouen, 1610 ou 1622)⁴. Mais la tragi-comédie romanesque, telle que la concevait Hardy, devient le genre prédominant que vont illustrer quelques jeunes écrivains.

4. De cette période où le genre n'est pas encore nettement défini, retenons surtout *L'Ephésienne*, de MAINFRAY (1614), qui reprend, avec un certain réalisme psychologique et moral, l'histoire de la matrone d'Ephèse que Pétrone avait contée dans son *Satyricon*.

LE DÉVELOPPEMENT DU GENRE JUSQU'EN 1631

C'est d'abord Mairet qui, s'inspirant d'un épisode de *L'Astrée*, donne en 1625 sa *Chryséide*, encore une histoire d'amants séparés par la guerre et par le redoutable roi Gondobaut qui s'est épris de sa captive : Chryséide, grâce à un serviteur fidèle, a pu s'échapper et rejoindre Arimant, mais elle est reprise par le roi burgonde, qui, au terme d'un dernier acte pathétique, se laissera toucher et laissera la jeune fille épouser son amant. Les péripéties dramatiques, le *suspense* final, l'esquisse de conflits psychologiques — Arimant peut-il accepter le sacrifice de son serviteur ? la générosité va-t-elle l'emporter sur la passion dans l'âme de Gondobaut ? —, la vivacité du dialogue rendent cette première œuvre de Mairet encore très intéressante.

L'Astrée inspire encore à Auvray deux tragi-comédies. *Madonte* (1628-1631) nous montre les machinations de Lériane pour brouiller deux amants : médisance sur Madonte, qui provoque un duel entre Damon et un rival prétendu ; accusation mensongère qui entraîne la condamnation à mort de l'héroïne, sauvée à la suite d'un combat judiciaire où reparaissent ceux qu'on croyait morts — les péripéties ne manquent pas dans cette pièce, qui finit évidemment par l'heureux mariage des amants. Avec *Dorinde* (1631), on retrouve le roi Gondobaut, qui dispute à son fils Sigismond la belle Dorinde et qui finira par s'effacer, après maints épisodes dramatiques et romanesques, dont le combat spectaculaire entre Polémas et Sigismond, sous les murs de Marcilly.

Dans *Les Folies de Cardenio* (1629-1630), Pichou s'inspire, lui, d'un épisode fameux du *Dom Quichotte*. A l'aventure romanesque de l'amant désespéré, qui croit sa maîtresse infidèle et la retrouve à la fin, tandis que le séducteur revient à celle qu'il avait délaissée, Pichou ajoute le comique d'un Dom Quichotte fanfaron, très différent du héros de Cervantès. C'est aussi à un auteur espagnol qu'est empruntée *L'Infidèle Confidente*, drame très mouvementé de violence et d'amour.

Une tragi-comédie de cette époque est restée célèbre dans

l'histoire littéraire et marque l'importance croissante du nouveau genre. Il s'agit de *Tyr et Sidon* (1628), où Jean de Schelandre remanie, pour en faire une tragi-comédie, la tragédie qu'il avait écrite vingt ans auparavant. La pièce est précédée d'une préface où François Ogier, au nom du public « amateur de changement et de nouveauté », revendique pour l'auteur dramatique le droit de mettre sur la scène des aventures variées, impossibles à représenter en respectant l'unité de jour, et de « mêler les choses graves avec les moins sérieuses ». De fait, la tragi-comédie de Schelandre, en deux « journées », montre une belle indifférence aux règles. Elle nous présente deux actions parallèles : à Sidon, la séduction par Léonte, le prince tyrien prisonnier, de la femme d'un vieillard, qui fait assassiner le jeune homme ; à Tyr, l'amour des deux filles du roi pour Belcar, prince sidonien, intrigue qui se termine par la mort tragique de l'une et, après une méprise dramatique, par le mariage de l'autre avec le héros.

L'action dure plusieurs mois, et nous transporte alternativement à Tyr et Sidon, dans une rue ou sur un champ de bataille, dans un palais ou au bord de la mer. Des scènes comiques, comme les disputes conjugales entre le vieux Zorote et sa volage épouse contrastent avec les duos d'amour lyriques des amants ou avec les épisodes dramatiques — combats, assassinat de Léonte, découverte du cadavre de Cassandre, désespoir de Méliane qui se croit trahie et qu'on accuse du meurtre de sa sœur, coup de théâtre qui la sauve *in extremis*. Avec ses péripéties spectaculaires et ses tableaux alternés, ses personnages brutaux ou sentimentaux, ridicules ou pathétiques, ses effets de *suspense* et ses coups de théâtre, la variété d'un style où abondent images et antithèses, la tragi-comédie de Jean de Schelandre est très représentative de l'esthétique baroque.

