

Dramaturgie de la tragi-comédie et de la tragédie (années 1610-1640)

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY
Université Paul Valéry (Montpellier)
Institut Universitaire de France

En 1648, Corneille se livre à un geste très rare dans l'histoire du théâtre français : sans modifier en profondeur le texte du *Cid*, il substitue le sous-titre générique de « tragédie » à celui, originel, de « tragi-comédie » qui était le sien depuis 1637. La date de cette modification invite à première vue à dissocier ce geste de la querelle qui fit rage tout au long de l'année 1637 et s'acheva par la publication des *Sentiments de l'Académie française sur Le Cid*. Il s'explique en grande partie par le statut de premier poète tragique qui est alors celui de Corneille et par la réflexion sur les genres dramatiques qu'il a engagée, et qui s'appuie sur vingt ans d'écriture théâtrale. Si, en effet, Corneille n'est au milieu des années 1630 que l'un des quatre ou cinq dramaturges parisiens les plus en vue, aux côtés de Mairet, Scudéry, Rotrou et Du Ryer principalement, le succès retentissant du *Cid*, renforcé plus que contesté par la querelle, puis celui obtenu tour à tour par *Cinna*, *Polyeucte* et plus récemment encore par *Rodogune* et *Héraclius* ont fait de lui le maître incontesté de la scène tragique. Maître d'autant plus incontesté que, contrairement à la majorité de ses concurrents, il s'est rapidement spécialisé dans l'écriture de tragédies, alors que Rotrou, par exemple, a continué jusqu'à sa mort brutale en 1650, à pratiquer l'ensemble des genres dramatiques, et que certains de ses concurrents les plus talentueux comme Mairet et Scudéry ont cessé d'écrire pour le théâtre au début des années 1640. Or Corneille s'est fait une spécialité, à partir de *Cinna*, de la tragédie à dénouement heureux, tout au moins pour les protagonistes et/ou les personnages vertueux, la dramaturgie cornélienne consistant, à partir de *Cinna* puis de *Rodogune*, en une série de variations autour d'une formule unique, où les méchants sont punis et les vertueux sauvés et même récompensés, certains personnages connaissant, à l'instar d'Auguste, une forme de transfiguration. Le fait n'est évidemment pas sans importance pour comprendre le changement de désignation qui affecte *Le Cid*. Tout fait sens dans ce changement ; tout, et d'abord le fait que, en conséquence de cette modification décidée par son auteur lui-même, *Le Cid* est généralement considéré comme une tragédie et même comme la ou à tout le moins l'une des premières tragédies françaises, élément facilité

par le choix des éditeurs qui a consisté, jusqu'aux trente dernières années, à privilégier la dernière édition revue par l'auteur, soit celle de 1682 ou, dans la mesure où le texte y est quasiment définitif, celle de 1660, où *Le Cid* non seulement est devenu tragédie, mais où son texte présente des modifications importantes¹.

Cette perspective, qui fait du *Cid* une tragédie, a pour conséquence de gommer le contexte de composition et de création qui fut celui de l'œuvre en 1637 et de faire implicitement dialoguer *Le Cid* avec les productions tragiques postérieures, en somme de lire Corneille à la lumière de Racine et non à la lumière du paysage théâtral des années 1630. Or *Le Cid* est d'abord et constitutivement une tragi-comédie, et c'est par un coup de force à la fois esthétique et idéologique qu'elle a pu, onze ans après sa création, devenir tragédie.

Notre propos sera dès lors de présenter le genre de la tragi-comédie et de montrer l'importance, capitale, qu'il a exercée sur l'histoire et les contours de la tragédie française, celle de Corneille, celle aussi de ses contemporains, et celle même de Racine.

