

## INTRODUCTION

En 1635, le dramaturge La Pinelière peut affirmer, dans l'épître dédicatoire placée en tête de son *Hippolyte. Tragedie* : « la mode du Cothurne est revenue<sup>1</sup> ». À ces propos font écho ces vers composés par Benserade en l'honneur de cette même pièce :

Cependant continue en ces rares merveilles,  
Qu'un tragique sujet occupe encor tes veilles,  
Maintenant que le peuple en goûte l'entretien  
Et qu'on voit de retour le Cothurne Ancien,  
Maintenant qu'au plus grave on promet la couronne,  
Que la Scène gémit et que la Muse tonne,  
Qu'à ce bel Hippolyte un semblable soit joint  
Et donne des pareils à ce qui n'en a point<sup>2</sup>.

Les deux textes fournissent la même information : le genre à la mode est alors la tragédie, ce qui signifie *a contrario* qu'elle avait auparavant été boudée. Plusieurs éléments permettent de confirmer le sentiment du changement qu'éprouvent deux de ses contemporains et acteurs. Tous deux viennent en effet de donner une tragédie à l'Hôtel de Bourgogne, une adaptation de la *Phèdre* de Sénèque pour le premier, une *Cléopâtre* pour le second, la représentation de cette tragédie historique ayant précédé de peu la publication d'*Hippolyte*<sup>3</sup>. La *Cléopâtre* est représentée au cours du printemps 1635, *Hippolyte* à la saison théâtrale précédente et probablement peu après l'*Hercule mourant* de Rotrou, dont la création, également à l'Hôtel de Bourgogne, peut être située au mois de février 1634<sup>4</sup>. Entre le début de l'année 1634 et le printemps 1635, trois tragédies ont en outre été données au Marais :

- 1 La Pinelière, *Hippolyte*, Paris, A. de Sommerville, 1635, n. p. ; éd. Allen G. Wood dans *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle*, Paris, Champion, 1996, p. 53.
- 2 Benserade, « À Monsieur de La Pinelière. Sur son *Hippolyte* », dans La Pinelière, *Hippolyte*, éd. cit., p. 70.
- 3 Voir cette formulation de l'avis « Au lecteur » de La Pinelière évoquant « cette belle *Cléopâtre* qui vient de recevoir l'applaudissement de tout un Peuple, l'approbation des plus sévères, et l'admiration de la Cour » (*ibid.*, n. p.).
- 4 Pour le détail de la chronologie, voir *infra*, chapitre V.

*La Sophonisbe* de Mairet (automne 1634), *Médée* de Corneille et *La Mort de César* de Scudéry – ces dernières entre le mois de janvier et le tout début du mois d'avril 1635.

Au moment où Benserade et La Pinelière rédigent les textes qui seront placés en tête d'*Hippolyte*, au moins six, peut-être sept ou huit<sup>5</sup> tragédies viennent donc d'être jouées par les deux troupes professionnelles de la capitale. Six tragédies en un an un demi, voilà qui peut paraître fort peu au regard de ce que sera la production tragique de la seconde moitié du siècle. Voilà toutefois qui paraît beaucoup au regard des saisons théâtrales antérieures et des choix génériques manifestés auparavant par les auteurs et les acteurs parisiens. Si l'on considère avec Pierre Pasquier<sup>6</sup> que la première liste que fournit le *Mémoire de Mahelot* constitue le répertoire de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne jusqu'en 1633-1634, un constat s'impose : celui de la quasi-disparition de la tragédie dans le répertoire de cette troupe. Outre *Hercule mourant*, une seule tragédie est mentionnée, en l'occurrence une pièce déjà ancienne puisqu'il s'agit des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, publiée pour la première fois en 1623 et sans doute créée entre 1621 et 1623. Deux tragédies donc sur 71 pièces, les autres relevant, pour autant qu'on puisse en juger – une partie des œuvres mentionnées par le décorateur est aujourd'hui perdue –, de la tragi-comédie, de la pastorale et de la comédie, qu'il s'agisse des nombreuses reprises de pièces de Hardy<sup>7</sup> ou des pièces de Mairet, Rotrou, Du Ryer, Scudéry, Rayssiguier, Baro ou Durval, pour s'en tenir aux plus célèbres, qui furent créées à partir de 1625 et jusqu'aux années 1633-1634.

10

Le développement de ces trois genres, et tout particulièrement des deux premiers, aux dépens de la tragédie, est confirmé par l'examen des choix génériques que font alors les auteurs les plus actifs à Paris : pour leurs premières pièces, ces dramaturges élisent d'emblée la tragi-comédie et la pastorale, comme l'attestent les trajectoires de Mairet, qui commence sa carrière dramatique avec une tragi-comédie, *Chryséide et Arimand* (créée en 1625 ou 1626) et une tragi-comédie pastorale, *Sylvie* (créée en 1626), de Scudéry, qui donne tour à tour deux tragi-comédies, *Ligdamon et Lidias ou la Ressemblance* et *Le Trompeur puni* (créées respectivement en 1630 et 1631-1632) ou de Rotrou, qui alterne

5 *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet est créé au Marais avant le 22 mai et sa représentation est concurrente de celle de la version de Benserade ; *Crisante* de Rotrou fut probablement jouée à l'Hôtel de Bourgogne au cours de la saison 1634-1635. Toutefois, le fait que l'édition originale de l'*Hippolyte* de La Pinelière ne contienne aucune indication de date, ni privilège ni achevé d'imprimer, interdit toute affirmation.

