

LITTÉRATURES MODERNES

La tragédie classique en France

JACQUES TRUCHET

Ancien professeur à l'Université de Paris-Sorbonne



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DL-30 01 1998 03768

A ma femme

ISBN 2 13 042535 6

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1975

3^e édition corrigée : 1997, octobre

© Presses Universitaires de France, 1975
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
CHAPITRE PREMIER. — <i>Constantes</i>	13
1. Un théâtre régulier	17
De longues suites de théoriciens, 17 ; Dans le sillage d'Aristote, 18 ; Sujets et personnages, 21 ; Les unités, 26 ; La vraisemblance, 34 ; Les bien-séances, 38 ; L'expression : rhétorique et poésie, 44 ; De la théorie aux réalisations, 46.	
2. Un théâtre d'intrigue.....	49
Un goût général de la complication, 49 ; A propos de deux <i>Œdipe</i> et d'un <i>Hamlet</i> , 53 ; « Suspensions » et péripéties, 57.	
3. Un théâtre d'acteurs.....	61
Acteur, comédien, personnage, 61 ; La faune tragique, 64 ; Pour une typologie des personnages, 70.	
4. Un théâtre d'amour	75
Amour et tragédie, 75 ; Une autre carte de Tendre, 78 ; Pour ou contre l'amour, 83.	
5. Un théâtre politique	89
Politique et tragédie, 89 ; Engagements et allusions, 92 ; Les grands problèmes, 96.	
CHAPITRE II. — <i>Inflexions</i>	107
1. Aux confins de la poésie	108
De Jodelle à Théophile, 108 ; Restrictions et résurgences, 112.	
2. Aux confins du roman	116
L'invasion romanesque, 116 ; La tragi-comédie, 119 ; Reculs et retours offensifs du romanesque, 126.	

3. Plein classicisme ?	130
Mythe ou réalité ?, 130 ; Autour de 1640, 132 ; Au temps de Racine, 136 ; Néo-classicisme, 140.	
4. Aux confins de l'opéra	143
La tragédie en danger ?, 143 ; Anciennes formes lyriques de la tragédie, 146 ; La « tragédie en mu- sique », 149 ; Le non lyrique influencé par le ly- rique, 153.	
5. Aux confins de la philosophie	157
Au service des Lumières, 157 ; Vers la mort de la tragédie classique, 165.	
CHAPITRE III. — <i>Aujourd'hui</i>	171
1. Recherches métaphysiques	173
Le tragique à l'ordre du jour, 173 ; Tragédie et fatalité, 176 ; Tragédie et liberté, 177 ; Tragédie et transcendance, 179 ; Tragédie et culpabilité, 181 ; Quelques objections et réponses possibles, 182.	
2. Recherches critiques	185
Un honorable bilan, 185 ; Conflits de méthodes autour de Racine, 188.	
3. Recherches théâtrales	198
La tragédie classique est-elle encore joua- ble ?, 198 ; Chant ou discours ?, 203 ; Texte ou spectacle ?, 206 ; Représentation ou démonstra- tion ?, 210.	
CONCLUSION	216
BIBLIOGRAPHIE DE 1989	219
1. Bibliographie générale	219
2. Les dramaturges par ordre chronologique	226
MISE A JOUR BIBLIOGRAPHIQUE (1997)	243
INDEX DES NOMS	251
INDEX DES THÈMES	257



Introduction

Pour l'historien, la tragédie classique est un genre littéraire ; pour l'homme de théâtre et pour le grand public, un répertoire ; pour le philosophe, une essence ou une catégorie. De là viennent la plupart des difficultés auxquelles se heurte son étude.

Le genre littéraire « tragédie classique » a été cultivé pendant plus de deux siècles et demi — du milieu du xvi^e siècle à l'aube du romantisme —, et il a donné lieu à un nombre de pièces avoisinant probablement le millier. Il n'est guère de genre plus propre à être étudié comme tel, tant du point de vue de son évolution que de celui de sa technique : du point de vue de son évolution, parce que les conditions de sa naissance et celles de sa disparition peuvent être assez clairement assignées, et parce qu'il présente à la fois une continuité évidente et des inflexions remarquables ; du point de vue de sa technique, parce qu'il a fait l'objet de règles cent fois exposées et discutées par les contemporains (encore qu'il ne soit pas certain qu'elles rendent toujours bien compte de sa vraie nature).

Le répertoire, au sens strict, est l'ensemble des œuvres que les théâtres remettent encore à l'affiche ; peut-être serait-il raisonnable d'inclure dans cette notion des pièces qui, sans être jouées, sont couramment lues et étudiées ; mais, même si nous l'entendons ainsi, le répertoire tragique français se caractérise par son exiguïté. Remontant pour l'essentiel à des choix qui se sont cristallisés au xix^e siècle — quatre ou cinq pièces de Corneille, toutes antérieures à 1652, et la quasi-totalité de celles de Racine —, il reste assez réfractaire à toute tentative d'extension ; en

dépité d'une activité de recherche intense (thèses, éditions critiques), il ne tend guère à s'enrichir qu'en direction de la vieillesse de Corneille, et, bien timidement, du baroque et des tragédies de Voltaire.

Il y a donc une opposition très nette entre genre littéraire et répertoire : l'historien, soucieux d'embrasser la tragédie classique dans toute son ampleur, ne saurait s'accommoder des limitations du répertoire, tandis que le grand public, intéressé avant tout par celui-ci, serait vite rebuté par une enquête exhaustive. Mais le problème n'est pas seulement quantitatif ; l'existence même du répertoire, son prestige, la manière dont il s'impose aux esprits exercent sur notre conception de la tragédie un effet réducteur. L'expérience montre en effet qu'une réflexion approfondie sur Corneille et sur Racine — et sur eux seuls — aboutit à soulever des questions telles que celles-ci : le théâtre de Corneille est-il véritablement un théâtre tragique ? au sein même de l'œuvre de Racine, toutes les « tragédies » méritent-elles ce nom ? A la limite, on ramènerait la tragédie classique à *Phèdre* seule — « seule dans l'œuvre de Racine comme l'œuvre de Racine est seule dans le siècle¹ » —, peut-être même au seul rôle de *Phèdre* ; l'on en viendrait ainsi, très logiquement, à définir tout un genre littéraire par quelques centaines de vers, quitte à reconnaître que ces vers constituent un cas limite, voire une exception... C'est ici que l'historien éprouvera le besoin de rappeler que la tragédie classique a été un vaste phénomène socio-culturel, et que l'intelligence des chefs-d'œuvre eux-mêmes exige la connaissance la plus large possible de ce phénomène².