La tragi-comédie : éléments de définition en synchronie et en diachronie

Qu'est-ce, tout d'abord, qu'une tragi-comédie ? une première manière de répondre consiste à rappeler ce qu'elle n'est pas : un mélange de comédie et de tragédie, la rencontre des *Fourberies de Scapin* avec *Athalie* ou ce que Ionesco appellera, beaucoup plus tard, « farce tragique » ou « drame comique² ». Historiquement, la tragi-comédie apparaît essentiellement comme la transposition au théâtre de sujets romanesques, ses traits caractéristiques découlant de ce constituant premier : adaptation théâtrale de sujets romanesques, la tragi-comédie est, fondamentalement, un genre dramatique irrégulier, qui ne respecte ni la règle des vingt-quatre heures, ni celles de l'unité de lieu et de l'unité d'action. L'action tragi-comique est plurielle, se déroule dans plusieurs lieux (successivement et simultanément) et s'étend sur une durée de plusieurs jours, souvent même de plusieurs mois voire années. Trois éléments caractérisent en outre le genre : la place prépondérante qu'y occupe l'amour ; son personnel dramatique de rang élevé, analogue donc à celui de la tragédie, à ceci près que peuvent y être mêlés, mais de manière toujours secondaire, des types ou des personnages empruntés à la comédie, comme le fanfaron ; son issue heureuse, la tragi-comédie donnant généralement à voir un ou plusieurs mariages. Issue heureuse, qui ne signifie pas, loin s'en faut, absence de morts : comme le roman contemporain, la tragi-comédie fait régulièrement place aux combats, sous la forme de duels judiciaires entre rivaux ou de batailles, ainsi qu'à une gamme assez riche d'actions violentes (naufrages ou enlèvements notamment) auxquelles les personnages ne réchappent pas toujours. *Le Cid*, point de départ de notre réflexion, ne répond pas mal à ces définitions : on y trouve à la fois personnel de haut rang, intérêt essentiellement amoureux (en 1660, Corneille dira du *Cid* qu'elle est sa pièce « la plus amoureuse³ »), issue heureuse, actions

1. 300 vers y ont été réécrits, la scène d'exposition entre le Comte et Elvire, suivante de Chimène, est supprimée et la pièce commence par le dialogue entre Elvire et Chimène.

2. Sous-titres respectifs des *Chaises* 1952) et de *La Leçon* (1951).

3. « ... dans *Le Cid* même, qui est sans contredit la Pièce la plus amoureuse que j'aie faite, le devoir de la naissance et le soin de l'honneur l'emportent sur toutes les tendresses qu'il inspire aux Amants que j'y fais

violentes (duel entre le comte et Rodrigue puis entre Rodrigue et Don Sanche, combat contre les Maures), mort d'un personnage. En ce sens, et n'était la querelle à laquelle elle a donné lieu, la pièce serait peut-être passée inaperçue à une période où la tragi-comédie est le genre vedette des théâtres parisiens.

Contrairement à la tragédie et à la comédie, la tragi-comédie n'est pas un genre hérité des Anciens, en dépit de l'héritage, régulièrement allégué par ses auteurs, de l'*Amphytrion* de Plaute, que le prologue présente comme « tragico-comédie ». C'est un genre résolument moderne, dont on fait généralement coïncider l'acte de naissance avec la publication de la *Bradamante* de Garnier en 1582, même si cette pièce fut précédée par d'autres moins connues et même si, surtout, le sous-titre générique avait été employé auparavant (et continuera à l'être au XVII^e siècle), pour désigner certaines pièces à sujet religieux, à l'image de la toute première pièce française intitulée « tragi-comédie », la *Tragique Comédie Française de l'homme justifié par Foy* (1552) de Henri de Barran.

Né dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le genre connaît véritablement son âge d'or quelques décennies plus tard, précisément entre l'extrême fin des années 1620 et le début des années 1640, et plus précisément encore entre 1628 et 1643. C'est à la production tragi-comique de cette période très brève qu'est consacré le dernier ouvrage entièrement dédié à la tragi-comédie, à savoir la thèse d'Hélène Baby⁴ et c'est généralement aux tragi-comédies de cette période que l'on renvoie lorsqu'on évoque la tragi-comédie française du XVII^e siècle, celle de Rotrou, Scudéry, Mairet ou Mareschal, pour ne citer que ceux-là. Le choix de ces dates est hautement significatif. La seconde, celle de 1643, correspond à la publication de *Cinna*, tragédie qui annexe ce qui apparaît comme l'une des caractéristiques essentielles de la tragi-comédie, à savoir le dénouement heureux. L'année 1628 représente quant à elle la conjonction de plusieurs éléments : la création de la première tragi-comédie (qui est aussi la première pièce) de Rotrou, *L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, la publication du dernier volume du *Théâtre* d'Alexandre Hardy et la réfection en tragi-comédie d'une pièce initialement conçue comme tragédie, *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre, dont la publication comme tragi-comédie s'accompagne de celle d'une préface à valeur de manifeste composée par François Ogier. En 1628, la promotion de la tragi-comédie va de pair avec une tentative de liquidation de la tragédie et d'un théâtre considéré comme archaïque incarné par l'ancien poète à gages de l'Hôtel de Bourgogne qu'est Hardy⁵ ; en 1643, la tragédie reprend à son compte l'un des marqueurs distinctifs de la tragi-comédie congédiant à son tour, dans un mouvement inverse, quinze années de concurrence entre les deux genres et, dans un premier temps, de suprématie absolue de la tragi-comédie sur la tragédie.