6 Introduction à l'édition du *Mémoire de Mahelot*, Paris, Champion, 2005, p. 34-37.

7 Le *Mémoire de Mahelot* fournit le titre de quinze pièces, dont trois seulement nous sont aujourd'hui connues, les autres n'ayant pas été publiées.

les genres, en faisant suivre son *Hypocondriaque*, tragi-comédie créée en 1628, de pièces telles que *La Bague de l'oubli*, comédie jouée pour la première fois en janvier 1629 ou de *La Diane*, comédie pastorale créée en 1632 ou 1633. Corneille fait un choix analogue à celui de ses confrères, mais il le fait à sa manière, soit en inscrivant dans un espace urbain les ressorts et schémas dramatiques de la pastorale dans une série de pièces qu'il intitule « comédies » (de *Mélite ou les Fausses lettres* en 1629-1630 à *La Place royale* en 1633-1634<sup>8</sup>), soit en jouant avec les frontières du genre tragi-comique, qu'il s'agisse de faire entrer la matière romanesque de *Clitandre* dans la règle des vingt-quatre heures ou plus tard d'adapter, dans *Le Cid*, un sujet historique. Avant 1634 en tout cas, absolument aucun de ces dramaturges n'a composé de tragédie.

De quand date cette désaffection pour le grand genre ? À Paris, et peut-être seulement à Paris, l'année 1628 semble marquer un tournant, comme l'indique notamment Georges Forestier, dans un article désormais classique, où il affirme qu'« en 1628, la tragédie est morte. L'acte de décès se donne à lire en deux volets. Premier volet, la liste des huit pièces nouvelles qui paraissent avoir été créées à Paris cette année-là [...]. Le second volet est constitué par la publication d'une réécriture retentissante<sup>9</sup> », celle de *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre parue comme tragédie en 1608 sous le titre de *Tyr et Sidon, tragédie, ou les Funestes amours de Belcar et Meliane*<sup>10</sup> et devenue vingt ans plus tard une tragi-comédie en deux journées divisées chacune en cinq actes. Le texte de la pièce était précédé d'une importante préface due à François Ogier et consacrée à la promotion du genre tragi-comique aux dépens du genre tragique<sup>11</sup>. La liste des huit pièces nouvelles est quant à elle établie à partir de la « List of extant plays » donnée par Henry Carrington Lancaster à la fin de la première partie de son *History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*<sup>12</sup>, l'historien américain proposant de fixer la date de création des pièces en retranchant systématiquement une année à la date de la publication.

8 Dans *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Liliane Picciola voit dans cette hybridation de la pastorale par l'insertion dans un cadre urbain l'influence de la *comedia* espagnole (Tübingen, G. Narr, coll. « Biblio 17 », 2002, p. 45-70).

9 G. Forestier, « De la modernité anticlassique au classicisme moderne (1628-1634). Le modèle théâtral » (*Littératures classiques*, n° 19, 1993) ; repris dans *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 13-14.

10 Paris, J. Micard, 1608.

11 Sur cette réécriture et ses conséquences pour l'histoire du théâtre, voir encore G. Forestier, « D'une tragédie ronsardienne à une tragi-comédie antironsardienne : les deux versions de *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre », Actes du colloque « Les voies de l'invention aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Études génétiques » (Montréal, 1992), *Paragraphe*, Montréal, n° 9, 1994 ; repris dans *La Tragédie française, op. cit.*, p. 17-27.

12 H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929-1942, 5 parties en 9 volumes ; Part. I, vol. II, p. 760-761.

Georges Forestier dénombre ainsi cinq tragi-comédies, *Arétaphile* de Du Ryer, *Madonte* d'Auvray, *L'Hypocondriaque* de Rotrou, *Les Folies de Cardenio* de Pichou et *Agimée ou l'Amour extravagant* de Basin, ainsi qu'une tragi-comédie pastorale, *La Climène* de La Croix, une pastorale, *Philine ou l'Amour contraire* de La Morelle et un « poème héroïque », la *Célinde* de Baro, dont l'esthétique est très proche de celle de la tragi-comédie.

Il y a là un faisceau de faits qui permet de confirmer le sentiment qu'éprouvent La Pinelière et Benserade, celui d'une renaissance de la tragédie après une période de désaffection marquée pour le genre. L'idée sera ensuite régulièrement reprise, d'abord chez les premiers théoriciens de la tragédie, à l'extrême fin des années 1630, puis chez les historiens, polygraphes ou érudits qui réunissent, à partir de la seconde moitié du siècle, les premiers éléments d'une histoire de la littérature française. Le propos, toutefois, possède alors des soubassements axiologiques et idéologiques et participe à la constitution de ce qu'il faut bien nommer le grand récit national.

12

Ainsi, Sarasin considère en 1639, dans le *Discours sur la tragédie* qui précède *L'Amour tyrannique* de Scudéry que :

La Tragédie n'est pas si vieille chez nous, qu'encore que nous la voyons dans sa perfection, nous ne l'ayons vue aussi dans son enfance, et que les mêmes Poètes qui nous donnent des ouvrages très achevés, ne nous en aient donné de très défectueux<sup>13</sup>.

La suite du passage éclaire le lecteur en précisant tout à la fois ce que sont, aux yeux du poète et théoricien, ces ouvrages « très défectueux » et en leur opposant ceux des auteurs grâce auxquels la tragédie a atteint sa « perfection ». D'un côté donc, ces productions irrégulières où

[...] pourvu [qu'] ils eussent mêlé confusément les Amours, les Jalousies, les Duels, les Déguisements, les Prisons et les Naufrages, sur une Scène divisée en plusieurs Régions, [les poètes] croyaient avoir fait un excellent Poème Dramatique.

De l'autre, la *Silvanire* et la *Sophonisbe* de Mairet ainsi que *La Mort de César* de Scudéry :

Nous avons cette obligation à Monsieur Mairet, qu'il a été le premier qui a pris soin de disposer l'action ; qui a ouvert le chemin aux ouvrages réguliers par sa *Silvanire*, et qui a ramené la majesté de la Tragédie dans sa *Sophonisbe* [...]. Un peu après l'on représenta avec applaudissement la *Mort de César*, de

13 Sarasin, *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 4.

Monsieur de Scudéry, Poème certainement incomparable en son espèce [...]. Depuis eux, quelques-uns de nos auteurs, ayant appris dans une étude plus exacte de l'Art Dramatique combien la Fable était importante et absolument nécessaire à la perfection de la Tragédie, enfin nous ont donné plusieurs beaux Poèmes et réparé heureusement leurs premiers défauts<sup>14</sup>.