1. Th. MAULNIER, *Lecture de Phèdre*, Paris, Gallimard, nouv. éd., 1967, p. 8. — De même J.-L. BARRAULT conclut sa *Mise en scène de Phèdre*, Paris, Le Seuil, 1946, sur ce mot : « Dans le temple de l'art dramatique, c'est *Phèdre* qui tient la place du lustre. »

2. J. SCHERER écrit, dans l'introduction de sa *Dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1950, p. 9 : « Nous nous sommes aperçu que des pièces médiocres peuvent intéresser la dramaturgie autant que les chefs-d'œuvre, et peut-être davantage : la lumière éclatante d'une pièce de Racine éblouit

Il y a là un parti à prendre. Je préciserai donc ceci : entreprenant une enquête sur « la tragédie classique », je ne disserterais pas sur *Phèdre*, ni même sur Racine, ou sur Corneille et Racine ; j'envisagerai l'ensemble du genre ; mais je compte bien que le privilège des chefs-d'œuvre s'imposera par la force des choses dans mon exposé, et je n'oublierai pas que, si nous parlons encore de la tragédie classique, c'est d'abord en tant que sa meilleure partie — le répertoire — s'inscrit dans la culture vivante de notre temps.

Le moment est venu d'introduire le troisième ordre de réalités, le dernier en effet qui soit apparu chronologiquement : l'essence de la tragédie. Nietzsche fut l'un des premiers à se préoccuper de ce qu'on appelle ainsi (il y a presque exactement un siècle). Son compatriote Max Scheler, le Hongrois Lukács, l'Espagnol Unamuno, bien d'autres ont continué. Les philosophes français sont venus plus tard, et n'ont guère publié sur cette question qu'à partir des environs de 1940¹ ; mais ils l'ont fait alors avec abondance : Henri Gouhier, Paul Ricœur, Lucien Goldmann, Jean-Marie Domenach, pour nous en tenir à quelques noms, ont élaboré des métaphysiques et, pourrait-on dire, des métapolitiques, de la tragédie.

Enrichissement considérable, dont un homme de notre temps ne peut faire abstraction. Mais la question se pose de savoir si cette troisième réalité, l'essence de la tragédie, ne risque pas d'entrer en conflit avec les deux précédentes, le genre littéraire et le répertoire.

Du côté du répertoire, aucune difficulté : les philosophes ne travaillent que sur lui.

la critique, qui s'instruira plus à réfléchir sur les causes et les effets des maladresses d'un Scudéry ; une fois qu'il aura identifié, par l'analyse d'un matériel considérable et de qualité souvent médiocre, les ressorts de la dramaturgie, il pourra avec fruit revenir aux grandes œuvres et comprendre peut-être mieux quelques-unes des raisons de leur grandeur. »

1. Le terrain avait été préparé par des dramaturges, comme Cocteau, Giraudoux, Anouilh, qui avaient invité le public à réfléchir sur le tragique et la tragédie.

Difficultés considérables, au contraire, du côté du genre littéraire ; l'histoire a toutes raisons de se défier sur ce point de la philosophie, à laquelle elle ne manquera pas de poser trois questions :

— Les philosophes ne raisonnent-ils pas le plus souvent sur la tragédie grecque avant même d'envisager la tragédie française, sur *Œdipe roi* avant d'examiner *Phèdre* ? Or il ne va pas de soi que l'essence de la tragédie dégagée d'après l'œuvre de Sophocle explique bien notre tragédie classique (explique-t-elle même bien Euripide ?).

— Ces spéculations ne sont-elles pas tributaires d'idéologies, voire de conjonctures, propres à notre temps ?

— N'introduisent-elles pas dans la réalité sociologique et culturelle de la tragédie française une dimension méta-physique qui lui était en fait étrangère ?

En 1668, l'abbé de Pure, illustre mondain et grand connaisseur de la vie littéraire, publia un ouvrage intitulé *Idee des spectacles anciens et nouveaux*, en deux livres : dans le second, consacré aux spectacles *nouveaux*, c'est-à-dire de l'époque moderne par opposition à l'Antiquité, le théâtre n'occupait que quinze pages ; après quoi l'auteur le quittait pour les bals, feux de joie, joutes, courses de bagues, carrousels et mascarades, exercices et revues militaires, pour le ballet enfin, qui avait droit à plus de cent pages. Dira-t-on que cet ouvrage prouve seulement la futilité d'une victime de Boileau ? Ne montre-t-il pas plutôt qu'une représentation théâtrale était alors tenue pour un divertissement, même une représentation de tragédie ? Dans les quinze pages accordées au théâtre, la tragédie ne se trouve pas notablement privilégiée par rapport à la comédie, ni même à ces « petites galanteries et tous ces petits amusements de théâtre par où l'on tâche de délasser l'esprit des spectateurs après de sérieux spectacles »¹.

Serions-nous sommés de choisir entre l'abbé de Pure

et des philosophes, nos contemporains, qui trouvent en nous tant d'échos ? Evidemment non. Mais la lecture de cette *Idée des spectacles anciens et nouveaux* peut s'avérer salutaire pour *démythifier* telle vue trop métaphysique, telle spéculation trop éloignée de la réalité historique.

Mon but, on l'aura compris, n'est ni de refaire l'histoire de la tragédie classique, ni de comptabiliser l'apport de la réflexion moderne à son sujet ; c'est un peu l'un et l'autre, en m'efforçant d'éclairer ce qu'a été, et ce que reste, le phénomène *tragédie classique*. J'essaierai de le faire « naïvement », sans m'inféoder à une méthode plutôt qu'à une autre, tirant parti des travaux qui existent — de quelque chapelle qu'ils se recommandent —, rectifiant au besoin des idées reçues, fuyant surtout les formules creuses.

