

La tragédie régulière et les autres genres scéniques à l'âge classique : *mimésis* et vérité

Jean-Noël LAURENTI
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours)
Association des Professeurs de Lettres

On parle ordinairement de « théâtre classique », de « tragédie classique », de « dramaturgie classique ». Qu'entend-on par là ? en général on pense au respect des trois unités et des bienséances, mais par-delà ces règles à quels principes esthétiques se réfère-t-on ? en quoi consiste ce « classicisme » d'où découleraient ces fameuses règles de façon nécessaire et comme implacable ? Les pages qui suivent proposent quelques réflexions à partir des travaux de recherche développés durant ces dernières décennies sur les principes et les fondements intellectuels de l'esthétique dite « classique » en général et sur ces questions de poétique qui ont préoccupé les théoriciens et les auteurs du XVII^e siècle et encore du XVIII^e¹.

¹. Le XVIII^e siècle est riche en théoriciens qui se sont efforcés de systématiser les principes du classicisme, souvent à l'occasion de controverses avec leurs adversaires. Outre les très importantes *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos, citons *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* de l'abbé Batteux (Durand, 1746) et les *Éléments de littérature* de J.-F. Marmontel, issus de sa collaboration à l'*Encyclopédie* (Née de La Rochelle, 1787 ; éd. moderne par Sophie Le Ménahèze, Desjonquères, 2005), bien que ce dernier essaie par ailleurs d'intégrer des vues nouvelles. Ces ouvrages sont disponibles en ligne.

Pour ce qui est de la délimitation de la période classique, nous laisserons de côté la définition restrictive traditionnellement admise, à savoir la « génération de 1660 », essentiellement Racine, Molière, La Fontaine, Bossuet, Boileau, La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, auquel on adjoint Corneille, Pascal à titre posthume et Malherbe comme précurseur. D'abord parce que cet ensemble est assez disparate (il y a loin de Molière à Bossuet, de La Fontaine à Boileau), ensuite parce qu'il exclut bien des auteurs antérieurs dont ces « classiques » se sont réclamés (Voiture, par exemple) et tous ceux des générations suivantes qui s'en sont voulu les héritiers, tels que Fontenelle. Mieux vaut recourir à la notion d'« âge classique », mise en avant par Michel Foucault et qui couvre la période des XVII^e et XVIII^e siècles, depuis la fin de la Renaissance, avec les grandes mutations intellectuelles et scientifiques (notamment Galilée et l'émergence d'une conception mécaniste de l'univers), jusqu'au développement du courant de la sensibilité et du romantisme.

Pour la définition des principes de l'esthétique classique, nous devons beaucoup aux travaux de Catherine Kintzler, notamment *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, nouvelle éd., Minerve, 2011, Première partie, chap. II.

Sous sa forme vulgarisée, la notion de « dramaturgie classique » comporte une dimension mythique, et cela malgré la thèse de Jacques Scherer² qui, par-delà les grandes tendances et dominantes, a suffisamment montré les évolutions, les hésitations et la diversité des pratiques dramaturgiques. En général, on identifie la dramaturgie classique au théâtre régulier tel qu'il s'impose progressivement à partir des années 1630, et on appelle « baroque » la dramaturgie irrégulière que la dramaturgie régulière a supplantée. Seulement, cette division prête le flanc à des objections : en pleine période classique, dans la seconde moitié du XVII^e siècle et encore au XVIII^e, il existe bel et bien un théâtre irrégulier, qui ne respecte aucunement l'unité de lieu, ne se soucie guère de l'unité de jour et ne se fait pas faute de traiter de façon lâche l'unité d'action : c'est notamment tout le théâtre qui comporte une dimension spectaculaire et musicale, pièces en machines, opéras, comédies mêlées de divertissements, celles de Molière, de Dancourt, de la Foire ou des Italiens. C'est donc tout un pan de la production dramatique qui échappe aux canons de la vraisemblance et des bienséances tels qu'ils avaient été élaborés par les doctes dans les années 1630, réaffirmés à l'occasion de la querelle du *Cid*, puis gravés dans le marbre par d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*³.