On peut gager que la dernière phrase renvoie à Rotrou, Du Ryer et bien sûr Corneille. *Le Cid* constitue en effet à la fois l'horizon et la cible du texte de Sarasin, publié en préface à *L'Amour tyrannique*, soit la pièce avec laquelle le dramaturge qui s'était illustré en publiant ses *Observations sur Le Cid de Corneille*, répond à l'œuvre cornélienne et entend illustrer les règles théâtrales et plus spécifiquement celles de la tragédie. La pièce avait eu « le bonheur d'agréeer au Cardinal de Richelieu », qui « l'estima autant ou plus que *Le Cid* », comme le rappelle Sorel vingt-cinq ans plus tard<sup>15</sup>. Mais le contexte dans lequel prend place le jugement de Sarasin excède en réalité le cadre de la Querelle du *Cid*. *Le Discours sur la tragédie* est rigoureusement contemporain de la publication de la *Poétique* de La Mesnardière et de l'*Apologie du théâtre*<sup>16</sup> de Scudéry, tous ouvrages commandés ou à tout le moins encouragés par Richelieu, et qui se donnent, chacun à leur manière et dans des genres d'écrire différents, comme des plaidoyers en faveur du théâtre, de la toute nouvelle génération théâtrale, du plus grand des genres dramatiques et du pouvoir qui les a soutenus. Ces différents plans sont difficiles à démêler, comme en témoigne notamment l'*Apologie* de Scudéry. Alors que, dans la préface de son ouvrage, Scudéry affirme que son dessein est de montrer que « ceux qui s'occupent à composer des Tragédies [...] se rendent utiles et nécessaires<sup>17</sup> », le propos est immédiatement élargi à la « comédie » entendue comme le théâtre en général, dont il rend compte à la fois des auteurs, des protecteurs, des acteurs et des spectateurs. Le développement consacré aux protecteurs n'est guère ambigu : la grandeur

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>15</sup> Sorel, *La Bibliothèque française de M. C. Sorel, ou le choix et l'examen des Livres François qui traitent de l'Eloquence, de la Philosophie, de la Devotion, & de la Conduite des Mœurs...*, Paris, la Compagnie des Libraires du Palais, 1664, p. 185.

<sup>16</sup> Paris, A. Courbé, 1639. Le privilège est daté du 20 février et l'achevé d'imprimer du 20 mai 1639; ceux de *L'Amour tyrannique* précédé du *Discours de la tragédie* portent respectivement les dates du 10 mai et du 2 juillet 1639. La *Poétique* de La Mesnardière sort des presses d'Antoine de Sommerville le 26 octobre 1639. Mais la parution de l'ouvrage était annoncée et Scudéry l'évoque ainsi dans son *Apologie* : « Il s'imprime un livre de la Poétique, où les Cavaliers et les Dames, pourront apprendre tous les secrets de notre Art; Monsieur de La Mesnardière qui en est l'Auteur les y a traités à fond » (*L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 96-97). Sur cette convergence du projet politique et esthétique autour des années 1630-1640, voir Déborah Blocker, *Instaurer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009.

<sup>17</sup> *L'Apologie du théâtre*, op. cit., Préface, n. p.

à laquelle peut désormais prétendre le théâtre français, et grâce à laquelle elle peut rivaliser avec les Anciens, est étroitement dépendante des « puissances » et corrélée à la grandeur des souverains et de leurs ministres :

J'ose dire à l'avantage de mon Siècle et de ma Patrie, que la France aura des Euripides et des Virgiles, tant qu'elle aura des Alexandres et des Augustes : il y a des Génies assez hardis, et assez forts pour l'entreprendre, et pour le faire ; et pourvu que les Puissances continuent de favoriser les Muses Françaises, Elles égalent sans doute, et les Grecques, et les Latines, porteront leur gloire dans l'avenir, comme elles ont porté jusqu'à nous, celle de ces grands Monarques ; et feront des Ouvrages dignes d'être récités, sur un Théâtre d'or et d'Ivoire<sup>18</sup>.

14

De fait, la renaissance de la tragédie dans la seconde moitié de la décennie 1630 constitue une manifestation parmi d'autres, plus connues peut-être, de la promotion du théâtre sous l'impulsion de Richelieu. Le pouvoir ne peut qu'encourager la renaissance en France du plus grand des genres dramatiques, susceptible de rivaliser avec la tragédie des autres pays d'Europe, et particulièrement la tragédie italienne<sup>19</sup>. De fait aussi, cette renaissance a partie liée avec la victoire des réguliers, comme Georges Forestier en a fait la démonstration. L'exténuation puis la renaissance du genre tragique s'inscrit dans le cadre de la querelle entre réguliers et irréguliers qui a lieu à la fin des années 1620 et dure jusqu'au début des années 1630. Plus précisément, la renaissance du genre est l'une des conséquences, collatérales si l'on veut, de la victoire des réguliers, dont les principaux artisans sont Chapelain et Mairet. Dans le texte adressé à Godeau que l'on connaît désormais sous le titre de *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, le premier fonde les règles – et particulièrement l'unité de temps – non plus sur l'autorité des Anciens mais sur la raison, en l'occurrence sur le principe de vraisemblance, actualisé au théâtre sous la forme de l'illusion théâtrale ; dans la *Préface en forme de discours poétique*, Mairet fait de la production de l'illusion théâtrale la condition non seulement de l'utilité de la représentation théâtrale – point essentiel de la thèse de Chapelain –, mais plus encore du plaisir du spectateur, ce qui a pour effet de saper les fondements mêmes de l'argumentation des irréguliers, reposant sur la