Cet essai comportera trois chapitres :

— Un chapitre descriptif : comment se présentait une tragédie ? qu'y trouvait-on ? Cette mise au point devra beaucoup aux théories qui avaient cours à l'époque, mais examinera surtout la réalité des œuvres.

— Un chapitre diachronique ; c'est à dessein que je ne dis pas *historique*, car ce mot risquerait de donner l'idée d'une évolution linéaire et d'époques bien tranchées, alors que l'on observe plutôt des vagues successives déferlant les unes sur les autres sans qu'aucune abolisse vraiment ce qui existait avant elle.

— Un chapitre consacré aux interprétations récentes de la tragédie, étant entendu qu'*interprétation* désigne à la fois la tentative de donner un sens (nous retrouvons ici nos philosophes) et la manière de jouer¹.

1. En corrigeant les épreuves de ce petit livre, je ne peux m'empêcher d'ajouter un mot d'affectueux respect à la mémoire de Jean Fabre, qui avait fondé cette Collection : sans lui je ne l'aurais jamais entrepris, et il en a relu le manuscrit quelques mois avant sa mort. Je tiens à saluer d'autre part la mémoire de l'éminent spécialiste de la tragédie classique Raymond Picard, dont il sera souvent question dans ces pages, qui vient aussi de disparaître.

de la détermination des courbes de rendement et de la détermination des courbes de rendement des obligations d'Etat. Les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

Il est évident que les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat. Les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

Les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

— La courbe de rendement des obligations d'Etat est déterminée par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

Les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

Les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

Les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

Les courbes de rendement des obligations d'Etat sont déterminées par les courbes de rendement des obligations d'Etat et par les courbes de rendement des obligations d'Etat.

CHAPITRE PREMIER

Constantes

L'existence de constantes dans l'histoire de la tragédie française n'a pas à être démontrée ; il suffit de lire au hasard... Les sujets, bien sûr, reviennent ; non pas seulement ceux qui se rattachent aux légendes majeures de la Grèce (Atrides, Labdacides), aux grandes figures de la Bible (Saül), aux noms les plus illustres de l'histoire romaine (César), mais beaucoup d'autres, plus inattendus : pourquoi tant de *Sophonisbe* ? pourquoi plusieurs *Comte d'Essex* ? Retour, par conséquent, de types, de situations. Retour aussi d'expressions, d'hémistiches, de vers entiers, dont il peut être amusant de donner ici des exemples.

Ouvrons une pièce de la fin du XVII^e siècle, qui fut constamment rejouée pendant le XVIII^e, la *Médée* de Longepierre :

Créon fera pour eux plus qu'il ne m'a promis,

dit Jason, parlant de ses enfants ; Andromaque avait dit de même :

Céphise, il fera plus qu'il n'a promis de faire.

Et quand Médée déclare à Créon :

J'ignore quel forfait vers vous peut me noircir :
Voici les miens, Créon. Vous n'avez qu'à choisir.

comment ne pas se rappeler la grande tirade d'Agrippine à Néron :

J'ignore de quel crime on a pu me noircir :
De tous ceux que j'ai faits je vais vous éclaircir ?

Passons maintenant au début du XVIII^e siècle. Peut-on rencontrer ce vers de Crébillon, dans *Atrée et Thyeste* :

Accablé des malheurs où le destin me livre,

sans se souvenir du désespoir de don Diègue,

Accablé des malheurs où le destin me range ?

Tout le théâtre du XVIII^e siècle est rempli d'emprunts de ce genre, notamment d'hémistiches fameux reparaisant soudain dans de nouveaux contextes :

Couple ingrat et perfide

(*Cinna*, et *Les Macchabées* de La Motte),

Tigre altéré de sang

(*Polyeucte*, et *Zaïre*),

Je le suis, je veux l'être

(*Cinna*, et *La Mort de César*),

Achève, et prends ma vie

(*Le Cid*, et *La Mort de César*).

Les auteurs ne cherchaient pas à cacher ces réminiscences, qui constituaient autant d'hommages aux grands classiques et le signe tangible d'une fidélité. Voltaire s'est plu à signaler lui-même que son *Œdipe* reprenait mot pour mot deux vers de celui de Corneille¹, et La Motte, dans la préface d'*Inès de Castro*, se vante d'avoir « laissé dans la pièce un vers de Corneille, que la force de [son] sujet [lui] avait fait faire aussi » et qu'il n'avait pas voulu « affaiblir pour le déguiser ».

Au reste le néo-classicisme des successeurs de Corneille et de Racine est bien connu. Mais la même impression de déjà vu se fait jour aussi, plus curieusement, quand on se tourne, non plus vers leurs successeurs, mais vers leurs devanciers — lorsqu'on découvre par exemple dans la *Camma* de Thomas Corneille, jouée quelques années avant *Andromaque*, un

Mon amour s'abandonne au torrent qui m'entraîne

1. Dans la cinquième des *Lettres écrites par l'auteur* qui accompagnaient l'édition originale.

annonciateur du fameux

Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.

Même les plus anciennes des tragédies françaises réservent au lecteur des surprises de ce genre. Comment ne pas penser au *Cid* quand on voit Goliath demander à David, dans le *David combattant* de Louis Desmases (1562 ?) :

Es-tu privé de sens ou ennuyé de vivre¹ ?

et comment ne pas penser à un vers de *Cinna*,

Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,

quand on lit dans l'*Antigone* de Garnier :

Encore dégouttant du meurtre de son père ?

Corneille et Racine n'ignoraient pas, en effet, les dramaturges de la Renaissance. Pour nous en tenir à Garnier, la communauté des sources n'explique pas toutes les ressemblances de détail que l'on relève entre cette *Antigone* et *La Thébaine* de Racine, de même qu'entre son *Hippolyte* et *Phèdre* (conception du rôle d'Œnone) ou encore entre sa *Cornélie* et *La Mort de Pompée* de Corneille.

Les tragédies françaises ont donc un air de famille. Tout bon élève qui en a lu une demi-douzaine en connaît les constantes les plus évidentes — ce qui explique la facilité avec laquelle elles ont pu être pastichées et parodiées du XVII^e siècle au XX^e.