C'est qu'en fait il y a un second mythe, qui est l'identification entre l'esthétique classique et les conceptions de Chapelain et de d'Aubignac en matière de poétique, comme si les dramaturges classiques n'avaient eu de cesse de se conformer au modèle défini par eux. La réalité est tout autre. Bien que, dans la lignée d'Aristote, tous les dramaturges de l'âge classique conviennent que le théâtre est une imitation des actions humaines, Chapelain et d'Aubignac, comme l'a montré Pierre Pasquier⁴, défendent une conception de la *mimésis* qui leur est propre, l'idéal d'une imitation parfaite que Corneille a toujours refusée et qui ne correspond guère à la réalité des pratiques dramaturgiques de l'âge classique ni à la conception des théoriciens, des commentateurs et sans doute du public. En fait, l'esthétique classique est plus complexe, justifie des formes dramatiques plus variées que les « conversations sous un lustre » auxquelles on a réduit ses possibilités. Elle est aussi plus profonde : elle ne se résume pas au respect religieux de « règles » formelles, mais repose sur une certaine conception du théâtre, de la réception que doit en avoir le spectateur, et plus généralement du type de vérité visé à travers l'imitation.

Nous aurons donc à montrer d'abord, face à la conception réputée « classique » que se font Chapelain et d'Aubignac de la *mimésis*, de la vraisemblance et des règles qui en découlent, que la réalité des spectacles et des pratiques dramaturgiques témoignent d'une bien plus grande largeur d'esprit. Il faudra alors comprendre la raison de cette diversité, ce qui implique de définir plus adéquatement la conception que l'âge classique se fait de la *mimésis* : plutôt qu'une imitation à s'y méprendre, il s'agit d'une élaboration de la réalité aboutissant des types de représentation, modulés selon les genres, et comportant une part importante de fiction et de convention. Et (c'est, plus fondamentalement, un des principes de l'esthétique classique) cette représentation, en un certain sens conforme à la réalité et en un autre sens éloignée d'elle, propose au spectateur de porter un regard lucide et distancié

². J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950.

³. François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre*, Sommaville, 1657 ; éd. moderne par Hélène Baby, Champion, 2001. L'édition d'Amsterdam de 1715 est disponible en ligne.

⁴. Pierre PASQUIER, *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle : histoire d'une réflexion*, Klincksieck, 1995.

sur le monde, sur les phénomènes humains, en particulier sur les passions, par le processus de la *catharsis* telle qu'elle a été peu à peu définie par les théoriciens de l'époque.

Le mythe de la « vraisemblance »

Partons donc de la vulgate admise dans la tradition de l'histoire littéraire : les unités de temps et de lieu, spécifiques au classicisme et contre lesquelles les romantiques devaient batailler (ce qu'Hugo devait appeler « les deux unités », l'unité d'action étant hors de discussion) seraient justifiées par la vraisemblance. En effet, le principe fondamental est énoncé par Chapelain dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* :

Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous Poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite⁵...

Ce principe a pour conséquence que le poète doit éviter tout ce qui pourrait surprendre le spectateur, lui donner l'occasion de s'interroger : il doit,

... ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'il voit et de douter de sa réalité⁶.

Cela justifie l'unité de temps :

... je ne pense pas qu'il y ait rien de moins vraisemblable que ce que ferait le Poète par la représentation d'un succès de dix ans dans l'espace de deux ou trois heures, puisque la figure doit être le plus qu'il se peut semblable en toutes les circonstances à la chose figurée⁷.