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

<sup>19</sup> Même si, comme l'indique D. Blocker (*Instituer un « art », op. cit.*, p. 267-278), la tragédie n'est pas le genre favori de Richelieu et de son entourage, parce qu'elle offre une image presque toujours négative des rois, peu susceptible de légitimer dans ses fondements le régime monarchique. C'est ce qui peut expliquer pourquoi d'Aubignac circonscrira avec prudence les conditions dans lesquelles on peut faire couler le sang dans une tragédie, considérant que l'on ne peut plus y mettre à mort les rois et privilégiant les tragédies à fin heureuse.

production du plaisir. Or les irréguliers ont fait de la tragi-comédie le genre qui répond le mieux à leur conception du théâtre ; celle-ci se trouve menacée dans son existence à l'issue de la querelle ; et l'on peut penser que c'est à la fois parce qu'il devient de plus en plus difficile de défendre un genre constitutivement irrégulier et parce que la tragédie, qui n'avait pas cessé d'occuper le premier rang dans la hiérarchie des genres, est rendue compatible avec le plaisir et avec la modernité et redevient en conséquence fréquentable, qu'une majorité des auteurs dramatiques de la période passe, de manière plus ou moins définitive, d'un genre à l'autre<sup>20</sup>.

Dans les faits assurément, mais peut-être davantage encore dans les représentations contemporaines et immédiatement postérieures de l'événement, il apparaît ainsi que la renaissance de la tragédie sur la scène professionnelle parisienne au milieu de la décennie 1630 est indissociable de trois autres éléments : la moralisation de la vie théâtrale et le soutien accordé aux troupes et aux auteurs dramatiques par le pouvoir politique ; l'application progressive des règles du poème dramatique, et tout particulièrement des unités de temps et de lieu ; en conséquence, la liquidation de pratiques dramatiques antérieures, et tout particulièrement de l'esthétique tragi-comique qui, de forme-sens de la modernité théâtrale devient en quelques années expression de l'irrégularité et de l'archaïsme théâtral. Dans ce contexte, Mairet apparaît à la fois comme l'introducteur des règles (avec *Silvanire*) et comme l'auteur de la première tragédie moderne (avec *Sophonisbe*), les deux qualités pouvant fusionner, comme dans ces propos de Voltaire : « Un Auteur nommé Mairet fut le premier qui en imitant la Sophonisbe du Trissino, introduisit la règle des trois unités [...]. Peu à peu notre scène s'épura, et se défit de l'indécence et de la barbarie qui déshonoraient alors tant de Théâtres<sup>21</sup> ». Ce discours est déjà celui du Père Rapin et de Perrault. Le premier fait coïncider les « commencements de la perfection du théâtre » avec la fondation de l'Académie française et, au prix

20 À ces raisons s'ajoutent encore les conséquences de l'application de l'unité de temps sur le choix des sujets, comme en témoigne l'argumentation de Durval qui, dans son *Discours à Cliton*, indique : « Que si quelques [poèmes] s[e] trouvent ajustés [dans la règle des vingt-quatre heures], il faut nécessairement que leurs sujets soient véritables, ou écrits et connus, que le commencement et la suite en soient supposés et suppléés par quelques récits, et que le dessein de l'Auteur ne soit que d'en représenter les principales et dernières actions avec leurs circonstances et plus proches accidents. » (Cité par G. Forestier, « De la modernité anticlassique au classicisme moderne [1628-1634]. Le modèle théâtral », art. cit., p. 70). On voit bien que seule la tragédie répondait, au fond, à l'application la plus stricte de la règle.

21 Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, à son Éminence Monseigneur le Cardinal Querini*, en tête de *Sémiramis*, Paris, G. Le Mercier et M. Lambert, 1749, p. 12-13.

d'une erreur chronologique, avec trois chefs-d'œuvre, une tragi-comédie, une tragédie et une comédie qui furent en réalité représentés entre le printemps 1636 (*La Marianne*) et le début de l'année 1637 (*Le Cid* et *Les Visionnaires*) :

notre nation, qui s'est plus appliquée à ce genre d'écrire [*i.e.* le théâtre] que les autres, y a aussi mieux réussi, et ce succès en a fort autorisé l'usage, comme on voit dans tant de grands hommes qui se signalent tous les jours parmi nous sur le théâtre. Il est vrai qu'avant l'année 1635, qui fut celle de la fondation de l'Académie Française, il n'avait rien paru d'achevé en ce genre d'écrire, mais cette année-là fut célèbre par la représentation du *Cid* de Corneille, de *Marianne* de Tristan et des *Visionnaires* de Desmarests, dont la réputation dure encore, et ce furent les commencements de cette perfection où le théâtre est depuis parvenu<sup>22</sup>.

16 Le second choisit comme point de rupture, dans l'histoire du théâtre français, la création de la *Sylvie* de Mairet, puis sa *Sophonisbe* :

Dans ce temps parut la *Sylvie* de Mairet. Ce n'est pas une pièce fort excellente, [...] cependant parce qu'elle ressemblait un peu à celles qui sont venues depuis, ce fut une joie, une admiration et une espèce d'émotion si grande dans tout Paris que l'on n'y parlait d'autre chose. [...] Cette pièce fut suivie de la *Sophonisbe* du même Auteur, beaucoup meilleure que la *Sylvie*, et même si bonne qu'elle n'a pu être obscurcie par la *Sophonisbe* de Corneille<sup>23</sup>.

Née en même temps que l'Académie française, encouragée par Richelieu, la tragédie moderne a ainsi très vite atteint, selon ces commentateurs, le degré de maturité et de perfection que lui reconnaît Sarasin. Mais l'imaginaire des âges de la vie qui nourrit sa réflexion sur le genre assimile curieusement son enfance non pas à des essais dans le genre tragique – puisque les premières tragédies modernes sont d'emblée parfaites – mais à la tragi-comédie ; par ailleurs, et conformément aux valeurs alors attachées à l'enfance, cet âge du théâtre – et non spécifiquement de la tragédie – fait l'objet d'un jugement foncièrement négatif (confusion, déféctuosité, ignorance des auteurs en matière de règles dramatiques...).