Si l'on s'interroge sur les causes d'une telle continuité, une réponse vient immédiatement à l'esprit : l'existence de règles ; la tragédie classique est cohérente parce qu'elle est régulière, et qui veut la comprendre doit d'abord en assimiler la théorie.

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* (encore est-il que même entre

1. « Es-tu si las de vivre ? », demandera le Comte à Rodrigue.

ces deux dates elle fut loin d'être totalement irrégulière, et les auteurs ont souvent préféré donner le nom de *tragi-comédie* aux pièces les plus éloignées de son statut traditionnel¹). C'est bien sous le signe d'Aristote et des règles qu'elle s'était constituée sous Henri II, et qu'elle fut définitivement codifiée sous Louis XIII². Si dans la suite, au XVIII^e siècle en particulier, ce corps de doctrine fut souvent critiqué, ces critiques n'eurent presque aucun effet pratique ; « Anciens » ou « Modernes », philosophes ou ennemis des idées nouvelles, tous respectèrent en fait la forme consacrée.

Cela dit, on peut se demander si la tragédie classique n'a pas été trop souvent définie uniquement en fonction des règles, comme si elles déterraient seules la clé de sa réussite ; il est même permis de douter qu'il y ait jamais eu de pièces vraiment régulières. Un peu plus de pragmatisme n'aurait pas nui dans la manière dont l'enseignement français a exploité cette partie du patrimoine national, et l'on ne peut qu'approuver l'initiative d'un critique anglais s'efforçant de dégager des œuvres mêmes, indépendamment de toute théorie, ce qu'il appelait une « définition minimale » de notre tragédie ; cette définition, concluait-il, ne saurait être que large et impure, acceptant de prendre en compte, indifféremment, des intérêts sentimentaux, politiques, éthiques, métaphysiques, historiques, peut-être épiques, ou psychologiques ; elle risquerait, ajoutait-il, de se ramener à ceci : *une action dramatique dans laquelle des personnages exceptionnels ont à réagir à une situation*

1. A *Bradamante*, précisément, de même, à l'origine, qu'au *Cid*. Au reste, nous le verrons (2^e section du chapitre II), il y eut aussi des *tragi-comédies régulières*.

2. Il est bien entendu que le deuxième chapitre, de cet essai, « Inflexions » permettra de revenir sur certaines évolutions, en particulier sur le « rétablissement » — ou, si l'on préfère, le second établissement — de la tragédie vers 1635-1640, après la grande parenthèse romanesque et baroque ; voir notamment la section 2 du chapitre, « Aux confins du roman », et sa section 3, « Plein classicisme ? ». Pour l'instant on s'efforce de saisir le phénomène *tragédie* dans son ensemble.

*exceptionnelle comportant un danger, généralement de mort*¹.

Peu importe que l'on s'accommode ou non de cette définition, que son auteur n'a proposée qu'à titre expérimental. Le point de vue qu'elle suppose est en tout cas raisonnable. Une attention trop exclusive accordée aux règles a failli faire oublier aux Français que leur théâtre tragique fut en réalité un *théâtre d'intrigue*, un *théâtre d'acteurs*, un *théâtre d'amour*, un *théâtre politique*.

Ce sont ces quatre aspects qu'il faudra examiner — après avoir envisagé, naturellement, la tragédie comme *théâtre régulier*.

Autrement dit, les cinq points qui vont suivre ne se situent pas sur le même plan : les quatre derniers devront être considérés comme des correctifs au premier.

I. UN THÉÂTRE RÉGULIER

De longues suites de théoriciens

Les règles du théâtre tragique n'ont pas manqué de commentateurs, ni de gardiens.

L'on pensera d'abord aux auteurs de *Poétiques* et d'*Arts poétiques* : au XVI^e siècle, Sibilet, Peletier du Mans et, en latin, Scaliger ; au début du XVII^e, Vauquelin de La Fresnaye ; vers 1640, les deux plus remarquables de tous, La Mesnardière et Vossius (celui-ci en latin) ; enfin Boileau — auxquels il faudra ajouter deux spécialistes de la dramaturgie : Heinsius, auteur du *De tragoediae constitutione* (1611), et surtout l'abbé d'Aubignac, dont *La Pratique du théâtre*, écrite vers 1640, fut publiée en 1657.

Une foule d'autres écrits parurent à l'occasion d'œuvres particulières : préfaces composées par les dramaturges ou

1. « A dramatic action in which personages above the common have to react to a situation above the common, in that it involves a danger usually of death » (R. C. KNIGHT, A minimal definition of the seventeenth-century tragedy, *French Studies*, octobre 1956, p. 306).

par leurs amis, ouvrages de polémique pour ou contre certaines tragédies. Parmi les plus significatifs de ces textes figurent : *De l'art de la tragédie*, placé par Jean de La Taille en tête du premier tome de ses *Œuvres* (1572) ; l'avis au lecteur d'Ogier pour la deuxième version du *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre (1628) ; la préface de la *Silvanire* de Mairet (1631) ; le *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de M. de Scudéry*, par Sarasin (1639) ; la série des écrits suscités par la querelle du *Cid* ; les trois discours et les examens composés par Corneille pour l'édition des *Œuvres* de 1660 ; les préfaces de Racine ; celles de Voltaire ; les *Discours* de La Motte...

D'autres auteurs publièrent des volumes de *réflexions* : *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique* de l'oratorien Bernard Lamy, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (réimprimées sous le titre *Réflexions sur la poétique de ce temps*) du jésuite René Rapin, *Réflexions sur la poétique* de Fontenelle, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos... — sans parler d'innombrables écrits de formes et d'occasions fort diverses, parmi les auteurs desquels on relève des noms aussi considérables que ceux de Saint-Evremond, de La Bruyère ou de Fénelon.

Dans le sillage d'Aristote

On ne dira jamais assez à quel point la *Poétique* d'Aristote restait au centre de toutes ces théories.