Deux autres écrivains, qui illustreront le genre par des œuvres nombreuses, débute pendant cette période : Pierre Du Ryer et Jean Rotrou.

Le premier donne avant 1631 trois tragi-comédies. *Arétaphile* (jouée en 1628) est une sanglante tragi-comédie de palais :

l'héroïne, contrainte d'épouser l'assassin de son père, l'usurpateur Nicocrate, tente d'abord de l'empoisonner ; puis, après la mort du tyran, elle évince son successeur avec l'aide de son amant. La pièce pose des problèmes politiques — l'usurpation et la tyrannie, le prince juste, les courtisans —, et ne manque pas de scènes dramatiques : l'essai du poison sur un prisonnier ; le dilemme de Nicocrate, épris d'une femme qui le hait ; l'assassinat de l'usurpateur. *Clitophon* (joué en 1629), comme le roman grec dont cette tragi-comédie s'inspire, nous entraîne dans une série d'aventures romanesques au cours desquelles deux amants, Clitophon et Lucipe, traversent mille épreuves : fuite en Egypte, naufrage et capture par des pirates, immolation — feinte — de l'héroïne, passion d'un roi égyptien pour elle, enlèvement et fausse mort, retrouvailles des amants à Ephèse, où une femme s'éprend de Clitophon, jalousie du mari, qui fait arrêter le héros, etc. — autant de péripéties romanesques, qui se succèdent sans grand souci de composition dramatique, et qui s'achèvent évidemment par le mariage des amants. Quant à *Argénie et Poliarque*, une tragi-comédie en deux journées (1629-1631), elle nous montre un roi de France travesti en fille pour approcher la belle princesse dont il s'est épris en voyant son portrait ; il la sauve d'abord de ravisseurs, puis élimine successivement trois rivaux, avant de l'épouser. Le romanesque — des déguisements, des rapt, un naufrage, une reconnaissance —, le spectacle — des batailles sur la scène, un feu d'artifice —, un conflit psychologique chez l'héroïne, des thèmes politiques, quelques scènes comiques de paysans, tous ces éléments coexistent dans cette pièce foisonnante, que Du Ryer a tirée du roman latin de Barclay, *Argénis* (1621).

C'est aussi en 1629 que Rotrou donne sa première tragi-comédie, *L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux*. L'intrigue en est relativement simple : Cloridan, qui a dû quitter sa maîtresse Perside, sauve Cléonice de l'homme qui la violentait ; Cléonice s'éprend de son sauveur et, pour le détacher de Perside, lui fait croire qu'elle est morte ; Cloridan devient fou de douleur ; l'arrivée de Perside lui rendra la raison, et Cléonice se consolera avec un ancien soupirant.

Cet ouvrage est la première étude d'ensemble consacrée à un genre dramatique un peu oublié, mais qui connut un grand succès vers 1630, au point d'éclipser les autres formes théâtrales.

La tragi-comédie, longtemps réfractaire aux « règles », fertile en péripéties dramatiques et en situations pathétiques s'achevant par un dénouement heureux, mêlant parfois le comique à l'héroïsme, préférant le spectacle et le mouvement à l'analyse psychologique, a été illustrée par les plus grands dramaturges du temps — un Rotrou, un Corneille, un Scudéry, un Mairet —, et a produit quelques œuvres remarquables — *le Cid* n'est que la plus connue —, qui soutiennent la comparaison avec les chefs-d'œuvre du théâtre élisabéthain et de la comédie espagnole.

L'auteur esquisse ici l'évolution du genre, puis étudie successivement la morphologie, les structures dramatiques, les thèmes récurrents, la part du spectacle et la rhétorique expressionniste de ce théâtre particulièrement représentatif de l'esthétique et de la sensibilité baroques.

Roger Guichemerre est professeur de Littérature française à l'Université de Poitiers.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



22228028 / 1 / 81

3 7502 00334016 5

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