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'existence de la tragi-comédie est sporadique : d'après Henry Carrington Lancaster, auteur d'une magistrale histoire du théâtre français du XVII^e siècle en dix volumes, on recenserait trente-deux tragi-comédies pour la période allant de 1652 à la fin du siècle, la majorité paraissant entre 1652 et 1660. Alors qu'elle disparaît progressivement du paysage dramatique français, la tragi-comédie connaît, entre la fin des

parler. » (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660), dans CORNEILLE, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, GF / Flammarion, 1999, p. 72.)

4. H. BABY, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

5. Voir l'article capital de Georges Forestier, « De la modernité anticlassique au classicisme moderne (1628-1634). Le modèle théâtral » (*Littératures classiques*, n°19, 1993) repris sous le titre « Six années de débats (1628-1634) : de la modernité anticlassique au classicisme moderne » dans *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, pp. 29-65.

années 1620 et les années 1640 une progression exponentielle, un pic étant atteint au cours de la décennie 1630-1639 avec la publication de 80 tragi-comédies (pour 23 au cours de la décennie précédente). Cette progression a pour corollaire un essoufflement ou une moindre visibilité de la tragédie : alors qu'il dénombre 33 tragédies publiées en 1620-1629, Jacques Scherer n'en compte plus que 38 au cours de la décennie suivante⁶ ; la production parisienne semble même présenter, sur ce plan, une singularité assez remarquable et commentée par Georges Forestier : en 1628, aucune tragédie n'aurait été jouée dans la capitale.

1610-1620 : le nouveau visage de la tragédie française

En dépit de ces éléments significatifs, l'histoire de la tragi-comédie paraît extraordinairement brève si on la rapporte à la longue histoire du théâtre français. On aurait toutefois tort de minimiser son importance et de s'en tenir, pour expliquer le statut et le rôle qui furent les siens dans le développement de la tragédie française, aux seules pièces qui portent le sous-titre de tragi-comédie. En effet, la production tragique des années 1580-1620 est marquée par une diversification remarquable de ses sujets et sources d'inspiration : aux côtés des sujets empruntés à la mythologie et à l'Histoire, les auteurs font place, de plus en plus souvent, à des sujets romanesques et surtout à des histoires d'amour. Mythologie et histoires d'amour peuvent d'ailleurs être combinées, comme il apparaît dans l'une des tragédies les plus importantes des premières décennies du XVII^e siècle, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623) de Théophile de Viau. Tragédie d'amour, qui s'achève, conformément à la source ovidienne (l'un des récits du livre IV des *Métamorphoses*), par un double suicide fondé sur une terrible méprise, l'œuvre de Théophile de Viau est une pièce attrape-tout, qui fait place à des débats politiques — le poète ajoute un obstacle nouveau à celui de l'interdit familial, en l'occurrence la passion du roi pour Thisbé, qui tente de faire assassiner Pyrame, ce qui décide les amants à fuir Babylone — mais aussi à des échappées lyriques et pastorales semblables à la poésie qu'écrit alors Théophile de Viau. C'est le cas du monologue de Thisbé à la fin de l'acte IV alors que, sortie seule de Babylone, elle attend Pyrame près du tombeau de Ninus où ils se sont donné rendez-vous :

THISBÉ, *seule*.

Déesse de la Nuit, Lune, mère de l'ombre,
 Me voyant arriver sous ce feuillage sombre,
 Tiens-toi dans ton silence et ne t'offense pas
 De l'Amour effronté qui guide ici mes pas ;
 Ne me regarde point pour envier mon aise.
 C'est assez qu'ici-bas Endymion te baise,
 Et sans me quereller d'aucun jaloux soupçon,
 Demeure toute seule avecque ton garçon,
 Et crois qu'en ce dessein que mon amour hasarde
 Je n'ai d'intention pour rien qui te regarde.
 Celui qui maintenant me fait ici venir

6. Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s.d. [1950], Appendice IV (« Popularité des divers genres du théâtre aux différentes époques du XVII^e siècle »), p. 459.