Certes son autorité était souvent battue en brèche. Sans parler des mondains proclamant, comme l'abbé de Pure, le « peu d'agrément qu'ont ces grands antiquaires grecs et latins, soit dans leurs livres, soit dans leurs conversations¹ », les dramaturges prenaient volontiers leurs distances à l'égard du philosophe. Ce ne fut jamais le cas de Racine, mais Corneille ne se fit pas faute d'ironiser sur l'obscurité de formules que tout le monde répétait sans les comprendre,

1. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, p. 167.

en particulier à propos du vraisemblable et du nécessaire, ou de la purgation des passions ; il n'hésita pas à insister sur l'évolution du goût à travers les âges, et à conclure que le seul moyen de sauver « la vénération que nous devons à tout ce qu'[Aristote] a écrit de la poétique » est de se rappeler que « ce qui plaisait au dernier point à ses Athéniens ne plaît pas également à nos Français ¹ ».

Mais les « doctes » s'employaient à maintenir l'intangibilité de ses préceptes, même s'ils prenaient la précaution de préciser, comme l'abbé d'Aubignac, que « les règles du théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en « raison », et qu' « elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le jugement naturel² ». Le P. Rapin, qui pourtant faisait sienne cette précision³, allait jusqu'à déclarer dans la préface de ses *Réflexions sur la poétique de ce temps* :

Cet ouvrage n'est point un nouveau plan de poétique : parce que celui d'Aristote est le seul auquel il faut s'attacher, comme à la règle la plus juste qu'il y ait pour former l'esprit. En effet sa *Poétique* n'est à proprement parler que la nature mise en méthode, et le bon sens réduit en principes ; on ne va à la perfection que par ces règles ; et on s'égare dès qu'on ne les suit pas⁴.

Aussi est-il indispensable de rappeler, dans sa technicité quelque peu rébarbative, la définition aristotélicienne de la tragédie :

La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé

1. *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. L. FORESTIER, Paris, S.E.D.E.S., 1963, p. 93. — SAINT-EVREMOND, grand admirateur de Corneille, écrit à son tour : « Il faut convenir que la *Poétique* d'Aristote est un excellent ouvrage ; cependant il n'y a rien d'assez parfait pour régler toutes les nations et tous les siècles » (*De la tragédie ancienne et moderne*, in *Œuvres en prose*, éd. R. TERNOIS, Paris, Didier, S.T.F.M., t. IV, 1969, p. 171).

2. *La Pratique du théâtre*, éd. P. MARTINO, Alger, J. Carbonel, 1927, p. 26.

3. « C'est par ces règles que tout devient juste, proportionné, naturel, étant comme elles sont fondées sur le bon sens et sur la raison plus que sur l'autorité et sur l'exemple » (éd. E.-T. DUBOIS, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1970, p. 26).

4. *Ibid.*, p. 9.

d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions¹.

Cette formulation fut constamment reprise par les théoriciens français — allégée, bien sûr, paraphrasée par souci d'élégance, mais fidèlement rendue pour l'essentiel. A titre d'exemple, voici la version qu'en donne La Mesnardière :

Disons avec Aristote accommodé à notre usage que c'est la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste, complète, de grande importance, et de raisonnable grandeur ; non pas par le simple discours, mais par l'imitation réelle des malheurs et des souffrances, qui produit par elle-même la terreur et la pitié, et qui sert à modérer ces deux mouvements de l'âme².

Ce qui caractérise cette conception de la tragédie, c'est, on le voit, l'idée d'*imitation*, idée fondamentale et d'une grande généralité qui domine toute l'esthétique aristotélicienne.

La critique a souvent défini notre tragédie classique comme un art d'abstraction, de transposition, de convention, d'hieratisme, et sans doute n'a-t-elle pas tort ; mais il faut savoir que les dramaturges des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles — j'ajouterais volontiers ceux du XIX^e, avant Jarry et Claudel — étaient imbus d'une théorie toute contraire, dont les maîtres mots s'énonçaient *imitation, représentation, illusion*. « Cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre », écrivait La Bruyère...³.

1. *Poétique*, 1449 b, trad. J. HARDY, Les Belles-Lettres, Collection Budé, 3^e éd., 1961, p. 36-37. Pour une analyse serrée des éléments inclus dans cette définition, voir H. GOUHIER, Réflexions sur le tragique et ses problèmes, *Revue de Théologie et de Philosophie*, 1971, p. 303-306.

2. *La Poétique*, Paris, 1639, p. 8.

3. *Des ouvrages de l'esprit*, 47. — Autre formule significative, sous la plume de MAIRET : « l'ouvrage dramatique, autrement dit actif, imitatif, ou représentatif » (préface de *Silvanire*, éd. R. OTTO, Bamberg, 1890, p. 13). — C'est encore à une discussion sur les conditions de *l'illusion parfaite* au théâtre que STENDHAL consacra le premier chapitre de *Racine et Shakespeare*.

Sujets et personnages

« Une action de caractère élevé », dit Aristote. Voilà la première des règles de la tragédie. Elle était indiscutée. Tous les théoriciens s'accordent à exiger de ce genre de théâtre qu'il mette en scène de très hauts personnages, rois et grands seigneurs, et ils ajoutent volontiers que ces personnes « illustres » doivent être impliquées dans des aventures soulevant « quelque grand intérêt d'Etat » ; de cette exigence dépend, selon Corneille, la « dignité » de la tragédie¹. Racine, de son côté, veut « que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » (préface de *Bérénice*).

Ces sujets et personnages appartiennent en principe à l'histoire ou à la légende. Mais il ne s'agit pas nécessairement d'épisodes célèbres. Racine, qui a consacré toutes ses tragédies (sauf *Bajazet*) à des personnages ou histoires très connus, constitue à cet égard une exception ; la proportion est bien différente chez les autres dramaturges du XVII^e siècle. Les épisodes très célèbres sont loin d'avoir fourni à Corneille le plus grand nombre de ses sujets ; ils n'en ont fourni que très peu à Rotrou, un seul à Thomas Corneille (*Ariane*), aucun à Quinault². Il en fut de même au XVIII^e siècle, où l'abondant théâtre de Voltaire ne comporte qu'une petite minorité de pièces consacrées à des sujets très connus. Il importe de souligner ce fait, pour corriger une erreur facile à commettre, selon laquelle la tragédie classique ne se serait employée qu'à refaire des *Oedipe* et des *Phèdre* ; d'autre part il est clair que l'adoption de sujets empruntés à des pages ignorées de l'histoire et mettant en cause d'obscurs personnages — des *Rodogune*, des *Nicomède*, des *Cosroès*, des *Stilicon*, des *Astrate*, des *Rhadamiste* et des *Zénobie*,

1. *Trois Discours...*, éd. citée, p. 46.