Cela justifie aussi l'unité de lieu. Comme le dira plus tard d'Aubignac,

Il n'est pas moins contraire à la vraisemblance, qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, représentent en même temps deux lieux différents, par exemple, la France et le Danemark, la Galerie du Palais et les Tuileries. Et certes pour le faire avec quelque sorte d'apparence, il faudrait au moins avoir de ces Théâtres qui tournent tous entiers, vu que par ce moyen le lieu changerait entièrement aussi bien que les Personnes agissantes, en encore serait-il nécessaire que le Sujet fournît une raison de vraisemblance pour ce changement, et comme cela ne peut arriver que par la puissance des Dieux qui changent comme il leur plaît la face et l'état de la Nature, je doute qu'on pût faire une Pièce raisonnable par le secours de dix ou douze miracles⁸.

Pour bien comprendre cette discussion, il faut se rappeler que le rideau d'avant-scène n'a été en usage que très tardivement⁹ et qu'avant que s'impose l'unité de lieu les théâtres de la ville utilisaient un décor dit « à compartiments¹⁰ », dont chacun représentait simultanément

⁵. *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, publiée dans Giovanni DOTOLI, *Temps de Préfaces, Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Klincksieck, 1996, p. 227.

⁶. *Op. cit.*, éd. cit., pp. 227-228.

⁷. P. 227.

⁸. *La Pratique du Théâtre*, Livre II, chap. VI, éd. de 1715, p. 89, Champion, 2001, éd. cit., pp. 156-157.

⁹. P. PASQUIER, *Le Mémoire de Mahelot*, Champion, 2005, pp. 86 sqq.

¹⁰. L'expression n'était pas en usage au XVII^e siècle et a été forgée par les historiens du théâtre : voir P. PASQUIER, *Le Mémoire de Mahelot*, *op. cit.*, p. 69.

les lieux différents dans lesquels l'action était censée se dérouler : dans le théâtre irrégulier, sur le même plateau pouvaient ainsi se trouver réunis à quelques mètres de distance « la France et le Danemark ». Moins invraisemblable était un changement entier de décor, transportant toute la scène d'un lieu à un autre, changement de décor pour lequel d'Aubignac évoque « ces théâtres qui tournent tous entiers », mais qui était pratiqué plus couramment dans les spectacles de cour ou dans le théâtre à machines, sous forme de changements à vue grâce au dispositif à l'italienne des châssis coulissants¹¹. Mais même ces changements font difficulté aux yeux de d'Aubignac, car il faudrait les motiver, leur fournir « une raison de vraisemblance », ce qui fait qu'ils doivent être réservés aux pièces mettant en scène des événements merveilleux ; et ce genre de théâtre n'entre guère pour lui dans la catégorie des « pièces[s] raisonnables[s] ».

Élargissons le propos : la *mimésis* telle que la conçoivent Chapelain et d'Aubignac, ne justifie pas seulement les unités. Elle commande toute la conception de la vraisemblance et des bienséances. En particulier dans la tragédie elle exclut le vraisemblable extraordinaire : selon la formule de Boileau, reprenant d'Aubignac ,

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable¹².

Une action accréditée par l'histoire peut pour cette raison être rendue vraisemblable, mais si le fait est trop extraordinaire il se heurtera à l'étonnement et donc au doute du spectateur. C'est au nom du refus de ce vraisemblable extraordinaire que l'Académie, à la suite de Scudéry, devait condamner le sujet du *Cid* : qu'une fille épouse le meurtrier de son père, même si la chose est attestée par l'histoire ou du moins la légende, est contraire à ce qu'on peut attendre du caractère d'une fille : ce n'est pas bienséant, c'est donc contraire à la vraisemblance. En conséquence, Scudéry pouvait affirmer à propos du *Cid* que « le sujet n'en vaut rien du tout¹³ ». Ce devait être là une pomme de discorde essentielle entre les doctes et Corneille qui, armé de ses succès et de son expérience de dramaturge, affirmait que précisément « le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable¹⁴ ».