Sarasin et plus encore ses successeurs assimilent ainsi les premières tragédies parisiennes des années 1630 à ce que l'on appellera plus tard le premier classicisme, et leur donnent, implicitement ou explicitement, des bases

---

22 P. René Rapin, *Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1684 ; éd. Pascale Thouvenin, Paris, Champion, 2011, p. 562.

23 Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*, Paris, J.-B. Coignard, 1992, p. 193-194.

institutionnelles et politiques fortes ; par ailleurs et surtout, ils les coupent de la production théâtrale antérieure, et se livrent à une véritable liquidation de l'héritage immédiat. Moins spectaculaire peut-être que celle à laquelle se livrent Boileau et ses contemporains à partir des années 1670, cette entreprise n'en est pas moins radicale. Elle a, surtout, eu des conséquences lourdes pour l'histoire du genre tragique français, et ce pour deux raisons : d'une part, et en dépit de quelques indications ou développements locaux chez plusieurs historiens du théâtre, les tragédies parisiennes des années 1630-1640 ont plus souvent été analysées à partir de la production tragique postérieure – ce que fait déjà Perrault – qu'à la lumière de la production théâtrale antérieure, en l'occurrence les tragi-comédies, pastorales ou comédies avec lesquelles Rotrou, Mairet, Scudéry ou Corneille commencent leur carrière de dramaturges, mais aussi les tragédies françaises qui précèdent, parfois de quelques années seulement, les productions parisiennes ; d'autre part, l'histoire du théâtre français telle qu'elle s'est écrite à partir des années 1630 et jusqu'à une période très récente se confond exclusivement avec celle du théâtre parisien et adopte son point de vue. Or la tragédie moderne ne *naît* pas à Paris : elle *pass*e à Paris au milieu des années 1630, après avoir connu ses premières – et essentielles – mutations en province, notamment en territoire normand, dès les années 1610-1620 ; par ailleurs, la tragédie qui émerge à Paris au milieu des années 1630 est d'abord le fait d'hommes de théâtre qui ont acquis un savoir-faire en composant des tragi-comédies, des pastorales et des comédies.

Que se passe-t-il en matière de tragédie autour de 1610 ? Cette année-là paraissent à Paris les *Tragédies françaises* de Claude Billard, « seigneur de Courgenay, Bourbonnais », recueil dédié à Henri IV et qui s'ouvre sur ces propos : « Puisque votre épée, et votre valeur [...] ont chassé les sanglantes Tragédies de nos troubles derniers, votre Majesté n'aura pas désagréable que je lui en représente d'autres en papier, plus douces à vos oreilles<sup>24</sup> ». Les six tragédies réunies dans cet ouvrage ont pour titre *Polyxène*, *Gaston de Foix*, *Mérovée*, *Panthée*, *Saül* et *Alboin* et leurs sujets sont empruntés à l'Ancien Testament, à Xénophon, aux tragiques grecs, mais également à l'histoire de France et, dans le cas de *Gaston de Foix*, dramatise des événements qui se sont déroulés au début du siècle précédent. Le volume est réédité en 1612<sup>25</sup> et augmenté d'une nouvelle pièce, la *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, assassiné deux mois après la parution du premier recueil. De son côté, Montchrestien revoit et augmente

<sup>24</sup> Paris, D. Langlois, 1610, n. p.

<sup>25</sup> Paris, F. Huby, 1612.

ses *Tragédies*, dont la première édition paraît en 1601 et la dernière en 1604. En 1607 sort des presses parisiennes de Claude Morel le *Théâtre sacré* de Pierre de Nancel, recueil des tragédies destinées à être représentées dans l'amphithéâtre néo-classique de Doué-la-Fontaine. L'amateur poitevin peut quant à lui satisfaire son goût pour le grand genre en lisant les tragédies de Jean Prévost<sup>26</sup> ; mais les lecteurs normands sont, et de loin, les plus favorisés puisque Rouen est alors la capitale de l'imprimé théâtral et qu'on y publie essentiellement des tragédies, parmi lesquelles celles de Mainfray, de Troterel et de nombreux anonymes. Les titres de certaines de ces pièces donnent une idée de la diversité de la production tragique contemporaine : *Axiane ou l'Amour clandestin. Tragédie ou se remarque la ruse d'un Amant, qui achète la mort de sa maîtresse, au prix de la vie de son Rival* ; *Tragédie Mahométiste où l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahomet fils aîné du Roi des Ottomans...* ; *Tragédie de la Naissance ou création du monde...* ; *Tragédie de sainte Agnès*<sup>27</sup>... soit des pièces dont les sujets sont tirés tantôt de romans et de recueils de nouvelles contemporains, tantôt de la tradition hagiographique, tantôt encore de l'Ancien Testament et qui, surtout, donnent lieu à des traitements très variés (interpolation d'épisodes comiques, longues pages descriptives, scènes macabres, séquences pleines de sensualité, mais aussi longs monologues et personnages protatiques, dans la continuité de la tragédie humaniste). La publication de ces pièces, dont une partie est anonyme, était-elle consécutive à une représentation ? Le fait est avéré pour certaines d'entre elles au moins, à commencer par *Axiane*, qui fut jouée par la troupe de Valleran le Conte à Bourges en 1607, lors d'une sorte de festival de théâtre qui nous est connu par le journal de l'étudiant écossais William Drummond<sup>28</sup>. Quant à Troterel, il fait précéder le texte de sa *Tragédie de sainte Agnès* d'un Argument dans lequel il expose les raisons pour lesquelles il n'a pas composé de chœurs : « ce m'eût été un travail inutile, ayant vu représenter plus de mille Tragédies en divers lieux, auxquelles je n'ai jamais vu déclamer ces Chœurs<sup>29</sup> ». Outre qu'il constitue un témoignage capital quant à la disparition des chœurs au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le propos fournit une autre information à propos du genre tragique : s'il est probable que le chiffre de mille ne soit pas à entendre au sens littéral, la formule de Troterel indique à tout le moins que la

<sup>26</sup> *Les Secondes Œuvres poétiques et tragiques* (Poitiers, Julien Thoreau, 1613) et *Les Tragédies et autres œuvres poétiques* (Poitiers, J. Thoreau, 1614) contiennent les tragédies d'*Hercule*, *Édipe* et *Turne*.