2. Sauf dans ses tragédies en musique.

des Mérope — laissait une liberté bien plus grande à l'imagination des dramaturges.

Mais, que le sujet fût ou non bien connu du public, une règle incontestée excluait qu'il appartînt à la France contemporaine. L'éloignement apparaissait comme la condition de la majesté du théâtre tragique. C'est ce que Racine a magnifiquement exprimé dans la seconde préface de *Bajazet* :

Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*¹.

Cette stylisation s'obtient, le plus souvent, par un éloignement dans le temps : sujets empruntés à la Bible, à la Grèce, à la Rome antique ; le XVIII^e siècle ajouta le Moyen Age (c'est ce qu'on appelait le *genre troubadour*, illustré par *Zaïre*, *Adélaïde du Guesclin*, *Tanocrède* de Voltaire, *Le Siège de Calais* de de Belloy), voire les guerres de religion ; l'époque révolutionnaire ira jusqu'à Fénelon, héros d'une tragédie de Marie-Joseph Chénier. Elle peut aussi s'obtenir par un éloignement dans l'espace, comme le note Racine dans cette même seconde préface de *Bajazet* :

L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. Car le peuple² ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues.

Point n'était besoin d'aller aussi loin que Constantinople ; l'Angleterre suffisait : dès 1601 Montchrestien avait consacré une tragédie à Marie Stuart (*La Reine d'Ecosse*), et le XVII^e siècle eut plusieurs *Comte d'Essex*. Au XVIII^e la géographie tragique s'enrichit et s'élargit, avec la vogue de l'exotisme : Voltaire se plut à promener le spectateur à travers la terre entière : *Alzire ou les Américains*, *L'Orphelin*

1. « Le respect est plus grand de loin » (TACITE, *Annales*, I, XLVII).

2. Entendons : le public.

de la Chine, Les Guèbres..., tandis que Lemierre s'illustrait par une *Veuve du Malabar*.

À côté de points indiscutés, la nature des sujets et des personnages donnait lieu à des contestations, dont l'une des plus importantes portait sur la question de savoir si une tragédie pouvait avoir une fin heureuse.

L'on a peut-être remarqué qu'en paraphrasant la définition aristotélicienne de la tragédie, La Mesnardière ajoutait un mot qui ne figure pas dans l'original, le mot *funeste* : « la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste ». Beaucoup d'autres avant lui avaient posé cette exigence ; par exemple Peletier du Mans (« En la tragédie, la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir ; car la matière d'icelles, sont occisions, exils, malheureux déclinement de fortune, d'enfants et de parents¹ »), Scaliger, Jean de La Taille, Mairet (« Tragédie n'est autre chose que la représentation d'une aventure héroïque dans la misère² »), Chapelain... Mais, vers 1640, cette exigence est de plus en plus discutée ; déjà Sarasin la conteste dans son *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de M. de Scudéry* (et pour cause : *L'Amour tyrannique* finissait bien) ; Vossius, dans sa *Poétique* latine, attaque sur le même point son devancier Scaliger :

Jules Scaliger, en sa *Poétique*, liv. I, chap. VI, définit la tragédie comme l'imitation d'un illustre destin, au dénouement malheureux, écrite d'un style sérieux et en vers. Je ne peux l'approuver quand il exige un dénouement malheureux. Certes il en est ainsi la plupart du temps ; mais ce n'est pas de l'essence de la tragédie³.

D'Aubignac est du même avis, et tient que l'exigence d'une fin funeste n'est qu'une habitude qui s'est établie

1. *Art poétique*, cité par P. LEBLANC, *Les Ecrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 65-66.

2. Préface de *Silvanire*, éd. citée, p. 13. MAIRET croit même pouvoir préciser : « Le commencement de la tragédie est toujours gai, et la fin en est toujours triste » (p. 14).

3. *Poétique*, liv. II, chap. XI. J'emprunte cette traduction à J. MOREL, *La Tragédie*, Paris, Colin, coll. « U », 1964, p. 107.

sans fondement. Fontenelle, neveu de Corneille, va plus loin, et affirme que « plus le héros est aimé, plus il est convenable de le rendre heureux à la fin¹ ».

Au reste les notions de fin heureuse et malheureuse sont loin d'être claires. Le critère n'est certainement pas le fait qu'il y ait ou non des morts ; dans un passage souvent cité de la préface de *Bérénice*, Racine a bien marqué que la « tristesse majestueuse » (et donc la fin malheureuse) qui caractérise à ses yeux la tragédie peut exister sans « qu'il y ait du sang et des morts ». Le critère serait-il le fait que la pièce s'achève heureusement ou malheureusement pour le personnage principal ? Critère bien fragile, car la fin heureuse ou malheureuse dépendrait alors du titre de la pièce ; changer le titre, ce serait changer le sens de la pièce. Evidente absurdité ! *Rodogune* finirait-elle moins bien si on l'appelait « Cléopâtre » ? *Athalie* finirait-elle mieux si on l'appelait « Joas », ou « Joad » ? Il faut tenir compte, évidemment, de la qualification morale du héros : s'il est bon, une fin heureuse ou malheureuse pour lui est heureuse ou malheureuse en soi (*Nicomède* ou *Esther* ; inversement, *Britannicus* ou *Suréna*) ; s'il est mauvais, c'est le contraire : *Attila* et *Athalie* finissent bien, *Mahomet* finit mal. Mais qu'est-ce qu'un héros bon ou mauvais ? Cette distinction n'est-elle pas trop simple ? Le problème de la fin heureuse ou malheureuse nous renvoie donc à un autre problème, qui n'a pas fait couler moins d'encre que lui : celui des personnages sympathiques ou antipathiques. Cette question présente d'autant plus d'intérêt que c'est en grande partie en fonction d'elle qu'un certain clivage s'opère entre tragédie cornélienne et tragédie racinienne.