N'a que trop dans ses yeux de quoi m'entretenir.
 Et toi, sacré ruisseau, dont le plaisant rivage
 Semble plus accostable en ce qu'il est sauvage,
 Redouble à ma faveur le doux bruit de ton cours,
 Tant que tous les Sylvains en puissent être sourds
 Et que la vaine Écho de ton bruit assourdie
 Mes amoureux propos à ces bois ne redie.⁷

À l'instar de la tragédie de Théophile de Viau, et de manière beaucoup plus systématique — il aurait écrit plusieurs centaines de pièces, dont une trentaine seulement ont été publiées —, le théâtre d'Alexandre Hardy explore les diverses potentialités du tragique et les frontières entre tragédie et tragi-comédie, empruntant par exemple le sujet de sa tragédie de *Lucrece ou l'Adultère puni* à un roman de Lope de Vega⁸ ou concevant avec *La Force du sang* une tragi-comédie particulièrement macabre même si elle possède, conformément aux règles du genre, un dénouement heureux.

L'essentiel réside bien dans ce point : avant l'âge d'or de la tragi-comédie et l'effort de théorisation auquel le genre donne lieu à partir de 1628, la tragédie elle-même est en train de changer de visage. Si certains auteurs perpétuent le modèle humaniste d'une tragédie très oratoire, dans laquelle l'issue funeste est annoncée au commencement de la pièce et dont les événements sont limités, d'autres écrivent des tragédies qui multiplient les rebondissements, les scènes d'amour et les actions spectaculaires, tous éléments qui sont aussi la marque de la tragi-comédie, la différence essentielle tenant alors, généralement en tout cas, à la nature du dénouement : malheureux pour la tragédie, heureux pour la tragi-comédie. À Paris cependant, c'est la tragi-comédie qui va recevoir, à la fin des années 1620, les faveurs de la nouvelle génération de dramaturges, celle à laquelle appartient Corneille donc, né en 1606. C'est que le genre n'offre pas seulement la possibilité de représenter des intrigues d'amour, des actions spectaculaires et des dénouements heureux, il est aussi le lieu de refondation d'une conception du théâtre affranchie des règles et fondée sur le principe de plaisir, ce que théorisent notamment les préfaces d'Ogier et de Mareschal — cette dernière en tête de *La Généreuse Allemande*, en 1631. Contrairement aux auteurs de cette génération, qui composent alors essentiellement des tragi-comédies et des pastorales, la pastorale étant l'autre genre moderne, affranchi de la tutelle des Anciens, qui se développe aux côtés de la tragi-comédie, Corneille compose pour sa part essentiellement des comédies (*Mélite ou les fausses lettres*, *La Suivante* ou *La Place Royale*, pour ne citer que celles-là). Il s'agit toutefois de comédies de facture très moderne, bien éloignées de l'esthétique comique en vigueur, et que Marc Fumaroli a nommées fort justement « pastorales urbaines⁹ ». Corneille s'illustre également dans la tragi-comédie, avec d'abord *Clitandre* (1631) puis *Le Cid*. Dans les deux cas, il joue avec les limites du genre : alors que la tragi-comédie est

7 Théophile de VIAU, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623), IV, 3 ; éd. Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008, pp. 469-470.

8. *El Peregrino en su patria*, traduit en 1614 par d'Audiguier sous le titre des *Diverses Fortunes de Panfile et de Nise*. Sur cette pièce, comme sur la suivante, et plus largement sur l'instabilité générique propre au théâtre de Hardy, voir Fabien CAVAILLÉ, *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, à paraître et B. LOUVAT-MOLOZAY, *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014, pp. 83-89.

9. Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990, *passim*.

fondamentalement un genre irrégulier, il se plaît à faire entrer l'action des siennes dans la règle des vingt-quatre heures alors en discussion et circonscrit l'intrigue du *Cid* à la seule ville de Séville ; alors que le sujet de la tragi-comédie est emprunté au roman ou inventé, il va chercher celui du *Cid* dans l'histoire médiévale espagnole ; alors que les auteurs de tragi-comédies se plaisent à représenter sur scène duels et, dans la mesure du possible, combats, Corneille se contente de rapporter les deux duels du *Cid* et le combat contre les Maures dans des récits. Tragi-comédie par bien des aspects, *Le Cid* est, il faut l'avouer, une tragi-comédie atypique, un cas limite dans l'histoire du genre. Est-ce pour cette raison que la pièce a pu changer de catégorie générique et devenir tragédie, partageant avec cette dernière sujet historique, récits en lieu et place de la représentation sur scène des événements violents et insistance sur les conséquences psychologiques et morales des événements plus que sur les événements eux-mêmes ? Plus fondamentalement, la recatégorisation du *Cid* a partie liée avec les mutations qui ont affecté le genre tragique dans les années 1630 et 1640, mutations auxquelles la prégnance du modèle tragi-comique et, secondairement, du genre pastoral, n'est en rien étrangère.