<sup>27</sup> Respectivement : Rouen, L. Costé le Jeune, 1613 ; Rouen, A. Cousturier, 1612 ; Rouen, A. Cousturier, s. d. [1608-1614] ; Rouen, D. du Petit Val, 1615.

<sup>28</sup> Voir Michaël Desprez, « Un témoignage de la première querelle du théâtre en France – Le Prologue de la Porte, comédien à Bourges, contre les jésuites (9 septembre 1607) », *La Société japonaise de langue et de littérature françaises*, n° 95, 2009, p. 48-50.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 5.

tragédie est alors considérée, du moins en territoire normand et peut-être dans les provinces limitrophes, comme un genre destiné à la représentation et dont la vitalité est remarquable.

Les premiers documents attestant l'activité d'Alexandre Hardy comme auteur de théâtre datent précisément de la même période et consistent dans des promesses ou des actes de vente de pièces de théâtre, parmi lesquelles plusieurs tragédies<sup>30</sup> (*Eryxe* en 1611, *Amestrie*, *Aymonde*, *Aristotime*, *Astelphe*, *Sinergeste* et *Roxelane* en 1615, toutes pièces aujourd'hui perdues), voisinent avec des pastorales, tragi-comédies ou intermèdes. Les cinq volumes du *Théâtre d'Alexandre Hardy* qui paraîtront à Paris<sup>31</sup>, – à l'exception du quatrième, publié à Rouen chez David du Petit-Val en 1626 – entre 1624 et 1628 feront en outre une place de choix au grand genre, avec pas moins de douze tragédies, le premier en rassemblant quatre<sup>32</sup> à lui seul. Or Hardy est un dramaturge professionnel, qui compose des pièces pour les vendre à différentes troupes, dont la plus connue, mais non la seule, est celle de Valleran le Conte<sup>33</sup>; et si l'on peut s'interroger sur le statut et la destination des textes publiés, il est certain qu'Hardy était connu, dans les années 1610 et peut-être avant, comme un auteur de tragédies, même si sa pratique du genre ne fut jamais exclusive.

L'ensemble de ces faits, qui témoignent de la bonne santé du genre en même temps que de la diversité de la production tragique française dans les années 1610, contraste singulièrement avec le discours – ou l'absence de discours – que l'histoire du théâtre tient généralement sur cette période. Ils attestent que l'histoire de la tragédie n'est pas l'histoire discontinuée à laquelle on la ramène souvent pour les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et qui coïncide avec deux moments de renaissance: celui des années 1550-1580, avec les œuvres de Jodelle, La Taille et Garnier; celui ensuite des années 1630-1640, où s'élabore le modèle « classique » d'une tragédie régulière, vraisemblable et bienséante, faisant une large place aux enjeux politiques. Or la tragédie française ne passe pas sans transition de Garnier à Corneille, et cette transition ne se limite pas au seul Alexandre Hardy, qui est peut-être d'abord un symptôme des modes de composition et des choix génériques de son temps. Lorsque, par ailleurs, elle est évoquée, la production tragique des années 1610-1630 fait parfois l'objet d'un mépris étonnant: aux dires de l'auteur de l'une des dernières histoires du *Théâtre français de l'Âge classique*, elle « donne d'abord l'impression que tout, dans ce moment du théâtre, se défait: la noble facture du genre se dégrade en

30 Alan Howe, *Écrivains de théâtre. 1600-1649*, Paris, Archives nationales, 2005, p. 96 et p. 98.

31 Chez Jacques Quesnel pour les tomes 1, 2 et 3, chez François Targa pour le tome 5.

32 *Didon se sacrifiant*, *Scédase ou l'Hospitalité violée*, *Panthée* et *Méléagre*.

33 Voir A. Howe, *Écrivains de théâtre. 1600-1649*, op. cit., p. 77-95.

dramaturgie lamentable ou maladroite, en des tragédies pauvres ou nulles de pensée. Le recul est impressionnant<sup>34</sup> ». Seuls échappent à ce jugement l'œuvre tragique d'Alexandre Hardy ainsi qu'une pièce considérée tantôt comme une exception manifeste dans le champ contemporain, tantôt comme l'annonce de la modernité théâtrale : *Pyrame et Thisbé* (1621) de Théophile de Viau, dont on oublie souvent le titre complet, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, qui l'inscrit de fait dans la série très représentée pendant les premières décennies du siècle des tragédies à sujet amoureux. Les travaux de Christian Biet<sup>35</sup>, Fabien Cavaillé<sup>36</sup>, Sybille Chevalier-Micki<sup>37</sup> et Charlotte Bouteille-Meister<sup>38</sup> ont, heureusement, considérablement corrigé cette image et montré l'intérêt autant que les singularités de ce théâtre en le mettant en relation avec le contexte historique dans lequel il est composé et joué.

20

Notre propos, toutefois, n'est ni de réhabiliter le théâtre des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, ni de l'étudier en tant que tel, mais de montrer le caractère continu des transformations de la tragédie telles qu'elles se manifestent dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, voire l'extrême fin du siècle précédent jusqu'aux premières années d'implantation du genre sur la scène professionnelle parisienne, à partir de la saison théâtrale 1634-1635 et jusqu'à l'année 1643. L'un des faits marquants de ce deuxième moment est le développement de la tragédie de dévotion sur la scène professionnelle, puisque les saisons théâtrales 1641-1642 et 1642-1643 sont marquées, à l'Hôtel de Bourgogne comme au Marais, par la création du *Martyre de sainte Catherine* et de *Thomas Morus* de Puget de La Serre, toutes deux en prose, d'*Herménigilde* de La Calprenède, *Saint Eustache* de Desfontaines, *Polyeucte* de Corneille et *La Pucelle d'Orléans*<sup>39</sup>

34 Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'Âge classique I. Le premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 93.