Car, comme nous l'avons signalé, la pratique des auteurs et leurs conceptions, quand ils les ont théorisées, ne sont nullement conformes à cette vision étroite et presque

¹¹. Voir Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental*, Nathan Université, « Lettres sup. », 2e éd., 2009, pp. 104 sqq., et pour la France pp. 155 sqq. Pour se représenter les moyens mis en œuvre par la scénographie à l'italienne et les effets produits, voir les travaux de Jérôme de la Gorce, en particulier le catalogue *Féeries d'opéra, Décors, machines et costumes en France, 1645-1765*, Éd. du Patrimoine, 1997, ainsi que la Base ARCHIM, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/MP/MP-accueil.htm>.

¹². *Art poétique*, III, 48.

¹³. *Observations sur le Cid*, dans Jean-Marc CIVARDI, *La Querelle du Cid, 1637-1638*, Champion, p. 372.

¹⁴. CORNEILLE, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. par Bénédicte Louvat et Marc Escola, GF / Flammarion, 1999, Premier Discours, p. 64 : « Ce n'est pas qu'on ne puisse faire une Tragédie d'un sujet purement vraisemblable: il (Aristote) en donne pour exemple *La Fleur* d'Agathon, où les noms et les choses étaient de pure invention, aussi bien qu'en la Comédie ; mais les grands Sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les Auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'Histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes Auditeurs déjà tous persuadés. Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère : mais l'Histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules. » Voir aussi l'Avertissement d'*Héraclius*, cité dans la même édition, pp. 252-253.

photographique de la vraisemblance, gouvernée par l'idéal de l'illusion parfaite. Qu'en est-il réellement ?

Commençons par le principe de la vraisemblance ordinaire dans la tragédie. Nul doute que la position de Corneille n'ait été aussi celle de la plupart des autres auteurs tragiques. En effet, la vraisemblance ordinaire exclut ou réduit fortement la possibilité de représenter des actions qui frappent fortement le spectateur, précisément par leur caractère exceptionnel. Elle s'accommode difficilement de l'effet de « merveille » que Chapelain assignait pourtant à l'action dramatique¹⁵. Elle s'oppose en particulier à la définition du bon sujet tragique proposée par Aristote, pour qui la tragédie devait mettre en scène des conflits meurtriers entre des personnages que, selon la formule de Corneille « la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre¹⁶ ». Pour Corneille, c'est ce genre de situation exceptionnelle qui fait précisément l'intérêt de la tragédie. Encore préférerait-il néanmoins en éviter l'atrocité en faisant en sorte qu'au moment du dénouement l'acte soit évité : à la fin de *Rodogune*, Cléopâtre s'empoisonne d'elle-même avec la coupe qu'elle réservait à son fils, sans que celui-ci soit coupable de sa mort ; à la fin de *Nicomède*, les projets meurtriers de Prusias contre son fils sont mis en échec et le fils pardonne à son père. Mais Racine ne devait pas souvent s'embarrasser de tels adoucissements : dans *La Thébaïde*, dans *Britannicus*, dans *Bajazet*, le frère tue effectivement son frère et, même si dans *Mithridate* et *Iphigénie* le meurtre du fils ou de la fille par le père est évité de justesse, dans *Phèdre* Thésée envoie bel et bien Hippolyte à la mort. Dans *Athalie* encore, la grand-mère sanguinaire sera tuée par son petit-fils ou du moins avec son consentement. Les dramaturges qui suivront cultiveront ce genre de sujet : ne citons qu'*Atrée et Thyeste* ou *Idoménée* de Crébillon, ou des tragédies en musique comme *Scylla* ou *Philomèle*¹⁷, qui témoignent du goût croissant pour le sujet horrible. Décadence de la tragédie classique, comme le veut la vulgate ? ou tendance profonde de l'esthétique classique ?