Renaissance de la tragédie et hybridité générique (1634-1643)

En effet, les auteurs qui ont commencé par écrire des tragi-comédies, des pastorales et, pour Corneille et Corneille presque seul, des comédies, composent des tragédies à partir du milieu des années 1630, très précisément de la saison théâtrale 1633-1634 (la saison théâtrale commence à la fin de l'été ou au tout début de l'automne, bat son plein en hiver, lorsque la cour et les grandes familles demeurent à Paris et s'étend jusqu'au printemps, l'été étant une période généralement creuse pour le théâtre, au moins pour les créations). Coup sur coup sont ainsi représentées quatre tragédies, dues aux auteurs les plus illustres : Rotrou (*Hercule mourant*), Mairet (*Sophonisbe*), Corneille (*Médée*) et Scudéry (*La Mort de César*), soit deux tragédies à sujet historique, deux à sujet mythologique, qui sont surtout la réécriture de deux tragédies antiques (*Hercule sur l'Œta* et *Médée* de Sénèque). Les raisons qui expliquent que la tragédie, renvoyée aux vieilles lunes quelques années auparavant, puisse être redevenue fréquentable sont multiples : elle a partie liée avec le débat sur la règle des vingt-quatre heures et sur la question du plaisir théâtral — d'abord lié à la seule irrégularité, le plaisir paraît progressivement compatible avec les règles¹⁰ — ; avec la conscience, même chez les auteurs de tragi-comédies, que la tragédie est le genre le plus noble et donc celui qui permet aux auteurs de se faire véritablement un nom au Parnasse. Par ailleurs, la tragédie bénéficie rapidement du soutien des protecteurs et des troupes, dans le cadre d'une concurrence entre les deux troupes parisiennes de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais. Mais ces tragédies sont très marquées par les pratiques antérieures de leurs auteurs, qui mêlent aux scènes et situations attendues dans la tragédie des éléments qui trouveraient *a priori* davantage leur place dans la tragi-comédie ou la pastorale. L'un des exemples les plus significatifs de ce réemploi avec réaffectation générique est celui auquel se livre Mairet en reprenant la matière d'un monologue de sa tragi-comédie pastorale *La Silvanire* pour composer le monologue final du protagoniste de *La Sophonisbe*, que la critique a longtemps

10. Sur cette question, voir encore G. FORESTIER, art. cité.

tenue pour la première tragédie politique du théâtre classique ou régulier et qui est, fondamentalement, une tragédie d’amour¹¹. Le monologue du berger Aglante vient clore la péripétie de *La Silvanire* : pour obtenir les faveurs de la bergère Silvanire, aimée d’Aglante et qui l’aime en secret, le berger Tirinte a fait usage d’un philtre qu’il croit propre à faire naître l’amour chez Silvanire. Mais celle-ci tombe dans une langueur semblable à la mort. Le berger Aglante pleure alors celle qu’il aimait, et qui se réveillera peu avant le dénouement. Les données sont nécessairement différentes dans *La Sophonisbe*, tragédie dont le sujet historique est emprunté à Tite-Live et Appien d’Alexandrie. Conformément aux sources, Sophonisbe s’y suicide pour échapper au triomphe que lui préparent les Romains, et qui doit couronner la victoire qu’ils viennent de remporter sur Carthage. Mairet place à la fin de sa pièce un monologue de Massinisse, général carthaginois passé à l’ennemi mais qui, subjugué par la beauté de Sophonisbe, l’a épousée sur le champ puis lui a fait porter du poison. Massinisse se trouve devant le corps sans vie de l’ancienne reine de Carthage et Mairet lui fait commettre un geste qui n’est attesté par aucun historien.

<i>La Silvanire</i> , V, 1	<i>La Sophonisbe</i> , V, 8
Meurs, misérable Aglante, et d’une main hardie Ferme l’acte sanglant de cette tragédie ;	Meurs misérable Prince, et d’une main hardie, Ferme l’acte sanglant de cette tragédie.
Ta bergère en ceci t’a voulu prévenir, Et puisque tes regrets n’ont pu la retenir, Donne-toi pour le moins le plaisir de la suivre, Et cesse de mourir en achevant de vivre. « Montre que les rigueurs de la mort sans pitié « Peuvent tout sur l’amant, et rien sur l’amitié. [...]	<i>Il tire le poignard caché sous sa robe.</i> Sophonisbe en ceci t’a voulu prévenir ; Et puisque tes efforts n’ont pu la retenir, Donne-toi pour le moins le plaisir de la suivre, Et cesse de mourir en achevant de vivre. Montre que les rigueurs du Romain sans pitié, Peuvent tout sur l’Amant, et rien sur l’amitié. <i>Il se tue</i> ¹³ .
Mais puisqu’à mon regret la douleur ne me tue, Allons chercher un fer qui ma rage effectue ¹² .	