Les discussions sur ce point prennent leur source dans

1. *Réflexions sur la poétique*, in *Œuvres*, nouv. éd., Paris, 1758, t. III, p. 179. — Citons encore la prudente définition de « Tragédie » dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694) : « Poème dramatique, pièce de théâtre, qui représente une action grande et sérieuse entre personnes illustres, et qui ordinairement finit par la mort de quelqu'un des principaux personnages. »

une page célèbre d'Aristote. L'auteur de la *Poétique* ne veut pas qu'un héros tragique soit parfait, parce que l'injuste malheur d'un tel personnage répugnerait au spectateur ; il ne veut pas non plus qu'il soit abominable, parce que dans ce cas son malheur apparaîtrait comme un simple effet de justice ; « il faut donc — je cite, de préférence à une traduction littérale qui serait assez rocailleuse, une paraphrase due à Racine — que ce soit un homme qui soit entre les deux, c'est-à-dire qui ne soit point extrêmement juste et vertueux, et qui ne mérite point aussi son malheur par un excès de méchanceté et d'injustice ; mais il faut que ce soit un homme qui, par sa faute, devienne malheureux, et tombe d'une grande félicité et d'un rang très considérable dans une grande misère »¹.

Racine s'est fait une loi absolue de suivre ce précepte, et il s'en est souvent expliqué dans ses préfaces. Avait-il affaire à un héros « parfait », de deux choses l'une : ou bien il mettait tout en œuvre pour lui conférer quelque imperfection propre à rendre sa mort moins inacceptable (Britannicus, Hippolyte), ou bien il l'épargnait (« Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? »). Avait-il affaire à un monstre, comme Néron, il ne le montrait que « naissant ». Mais le plus souvent ses personnages se situaient à mi-chemin du vice et de la vertu ; le modèle en est Phèdre, « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente »².

Dans la première préface d'*Andromaque*, de ton très polémique, il avait bien marqué en quoi sa fidélité à la règle aristotélicienne l'éloignait de « deux ou trois personnes — entendons Corneille et ses partisans — qui voudraient qu'on réformât tous les héros de l'Antiquité pour en faire

1. *Extraits de la Poétique d'Aristote*, in *Œuvres complètes*, éd. R. PICARD, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1960, p. 925.

2. Racine semble avoir laissé de côté cette règle avec *Esther*, peut-être même avec *Athalie* ; mais il s'agissait d'un théâtre bien particulier : pédagogique et même édifiant.

des héros parfaits ». De fait, Corneille avait osé réfuter sur ce point, sinon Aristote lui-même, du moins l'interprétation qu'on en donnait, en faisant observer que le mot ἀμάρτημα ne veut pas forcément dire *faute*, mais peut désigner une « simple erreur de méconnaissance », ce qui réduit à rien la culpabilité de personnages tels qu'Œdipe ; il avait soutenu que dans certains cas « il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux ou très méchants dans le malheur » ; il alléguait, à l'appui de cette thèse, une série de pièces de lui, *Rodogune*, *Héraclius*, *Nicomède*, *Théodore* *Horace*, *Le Cid*...¹. La même opinion avait été défendue, avant lui, par Vossius, qui écrit que le précepte aristotélicien ne doit être suivi qu' « autant que possible » et souffre des exceptions : Egisthe et Clytemnestre « tout à fait méchants », Electre « toute bonne »².

Les règles présentaient donc, sur la question fondamentale des sujets et des personnages de tragédie, une grande fermeté (exigences de grandeur, de noblesse, d'éloignement), mais n'en laissaient pas moins s'instaurer, sur des points très importants, des controverses qui permettaient la coexistence de plusieurs styles dramatiques.

Les unités

Les trois unités ne constituaient pas à elles seules les *règles du théâtre* ; les théoriciens en connaissaient beaucoup d'autres : — celles qui viennent d'être examinées, concernant les sujets et les personnages ; — celles qui le seront ultérieurement, touchant la vraisemblance, les bienséances, le langage ; — d'autres encore, plus particulières, que nous devons laisser de côté³. Il n'en est pas moins vrai que ces

1. *Discours sur la tragédie*, in *Trois Discours...*, éd. citée ; voir notamment p. 80-81 et 87.

2. *Poétique*, liv. II, chap. XIII ; voir J. MOREL, *op. cit.*, p. 108.

3. Pour une connaissance détaillée des règles, il faudrait se reporter à l'ouvrage déjà cité de J. SCHERER, *La Dramaturgie classique*, auquel je dois beaucoup pour l'ensemble de ces pages consacrées à la tragédie comme théâtre régulier.

trois unités apparaissent un peu comme la règle des règles, le fondement même de la régularité, du moins si l'on envisage chacune d'elles dans sa signification la plus haute, indépendamment des arguties auxquelles elle pouvait donner lieu.

Douze heures ? vingt-quatre ? trente ? voilà un exemple de ces arguties. Comment nous intéresserions-nous à l'unité de temps (dite aussi unité *de jour*), si sa signification se bornait à de telles discussions ? En réalité, Corneille l'a bien montré¹, l'important n'était pas de déterminer quantitativement la disparité tolérable entre les deux heures de la représentation et la longueur de l'action représentée, mais de réfléchir sur les raisons d'être de ce décalage et sur les moyens de le faire accepter par le spectateur.

Théoriquement, en effet, étant donné le postulat qui faisait du théâtre une imitation, durée de l'action et durée de la représentation auraient dû coïncider² ; mais dans la pratique cet idéal était rarement réalisable ; un supplément de temps se révélait nécessaire, qu'il appartenait aux auteurs de rendre le plus restreint possible, et surtout le moins gênant pour le spectateur. Pour ce faire, il était prescrit de reléguer le temps supplémentaire dans les entractes, c'est-à-dire à des moments où de toute manière une rupture intervient dans le spectacle, tandis que chaque acte présentait en lui-même une parfaite continuité temporelle (exigence corroborée par l'existence d'une autre règle, celle de la *liaison des scènes*, qui exigeait que toute scène s'enchaînât naturellement par rapport à la précédente). Corneille fait toutefois remarquer qu'une certaine accélération est admissible au dernier acte, par un « privilège particulier »

1. *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu*, in *Trois discours*, éd. citée, p. 137 et suiv.