35 Notamment les deux anthologies qu'il a dirigées ou co-dirigées : *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006 et *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Garnier, 2009 (avec Marie-Madeleine Fragonard).

36 Fabien Cavaillé, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVII<sup>e</sup> siècle* (à paraître aux Classiques Garnier) et « Singularité de *Pyrame* ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600- 1620) », *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n° 1, 2012, <http://www.ircl.cnrs.fr>.

37 Sybille Chevalier-Micki, *Tragédies et théâtre rouennais 1566-1640. Scénographies de la cruauté* (thèse soutenue à Paris-Ouest Nanterre La Défense, janvier 2013).

38 Charlotte Bouteille-Meister, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux 1554-1629* (thèse soutenue à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, octobre 2011).

39 *Thomas Morus ou le Triomphe de la foi et de la constance*, Paris, A. Courbé, 1642 ; *Le Martyre de sainte Catherine*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642 ; *Hermenigilde*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643 ; *Le Martyre de saint Eustache*, s. l., 1643 ; *Polyeucte martyr*, Paris, A. de Sommaville, 1643 ; *La Pucelle d'Orléans*, Paris, F. Targa, 1642.

de d'Aubignac. Le choix de ce type de sujet n'est pas alors nouveau, et Du Ryer, par exemple, reprend pour ses deux tragédies bibliques<sup>40</sup> des sujets déjà traités par ses devanciers, notamment celui de Saül, dramatisé par La Taille en 1572 et par Claude Billard en 1610. Mais comme l'a récemment montré Anne Teulade, ces pièces composées pour le théâtre professionnel en adoptent les codes et répondent aux attentes de spectateurs habitués aux formes, personnages, intrigues et structures des tragédies à sujet profane<sup>41</sup>.

Or c'est exactement à la même démarche que l'on assiste au milieu des années 1630 pour cette tragédie à sujet profane, qui réemploie des constituants issus de genres moins nobles (tragi-comédie, pastorale, comédie), ceux-là mêmes que leurs auteurs ont commencé par pratiquer au début de leur carrière. L'exemple de *La Sophonisbe* de Mairet est, sur ce point, particulièrement éclairant, puisque la pièce recycle tout à la fois des éléments empruntés à la tragédie des décennies précédentes, voire à la tragédie antique, en multipliant notamment les allusions au Destin ou en traitant le personnage de Syphax comme un équivalent du personnage protatique du modèle tragique humaniste, des structures et des formes rhétoriques identifiables, telles que la « harangue » et surtout de nombreux constituants issus de la comédie et de la pastorale. La pièce s'achève en effet sur un réemploi de grande ampleur, puisque le célèbre monologue de Massinisse qui s'achève par son suicide n'est rien d'autre que la reprise d'un monologue du berger Aglante qui ouvre le cinquième acte de *La Silvanire*, pastorale du même Mairet. Or reconnaître qu'une tragédie aussi décisive pour l'histoire de la tragédie que l'est *La Sophonisbe* relève de modèles hybrides et regarde, nécessairement, davantage vers le passé, lointain ou immédiat, de l'histoire du théâtre, que vers la tragédie historique dont Corneille fournira le modèle plusieurs années après, c'est se donner les moyens, croyons-nous, de renverser définitivement la perspective finaliste qui a longtemps prévalu dans l'analyse du genre.

Il n'est, de fait, pas une histoire de la tragédie, du théâtre, ou de la littérature qui ne s'arrête sur le petit groupe de tragédies qui accompagnent *Médée* et précèdent *Horace* et *Cinna*, ne dise un mot de *Sophonisbe*, considérée comme pré-cornélienne, de *Marianne*, dont le déchaînement passionnel annonce celui qui nourrit les tragédies de Racine... Le discours critique sur « l'enfance de la tragédie » est, probablement à son corps défendant, imprégné en effet par une perspective finaliste qui projette *a posteriori* sur les œuvres des années 1630 ce qu'il sait de l'histoire du genre, c'est-à-dire ce qu'il sait de la tragédie cornélienne

40 *Saül* (Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642) et *Esther* (Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644).

41 Anne Teulade, *Le Saint mis en scène*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.

et, dans une moindre mesure parce qu'elle est plus éloignée chronologiquement, de la tragédie racinienne. Cette perspective anime, on le sait, la monumentale *History of French Dramatic Literature* de H. C. Lancaster et est encore à l'œuvre dans des travaux contemporains tels que la récente somme de Charles Mazouer<sup>42</sup> ; elle pose au moins deux problèmes : d'une part elle analyse les œuvres du passé au rebours de l'écoulement naturel du temps ; d'autre part elle fait du « chef-d'œuvre » et du « grand auteur » la mesure de l'ensemble de la production littéraire et en l'occurrence dramatique d'une période donnée.

22

Or pour le dire très nettement, en 1634, ni Rotrou ni Mairet ne connaissaient *Andromaque* ni même *Cinna* et Corneille lui-même n'y songeait sans doute pas. En revanche, ils avaient lu des tragédies humanistes, vu les pièces contemporaines de Hardy, peut-être de Mainfray, Billard ou Chrétien des Croix, connaissaient fort bien le théâtre antique et avaient déjà à leur actif un certain nombre de tragi-comédies, pastorales ou comédies et l'on peut, sans trop de risques, former l'hypothèse que leur pratique du genre tragique s'appuie davantage sur le passé et le présent que sur l'avenir du genre et sur un modèle cornélien qui, à cette date, n'existe tout simplement pas<sup>43</sup>. Il nous semble donc de première importance, pour qui étudie en lui-même le corpus des tragédies composées entre 1634 et 1642 et *a fortiori* pour qui veut rendre compte des pratiques tragiques antérieures à cette date, de s'interdire absolument d'avoir comme horizon le modèle, profondément original et atypique, de la tragédie

42 En l'occurrence les deux volumes du *Théâtre français de l'Âge classique* (Paris, Champion, 2006 et 2010) dont l'auteur ne peut, en dépit des pétitions de principe formulées en introduction, s'empêcher de distribuer bons et mauvais points.