Ce réemploi si important par sa longueur et la proximité du texte-source et du texte-cible n’a été repéré et commenté par aucun historien du théâtre de la période, ce que l’on peut l’expliquer par le fait qu’il révèle une forme de consanguinité entre des genres dramatiques que l’histoire littéraire a longtemps séparés et *a fortiori* entre deux pièces considérées à la fois comme majeures dans la construction du théâtre « classique » — *La Silvanire* est précédée d’une importante préface en faveur des règles, et particulièrement de celle des vingt-quatre heures, *La Sophonisbe* est la première tragédie régulière à sujet historique — mais dont on n’avait jamais comparé la *dispositio*, encore moins l’*elocutio*.

Alors qu’une grande partie de ses confrères commencent à abandonner la tragi-comédie pour la tragédie, mais en réinvestissant dans la tragédie, comme le fait Mairet, des matériaux, situations, ou discours déjà éprouvés dans la tragi-comédie ou la pastorale, Corneille se livre au mouvement inverse en 1637, en composant une tragi-comédie qui

11. Voir B. LOUVAT-MOLOZAY, *op. cit.*, pp. 133-141 et notre Introduction à *Sophonisbe* dans MAIRET, *Théâtre complet*, Paris, Champion, t. I, 2004.

12. MAIRET, *La Silvanire ou la Morte-vive*, éd. Jean-Pierre Elslande, dans *Théâtre complet*, Paris, Champion, t. II, 2008, p. 561.

13. MAIRET, *La Sophonisbe*, éd. cit., p. 197.

emprunte certains de ses constituants à la tragédie. Ce n'est pas cette raison qui est à l'origine de la querelle — mais plutôt la question de la vraisemblance, entendue au sens moral comme bienséance, la querelle pouvant au fond se résumer à cette formule de Scudéry : « il est vrai que Chimène épousa Rodrigue, mais il n'est pas vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père¹⁴. » Néanmoins, la question générique est bien à l'horizon de la querelle. On peut la formuler ainsi : que convient-il d'entendre, en 1637, par tragédie et tragi-comédie, et qu'est-ce alors que la tragédie ? Ce qu'elle est, ce qu'elle peut être, ce qu'est désormais son périmètre, plusieurs textes nous l'enseignent, dont deux principaux : le *Discours de la tragédie* de Sarasin et *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Le premier paraît en tête de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, tragi-comédie créée en 1638, et qui en possède tous les marqueurs habituels, mais que Sarasin, dans le contexte de la querelle et pour faire pièce au *Cid*, défend comme tragédie. Mieux même : comme la tragédie la plus conforme au canon aristotélicien qui ait été composée depuis *Œdipe roi* ! Composée dans les années 1640, à la demande de Richelieu (comme d'autres textes théoriques du temps, dont la *Poétique* de La Mesnardière), *La Pratique du théâtre* est parue en 1657 seulement mais porte constamment la trace des débats de la fin des années 1630 et du début des années 1640. Un chapitre est particulièrement intéressant pour notre propos : il s'agit du chapitre « De la Tragi-comédie » qui, contrairement à ce qu'annonce son titre, ne traite pas d'abord de la tragi-comédie. L'abbé d'Aubignac y réduit la production théâtrale à trois grandes catégories, la comédie, la pastorale et la tragédie, en fonction des trois types de personnages et des trois conditions qu'on peut y introduire. Dans cette configuration, la tragi-comédie a disparu, ou plus exactement elle n'est plus, pour d'Aubignac, qu'un nom : celui que, fort maladroitement, les auteurs donnent aux tragédies à fin heureuse :

... ce que nous avons fait sans fondement, est que nous avons ôté le nom de *Tragédie* aux Pièces de Théâtre dont la Catastrophe est heureuse encore que le Sujet et les personnes soient Tragiques, c'est-à-dire héroïques, pour leur donner celui de *Tragi-Comédies*. [...] Or je ne veux absolument pas combattre ce nom, mais je prétends qu'il est inutile, puisque celui de *Tragédie* ne signifie pas moins les Poèmes qui finissent par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres. [...] Mais j'ajoute que ce nom seul peut détruire toutes les beautés d'un Poème, qui consistent en la Péripétie ; car il est toujours d'autant plus agréable que de plusieurs apparences funestes, le retour et l'issue en est heureuse et contre l'attente des Spectateurs : mais dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la Catastrophe.¹⁵