En ce qui concerne l'unité de lieu, nous l'avons dit, à côté de la tragédie et de la comédie régulières l'âge classique s'est délecté de pièces à grand spectacle ou comportant une certaine part de spectaculaire, où le changement de lieu était non seulement toléré, mais attendu. L'*Andromède* de Corneille, une des premières pièces en machines, fut commandée par Mazarin entre autres buts pour faire valoir les talents du décorateur et machiniste italien Torelli, avec un décor et un lieu particulier pour chaque acte¹⁸. De même *Psyché*, tragédie-ballet issue en 1671 de la collaboration de Molière, Corneille, Quinault et Lully, était destinée à faire revoir les décors de l'*Ercole amante* de Cavalli, représenté dans la salle des machines des Tuileries quelque dix ans plus tôt. Issu de cette lignée, l'opéra, sous l'espèce

¹⁵. *Discours de la poésie représentative*, dans G. DOTOLI, *op. cit.*, pp. 301 et 303.

¹⁶. Deuxième Discours, éd. cit., pp. 105-106. Corneille rend ainsi l'expression d'Aristote « ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίας ἐγγένηται τὰ πάθη », traduite par « surgissement de violences au sein des alliances » dans la traduction de la *Poétique* par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Seuil, 1980, p. 81), formulation popularisée par les travaux de G. Forestier (*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, Paris, 1990, p. 39 et *passim*).

¹⁷. *Scylla*, tragédie en musique de Duché de Vancy et Gatti (1701) ; *Philomèle*, tragédie en musique de Roy et Lacoste (1705).

¹⁸. Représentée en 1650, *Andromède* avait été conçue pour réutiliser les décors conçus par Torelli pour l'*Orfeo* de Luigi Rossi en 1647. Les gravures de François Chauveau qui conservent le souvenir de ce spectacle sont disponibles en ligne.

de la tragédie en musique mise au point par Quinault et Lully¹⁹, et qui devait continuer à être pratiquée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, comportait en général un changement de lieu à chaque acte et parfois à l'intérieur d'un même acte²⁰. Il n'est pas jusqu'à Racine qui n'ait pratiqué la pluralité de décors avec *Esther*, à quoi l'autorisait le fait que cette « tragédie » présentait une composante musicale extrêmement importante. Répondra-t-on qu'avec *Athalie* Racine devait revenir au modèle « classique²¹ » ? affirmation qui demande à être fortement nuancée car à la fin d'*Athalie* « le fond du théâtre s'ouvre », « montrant le dedans du Temple²² », selon un procédé qui semble renouer avec le décor « à compartiments » et qui s'inspire surtout d'un effet scénique fréquent à l'Opéra.

En ce qui concerne la comédie, on constatera que les pièces de Molière conçues pour la cour pratiquent très volontiers le changement de lieu, parfois même à l'intérieur d'un acte ou d'une pièce en un acte : *L'Amour médecin* et *Le Sicilien* se déroulent en partie devant la maison de Sganarelle et de Dom Pèdre, en partie à l'intérieur et même au premier étage. *Le Médecin malgré lui*, destiné pourtant à la ville, se déroule dans deux lieux successifs. Quant à *Dom Juan*, le changement de décors y est systématique, car il s'agit de fait d'une pièce en machines. Enfin, du côté de l'ancienne comédie italienne, il faudrait relever l'extrême fantaisie et la fréquence des effets spectaculaires, pratique qui devait être reprise à la Foire²³ au siècle suivant.