43 Rappelons cependant ce que nous devons aux critiques et historiens du théâtre qui ont, à propos d'un détail ou de manière plus systématique, cherché à lire le théâtre tragique de la période à partir de l'héritage de la tragédie humaniste et de la pratique des autres genres acquise par les dramaturges. À côté de brefs développements (H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, op. cit., Part II, vol. 2, p. 683 dans un chapitre consacré à l'*Hippolyte* de La Pinelière, *Hercule mourant* et *Sophonisbe* ou Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Domat-Montchrestien, 1948-1956 ; t. I, p. 456-457), on citera les travaux de Christian Delmas, qui a suivi les traces de la pastorale dans la tragédie moderne (« Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n°208, 2000-3 ; repris dans *Mythe et Histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, dir. F. Népote-Desmarres et J.-Ph. Groperrin, Toulouse, Société de littératures classiques, p. 57-80 et « Autour de la *Sophonisbe* de Mairet », *L'Information littéraire*, 1989-2 ; repris dans *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique*, p. 81-101 ; *Didon à la scène. Scudéry, Didon (1637) et Boisrobert*, La Vraye Didon, ou la Didon chaste (1643), éd. C. Delmas, Toulouse, Société de littératures classiques, 1992, p. LXI-LXIV), de Dominique Moncond'huy à propos d'*Hercule mourant* (Introduction à *Hercule mourant* dans Rotrou, *Théâtre complet 2. Hercule mourant, Antigone, Iphigénie*, Paris, STFM, 1999, p. 24-25) ou encore d'Hélène Baby sur Du Ryer (« Pierre Du Ryer et la tragi-comédie », *Littératures classiques*, n° 42, « Pierre Du Ryer dramaturge et traducteur », printemps 2001, p. 102).

à fin heureuse et à composante sublime que Corneille met au jour avec *Cinna*. Bien plus : c'est par son caractère exceptionnel que *Cinna* constitue le terme de notre parcours. Avec cette pièce publiée en 1643 et probablement créée au début de l'année 1642<sup>44</sup> se joue le dernier acte d'une histoire commencée dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle mais particulièrement sensible dans le théâtre des années 1610-1620, et qui se caractérise notamment par d'incessants frottements génériques entre tragédie et tragi-comédie. Mais alors que chez Billard, Mainfray et Hardy, puis Mairet, Rotrou, Scudéry ou Corneille lui-même dans ses pièces antérieures, la ligne de partage entre les deux genres s'établissait *in fine* autour de la définition du dénouement, nécessairement funeste pour la tragédie alors que la tragi-comédie s'achève, comme la comédie, par une fin heureuse, Corneille fait bouger radicalement les lignes en annexant à la tragédie ce qui était en définitive le seul critère distinctif du genre tragi-comique. Il le fait toutefois en conscience, puisqu'il a pour lui la *Poétique* d'Aristote autant que la définition de la clémence, vertu politique par nature extraordinaire.

C'est donc tout à la fois une archéologie de la tragédie parisienne des années 1630 et une histoire des pratiques tragiques telles qu'elles se sont développées en province autant qu'à Paris pendant les premières décennies du siècle que ce livre voudrait dérouler, en répondant au fond à une seule question : sur quelles fondations, sur quelles pratiques dramaturgiques et scénographiques, à partir de quels modèles ou plus modestement de quels types de savoir-faire la tragédie française s'érige-t-elle alors ? Quelle est, en conséquence, la part réservée aux constituants authentiquement – ou supposément – « tragiques », et le plus souvent issus de Sénèque ou des tragédies de la Renaissance, notamment celles de Garnier, qu'on ne cesse de réimprimer ? Et quelle est celle de constituants exogènes, issus d'autres pratiques génériques (romanesques ou théâtrales), et qui peuvent être de nature textuelle ou dramatique aussi bien que scénographique<sup>45</sup> ? Pour répondre à ces questions, on commencera par confronter le discours théorique sur le genre et les textes tragiques qui sont publiés et joués entre 1610 et 1630, en s'arrêtant notamment sur les formes de contact entre tragédie et tragi-comédie telles qu'elles se laissent observer dans la théorie dramatique mais surtout dans les œuvres. Passant alors à ce qui a constitué le cœur de notre

44 Voir *infra*, chapitre X.

45 Se demandant si « [le] genre qui renaît de ses cendres durant la saison théâtrale 1633-1634 possédait [...] une scénographie qui lui fût propre », P. Pasquier indique ainsi que « l'analyse de *Médée* et de *La Mort de César* inclinerait plutôt à croire le contraire », puisque les deux pièces ont été représentées dans des dispositifs à compartiments rigoureusement identiques à ceux qui étaient utilisés pour les pastorales et tragi-comédies contemporaines (Introduction à l'édition du *Mémoire de Mahelot*, éd. cit., 2005, p. 175-176).

réflexion, à savoir l'élaboration des formes tragiques au milieu des années 1630, on examinera ensuite ce qui se joue, au Marais et à l'Hôtel de Bourgogne, au cours des saisons théâtrales 1633-1634 et 1634-1635 et pendant les sept années qui suivent, à partir de quelques cas : ceux des productions de Rotrou, Mairet ou Scudéry notamment, mais également de quelques tragédies à grand spectacle, de pièces cruelles ou de tragédies historiques atypiques, de pièces « jumelles » telles que les *Cléopâtre* (1635) de Benserade et de Mairet et les *Coriolan* (1638) de Chapoton et de Chevreau. Enfin, on réservera pour une dernière étape l'analyse des frottements persistants entre tragédie et tragi-comédie contemporains de la Querelle du *Cid* et de ses prolongements et l'on terminera ce parcours en étudiant le cas Corneille et le geste de rupture sur lequel il construit et théorise sa pratique tragique entre *L'illusion comique* et *Cinna*.