Si elle est, de fait, légitimée par Aristote, qui n'exclut pas la possibilité du dénouement heureux pour la tragédie (l'essentiel est à ses yeux la production d'un renversement, du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur), même si la plupart des exemples que donne Aristote sont empruntés à des tragédies à issue funeste, la catégorie de la tragédie à fin heureuse est, de fait, l'une des manifestations de l'influence de la tragi-comédie sur l'histoire du théâtre français. Son promoteur le plus connu est Corneille, qui s'en est même fait une spécialité. Mais ce n'est pas sur la foi de cet argument (que la tragédie peut finir bien) qu'il justifie, pour sa part, le changement de catégorie générique qui affecte *Le Cid* en 1648 : c'est en reprenant l'argumentaire développé par Sarasin pour défendre la tragi-

14. SCUDÉRY, *Observations sur Le Cid* (1637), dans CORNEILLE, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 785.

15. Abbé d'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre* (1657), « De la Tragi-comédie », éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, pp. 218-219.

comédie de Scudéry et en faisant à son tour du *Cid* la pièce la plus conforme aux préceptes aristotéliens qu'on ait vue depuis l'*Œdipe roi* de Sophocle ; ce au prix, on s'en doute, de quelques aménagements de la théorie aristotélicienne :

... j'ose dire que cet heureux Poème n'a si extraordinairement réussi, que parce qu'on y voit les deux maîtresses conditions [...] que demande ce grand maître [*i.e.* Aristote] aux excellentes Tragédies, et qui se trouvent si rarement assemblées dans un même ouvrage, qu'un des plus doctes commentateurs de ce divin traité qu'il en a fait, soutient que toute l'Antiquité ne les a vues se rencontrer que dans le seul Œdipe. La première est, que celui qui souffre et est persécuté, ne soit ni tout méchant ni tout vertueux, mais un homme plus vertueux que méchant, qui par quelque trait de faiblesse humaine qui ne soit pas un crime, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas : L'autre, que la persécution et le péril ne viennent point d'un ennemi, ni d'un indifférent, mais d'une personne qui doit aimer celui qui souffre & en être aimé¹⁶.

Mais si Corneille peut vouloir défendre *Le Cid* comme une authentique tragédie, ce n'est pas, ou pas seulement, parce qu'il voudrait plagier ou du moins démarquer Sarasin et renouveler le geste qui avait consisté à lire *L'Amour tyrannique* comme une tragédie que son auteur n'aurait pas osé sous-titrer ainsi de peur de choquer un auditoire habitué à ce que les tragédies se terminent mal¹⁷. Entre *Le Cid* tragi-comédie et *Le Cid* tragédie, il y a eu, en effet, l'exemple de *Cinna*, soit la première tragédie à sujet historique qui possède une fin heureuse — les tragédies à fin heureuse antérieures à *Cinna* étant soit des tragédies religieuses, soit des adaptations de tragédies d'Euripide telles qu'*Alceste* ou *Iphigénie à Aulis*. Cette fin heureuse est, de fait, parfaitement historique et connue des contemporains, d'autant que Montaigne a fourni une traduction et un commentaire de cet épisode dit de la clémence d'Auguste dans ses *Essais*. Mais elle est aussi, et pour plusieurs raisons, tout à fait extraordinaire, et Corneille s'est plu à souligner ce caractère extraordinaire de multiples manières, d'abord parce que la clémence est une vertu hors du commun, qui ne ressortit pas aux lois qui régissent ordinairement le comportement des hommes, lesquels châtent ceux qui ont cherché à les faire périr. C'est ce caractère extraordinaire que thématisent les dernières scènes de la pièce, par l'intermédiaire de Livie ou dans les dernières tirades d'Auguste lui-même. Mais c'est aussi un retournement *in extremis*, qui déjoue les attentes des spectateurs et fait connaître à l'action un second renversement (du malheur attendu au bonheur inespéré) après la trajectoire programmée par les premiers actes (la conspiration découverte fait logiquement attendre le châtement des conjurés). Annexion à la tragi-comédie de l'un de ses marqueurs les plus spécifiques, le dénouement heureux de *Cinna* est donc aussi parfaitement orthodoxe en ce qu'il constitue une actualisation de la fable double (avec deux renversements successifs) théorisée par Aristote et par ses commentateurs contemporains tels que Heinsius, dont le *De Constitutione Tragædiæ* avait paru à Leyde en 1611.

16. Corneille, Avertissement du *Cid* (1648) ; éd. G. Forestier, Paris, STFM, 1992, p. 115 (nous modernisons la graphie).