Pour ce qui est de l'unité de temps, même s'il est exclu que plusieurs mois ou plusieurs années s'écoulent entre les actes, dans un certain nombre de pièces l'action peut s'étendre sur deux jours ou plus. C'est le cas d'*Esther*, dont le premier acte se déroule la veille et les deux suivants le lendemain. Dans *Dom Juan*, le cinquième acte se place le lendemain du quatrième. Souvent, d'ailleurs, quand le texte ne fournit pas d'indications temporelles, on imagine difficilement que toute l'action puisse s'achever en un seul jour, particulièrement dans les pièces en machines ou les opéras : dans *Alceste*²⁴, on voit mal le siège de Scyros se dérouler le jour même de l'enlèvement de l'héroïne, pas plus que dans *Armide*²⁵ la délivrance des guerriers chrétiens par Renaud, son enchantement et sa délivrance ne peuvent tenir en vingt-quatre heures. La mise à mal de l'unité de temps découle notamment de celle l'unité de lieu, car les déplacements des personnages requièrent une certaine durée. L'important est en fait que le spectateur, pris par l'action, ne se soucie pas de cette durée.

Dans ces productions si peu respectueuses des unités, dira-t-on qu'il faut voir une survivance du baroque et de l'ancien théâtre irrégulier ? L'explication pourrait être envisagée, sous réserve que le sens de l'appellation « baroque » puisse être clairement

¹⁹. La première est *Cadmus et Hermione*, représentée en 1673. L'appellation « tragédie lyrique » est postérieure.

²⁰. L'acte IV d'*Isis*, qui retrace les errances d'Io, se déroule dans trois décorations successives : la Scythie, les forges des Chalybes, les Enfers.

²¹. Il semble surtout que Racine ait dû ramener le spectacle à une plus grande sobriété, après le succès mondain d'*Esther* qui avait occasionné des désordre à Saint-Cyr.

²². Didascalie insérée entre les vers 1730 et 1731.

²³. Outre *Le Théâtre italien de Gherardi*, Briasson, 1741 (rééd. Genève, Slatkine, 1969), voir Jean-François REGNARD, *Comédies du théâtre italien*, éd. Alexandre Calame, Genève, Droz, « Théâtre littéraire français », 1981. Pour la Foire, outre LESAGE, D'ORNEVAL et FUZELIER, *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique*, Gandouin, 1724-1737 (rééd. Genève, Slatkine, 1968) voir Françoise RUBELLIN (dir.), *Théâtre de la Foire, Anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Montpellier, Éd. espace 34, 2005.

²⁴. Tragédie en musique de Quinault et Lully (1674).

²⁵. Tragédie en musique de Quinault et Lully (1686).

définie, si cette survivance ne s'était pas prolongée jusqu'à la Révolution, faisant coexister durablement, et parfois sous la plume des mêmes auteurs, un théâtre rigoureusement astreint aux unités et un théâtre qui les ignore ou les enfreint délibérément. Coexistence, alors, entre un théâtre sérieux, un vrai théâtre « classique », et un théâtre de pur divertissement, selon une hiérarchie proche du goût de Boileau ? Mais à ce compte il faudrait reléguer au rang de bagatelles *Esther*, *Athalie* ou *Dom Juan*, ou considérer comme des errements la part de spectaculaire qu'ils contiennent. Surtout, il faut observer que c'étaient les mêmes spectateurs qui allaient voir une tragédie régulière et le lendemain une tragédie en musique, un jour *Le Misanthrope* et un autre *Arlequin Protée*²⁶. Il faut donc admettre que pour les spectateurs l'adhésion à des spectacles si différents ne constituait pas une contradiction. Il faut admettre en tout cas que, contrairement aux suppositions de d'Aubignac relayées par la vulgate de l'histoire littéraire, le spectateur de l'âge classique pouvait parfaitement concevoir que le même plateau représentât successivement des lieux différents, voire très éloignés : s'il l'excluait pour la tragédie ou la grande comédie, il l'acceptait et même l'attendait pour d'autres formes de théâtre. Il en est de même pour l'unité de temps, dont en fin de compte il était amené à ne pas trop se soucier.