2. Cf. d'AUBIGNAC : « Il serait même à souhaiter que l'action du poème ne demandât pas plus de temps dans la vérité que celui qui se consume dans la représentation » (*La Pratique du théâtre*, éd. citée, p. 123). Mais cet auteur, contrairement à Corneille, tire argument de cette remarque pour exiger que l'on ne dépasse pas douze heures.

que justifiaient à la fois l'impatience du spectateur de « voir la fin » et la difficulté de meubler la scène en attendant que le sort des principaux personnages ait eu le temps de se jouer en coulisse. C'étaient donc bien d'authentiques problèmes esthétiques et psychologiques que posait le précepte, apparemment arbitraire et de pure forme, de l'unité de temps.

Aussi bien, cette règle conditionnait la fameuse crise tragique, où toutes les minutes comptaient¹, et que les dramaturges devaient aborder le plus près possible de sa fin — *in medias res*, selon le mot d'Horace. Ainsi s'explique le caractère privilégié du « jour » de la tragédie.

Nous voici donc, hélas ! à ce jour détestable
Dont la seule frayeur me rendait misérable !

annonce Jocaste dans la première scène de la première tragédie que Racine ait fait jouer (*La Thébaïde*), et avant lui Corneille avait déclaré :

Je ne puis oublier que c'est un grand ornement pour un poème que le choix d'un jour illustre et attendu depuis quelque temps².

Mais l'éclat de ce jour que les spectateurs vivent au présent n'a pour effet de couper la tragédie, ni d'un passé, ni d'un futur ; au contraire, il valorise l'un et l'autre. Jour « attendu », jour dont la prévision rendait les héros misérables à l'avance : la crise tragique est le moment où s'actualisent des menaces depuis longtemps accumulées, comme si tout un lourd passé n'avait existé que pour la provoquer — les crimes d'Octave (*Cinna*), ceux d'Agrippine (*Britannicus*), ou même des circonstances beaucoup plus générales (la guerre de Troie, dans *Andromaque*), voire quelque lointaine et complexe hérédité (*Phèdre*). Elle est aussi le moment qui ouvre tout un avenir ; il n'est de tragédie que prophétique ; sans même parler des pièces bibliques qui annoncent la

1. Voir par exemple *Bajazet*.

2. *Op. cit.*, p. 142.

venue du Sauveur, *Cinna* prophétise la parfaite paix intérieure qui marqua la fin du règne d'Auguste, comme *Britannicus* porte en germe tous les crimes de Néron, comme le *Mahomet* de Voltaire fait espérer la libération de l'homme :

Mon empire est détruit, si l'homme est reconnu,

comme — plus bizarrement à nos yeux — le salut d'Astyanax promet au monde l'essor de la monarchie française...¹. Même les pièces les plus désespérées, celles qui s'achèvent sur les pires constats d'échecs, comportent au moins cet élément de prophétie qui les transfigure : l'assurance que la postérité immortalisera le souvenir d'une funeste aventure et lui confèrera l'exemplarité.

Ce qui vient d'être dit de l'unité de temps peut l'être de l'unité de lieu : là aussi se déployèrent des arguties, liées à la conception du théâtre comme art d'imitation ; là aussi s'affirmèrent d'authentiques réalités.

Prise à la lettre, la théorie de l'imitation aurait seulement exigé qu'en conséquence de l'unité de temps la tragédie ne présentât pas de changements de lieu plus considérables que les moyens de communication ne le permettaient en un jour — exigence peu contraignante : Corneille a fait remarquer qu'en utilisant la poste une journée suffisait pour se transporter de Paris à Rouen. En pratique prévalut, sous Louis XIII, une formule nettement plus restrictive : la limitation des déplacements au cadre d'une ville et de ses abords ; c'est ce qu'on voit dans *Pyrame et Thisbé*, de Théophile, dans la *Mariane* de Tristan, dans les tragédies de La Calprenède et même dans *Le Cid*. Cette formule, liée à la survivance du décor simultané des mystères, ne fut jamais complètement abandonnée (en 1695 encore, la *Judith* de Boyer invitait les spectateurs à suivre l'héroïne de l'intérieur de Béthulie au camp d'Holopherne). Néanmoins on sait qu'une nouvelle règle tendit à s'imposer à

1. Voir la seconde préface d'*Andromaque*.

La tragédie classique française – au sens large : de Jodelle à Marie-Joseph Chénier – présente une impressionnante unité. Elle la doit en grande partie aux règles, mais celles-ci ne suffisent pas à rendre compte de sa physionomie. Théâtre d'intrigue, d'acteurs, d'amour, théâtre politique, tel est son vrai visage.

Sur le plan diachronique, on note moins une évolution linéaire qu'une série de compromissions du genre avec d'autres réalités littéraires, poésie, roman, opéra, philosophie des Lumières. Existe-t-il, dans ces conditions, une époque où la tragédie, réalisant une sorte de pureté, ait mérité d'être appelée plus particulièrement « classique » ?, c'est un point à débattre. A débattre aussi le problème des causes – et du moment – de sa disparition.

Et de nos jours ? L'exégèse du théâtre tragique reste marquée par deux faits : sa prise en charge par la métaphysique, vers les années quarante, et les luttes autour de la « nouvelle critique », dans la décennie 1955-1965. A la scène, la tragédie, tenue parfois pour injouable, a donné lieu à des expériences qui conduisent l'observateur à se poser trois questions : chant ou discours ? texte ou spectacle ? représentation ou démonstration ?

Né en 1921, Jacques Truchet a enseigné aux Facultés des Lettres de Clermont-Ferrand, Nancy et Nanterre, avant d'être professeur à l'Université de Paris-Sorbonne. Il est président d'honneur de la Société d'Étude du XVII^e siècle. Auteur d'une thèse et de divers ouvrages consacrés à Bossuet, éditeur des *Maximes* de La Rochefoucauld et de nombreuses pièces de théâtre du XVII^e au XIX^e siècle, c'est surtout sous l'angle de la réflexion sur les genres littéraires et sous celui de l'histoire des mentalités qu'il aborde les phénomènes littéraires.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00038208 6



9 782130 425359

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