17. « M. de Scudéry savait [...] bien que son merveilleux poème était tout tragique. Et toutefois il lui a donné le titre de *tragi-comédie*, afin de faire voir qu'il ne s'éloigne pas de la coutume reçue, et qu'il aime mieux s'accommoder à l'usage que de s'attacher avec trop de scrupule à la souveraine raison. » (Sarasin, *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 30.) Voir aussi B. LOUVAT-MOLOZAY, *op. cit.*, pp. 221-223.

Ce que nous aimerions souligner, en guise de conclusion, c'est que la tragédie dite « classique » est un genre infiniment souple, varié, polymorphe et fondamentalement impur, qui se nourrit des influences les plus diverses : la tragi-comédie, la pastorale, le roman... tous genres qui, c'est l'un de leurs points communs, font une place prépondérante à l'amour. Le fait concerne évidemment aussi Racine, que ses contemporains nommaient le « nouvel Euripide » (le titre de « nouveau Sophocle » avait été affecté à Corneille), manière de souligner sa fidélité, revendiquée, aux Grecs, mais aussi la spécificité de ses tragédies, plus « galantes » que celles de son maître et rival. Ce qui se joue autour de la tragédie racinienne, au moment de sa création, c'est précisément le statut de l'amour ou plus justement la manière dont le dramaturge parvient à combiner deux impératifs, qui s'imposent à tous ceux qui veulent plaire à la fois aux doctes et au public mondain : la représentation de l'amour et la fidélité aux Anciens et à l'horizon du genre tragique. Cette double injonction donne lieu, chez Racine, à des fluctuations assez remarquables — entre le tendre *Alexandre* et la terrible *Thébaïde* — ou à l'exploration des limites du genre tragique avec une pièce comme *Bérénice*, que ses adversaires considèrent non comme une tragédie mais comme une élégie et l'amplification d'une matrice à la fois très mince (une scène de séparation) et non authentiquement tragique. Sur le même sujet, Corneille compose d'ailleurs non pas une tragédie mais une comédie héroïque (*Tite et Bérénice*), c'est-à-dire un type de pièce qui mêle personnel de haut rang, sujet amoureux et issue heureuse, comme la tragi-comédie en un sens, à ceci près qu'il s'agit d'un genre parfaitement régulier. Le cas de *Phèdre* paraît, en revanche, significatif de cet équilibre trouvé par Racine dans certaines pièces entre des impératifs *a priori* incompatibles. Alors que chez Euripide et Sénèque Hippolyte est un ennemi de l'amour et des femmes, entièrement voué au culte d'Artémis/Diane, les réécritures et adaptations antérieures du sujet ont, depuis les années 1640, corrigé le personnage d'Hippolyte et l'ont rendu amoureux, pour le conformer aux représentations contemporaines du héros, lesquelles sont héritées du roman. Chez les prédécesseurs de Racine, qu'ils aient nom Gabriel Gilbert (*Hypolite, ou le Garçon insensible*, 1647) ou Mathieu Bidar (*Hippolyte*, 1675) Hippolyte est amoureux, de Phèdre elle-même (à qui il n'avoue pas son amour, qu'il juge criminel) ou d'une autre femme¹⁸. Racine, qui ne peut pas ne pas se conformer à ces attentes et ne pas suivre la même route que ses prédécesseurs, ne veut pas, cependant, faire de son Hippolyte un héros galant. D'où l'idée, qui donne son plein effet notamment dans la scène 2 de l'acte II, de le montrer découvrant l'amour et l'expression amoureuse et inventant, sur scène, les fragments d'un discours amoureux :

HIPPOLYTE.

[...] Vous voyez devant vous un Prince déplorable,
 D'un téméraire orgueil exemple mémorable.
 Moi, qui contre l'Amour fièrement révolté,
 Aux fers de ses Captifs ai longtemps insulté,
 Qui des faibles mortels déplorant les naufrages,
 Pensais toujours du bord contempler les orages,
 Asservi maintenant sous la commune loi,
 Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi !
 [...] Présente je vous fuis, absente je vous trouve.
 Dans le fond des forêts votre image me suit.

18. Voir *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du dix-septième siècle. Textes des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar*, éd. Allen G. Wood, Paris, Champion, 1996.

La lumière du jour, les ombres de la nuit,
Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite.
Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.
Moi-même pour tout fruit de mes soins superflus,
Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus¹⁹.

19. *Phèdre et Hippolyte* (1677), II, 2 ; éd. G. Forestier, dans RACINE, *Œuvres complètes*, t. I (*Théâtre-Poésie*), Paris, Gallimard, 1999, p. 839.