On pourrait ajouter une autre observation. Si, comme le dit d'Aubignac, il est inadmissible que le même plateau représente « la France et le Danemark », on devrait pouvoir admettre qu'il représente deux lieux peu distants l'un de l'autre. C'est précisément la pratique qu'adoptèrent les dramaturges des années 1630 et 1640 lorsque l'unité de lieu s'imposa progressivement : des lieux particuliers inclus dans un lieu unique général et voisinant sous la forme de « chambres²⁷ » dans un même décor « à compartiments ». C'est ainsi que *Cinna* se déroule alternativement dans l'appartement d'Émilie et dans celui d'Auguste, tous deux inclus dans le palais impérial. Lorsqu'à la suite de la querelle du *Cid* Scudéry voulut donner l'exemple d'une pièce parfaitement régulière il écrivit la tragi-comédie de *L'Amour tyrannique*²⁸, dont l'action se déroule devant la ville d'Amasie, en Cappadoce, assiégée par le roi Tiridate. Dans un même espace, le spectateur peut voir le camp de l'assiégeant et une partie avancée des fortifications où les assiégés peuvent dialoguer, mais aussi parler avec les assiégeants dans un décor complexe, mais unique : une plaine où se trouve la tente de l'assiégeant, avec sur un côté un bastion faisant partie des fortifications de la ville qu'il assiège. On a donc affaire à un décor qui reproduit de façon tout à fait vraisemblable²⁹ la réalité, quoique en miniature, un décor d'une précision matérielle qui peut même faire sourire tant elle note l'intuition la trouve si éloignée de ce que nous entendons par l'unité de lieu classique. Car de fait, l'âge classique ne devait pas se contenter de cette représentation, qui pourtant répond aux conditions de vraisemblance édictées par d'Aubignac : progressivement il devait abandonner cette distinction entre des lieux particuliers au sein d'un lieu unique pour aboutir à un même espace dans lequel se rencontrent tous les personnages, le fameux « palais à volonté » de Michel-Laurent

²⁶. Comédie de Fatouville représentée par les Italiens : voir *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. par Jacques Truchet et André Blanc, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1992, pp. 243 sqq.

²⁷. P. PASQUIER, *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 69.

²⁸. A. Courbé, 1639. Disponible en ligne.

²⁹. Scudéry s'est attaché à rendre vraisemblable cette juxtaposition de lieux quelque peu éloignés à l'intérieur du même espace : voir le commentaire de Jacques Truchet dans sa notice de la pièce, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 1405.

Mahelot³⁰. Précisément, sur ce point comme sur d'autres, avec *Horace* Corneille devait aller plus loin que Scudéry en situant toutes les scènes dans une seule salle de la maison du personnage éponyme³¹. Et pour ce qui est de *Cinna*, le mémoire de Mahelot nous montre que les comédiens finirent par oublier la distinction entre l'appartement d'Émilie et celui d'Auguste : sous la plume de Michel-Laurent, dans les années 1680, le décor est simplement « un palais », dans lequel on apporte des sièges pour les actes II et V³². Il s'agit donc désormais d'un espace unique, dans lequel, selon le mot de Hugo, « arrivent... les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour³³ ». Cette invraisemblance, que Corneille refusait encore en 1660 dans son Examen de *Cinna*³⁴, ne choquait sans doute plus les spectateurs vingt ans plus tard. Voilà une pratique de l'unité de lieu quasi opposée à la conception pointilleuse qui découlait de l'idéal de l'imitation parfaite.

Si l'on voulait enfin une preuve du peu d'intérêt pour l'imitation parfaite chez les créateurs et des spectateurs du XVII^e siècle et encore d'une grande partie du XVIII^e, il suffirait de jeter un regard sur les costumes portés par les interprètes. Il est inexact de dire, comme le font certains manuels, que les hommes du XVII^e siècle se figuraient naïvement les personnages du passé habillés comme eux. Par la statuaire, la gravure, la peinture, ils savaient fort bien que l'habillement des Grecs, des Romains ou des Espagnols du moyen âge était bien différent du leur. Cela ne les empêchait pas de porter à la scène des costumes à peu près contemporains, puis, pour la tragédie, à partir des années 1660, le fameux habit « à la romaine³⁵ » dans lequel, d'une façon qui peut paraître incohérente, coexistaient des éléments empruntés au costume militaire romain, représentés de façon stylisée et richement décorée (cuirasse, lambrequins, bas de tunique appelé « tonnelet », casque éventuellement) et d'autres tout à fait contemporains (manches de chemise, dentelles, bas, perruque notamment). Avant même la diffusion de l'habit à la romaine, pour ce qui est des habits de coupe contemporaine employés dans la tragi-comédie ou tragédie dans la première moitié du XVII^e siècle, Anne Verdier a montré³⁶ qu'ils pratiquaient un assemblage de couleurs propre au théâtre, et même choisies à l'inverse de l'usage quotidien, de nature à paraître plus chatoyants sous les éclairages. Qu'il s'agisse de l'habit contemporain ou de l'habit « à la

³⁰. P. PASQUIER, *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 326 et passim.

³¹. Observation développée par François Lasserre dans son *Corneille de 1638 à 1642. La crise technique d'Horace, Cinna et Polyeucte*, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, « Biblio 17 », n° 55, 1990, pp. 87 sqq. F. Lasserre souligne le fait que Corneille retrouve ainsi le lieu unique de la tragédie grecque, Sabine tenant à certains égards le rôle du chœur.

³². P. PASQUIER, *Le Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 328.

³³. V. HUGO, Préface de *Cromwell*, *Théâtre complet*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 428.

³⁴. « La moitié de la pièce se passe chez Émilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste. J'aurais été ridicule si j'avais prétendu que cet empereur délibérât avec Maxime et Cinna s'il quitterait l'empire ou non, précisément dans la même place où ce dernier vient de rendre compte à Émilie de la conspiration qu'il a formée contre lui. » (Examen de *Cinna*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 911.)

³⁵. Sur l'habit « à la romaine », voir Anne VERDIER, « Distance antique et réalité scénique en 1646 : les véritables habits "à la romaine" dans *Le Véritable Saint Genest* », *Le théâtre de Rotrou, Littératures classiques*, 2007/2, n° 63, pp. 201-202. Voir également du même auteur, *Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*, Lamsaque, coll. « Le Studiolo-Essais », 2006, pp. 184-186.

³⁶. Art. cité, pp. 200-202.

romaine », on a donc bien affaire à un habit qui par principe n'est la reproduction d'aucune réalité, ni historique ni présente : un habit qui est tout à fait incompatible avec cette « créance³⁷ » que Chapelain voulait obtenir du spectateur. Et cela, paradoxalement, avec le consentement plein et entier de ce dernier. Il faudra attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour que s'élèvent des revendications en faveur de ce qu'on appelle alors le « costume³⁸ », c'est-à-dire la couleur locale, et que se produisent des réformes très progressives qui aboutiront au costume à prétention historique du XIX^e siècle.

Voilà donc l'idéal de l'imitation parfaite, de la stricte vraisemblance, fortement mis à mal : non seulement l'âge classique ne l'a pas recherchée, mais à certains égards il s'en est délibérément écarté. Il convient d'en rechercher les raisons, qui nous permettront peut-être de nous faire une autre idée de la poétique du classicisme.

La *mimésis* classique : conventions génériques et conventions de représentation

Pour quel motif, d'abord, l'unité de lieu et, de façon moins visible, l'unité de temps ne s'appliquent-elles pas à tous les genres dramatiques, mais seulement à la tragédie et à la comédie dénuée d'éléments spectaculaires, telle qu'est la grande comédie ? Parce que, précisément, l'esthétique classique se caractérise par un sentiment aigu des genres. Ceux-ci, comme l'a montré Catherine Kintzler³⁹, forment un système, se définissant les uns par rapport aux autres par une série d'oppositions tout autant que de points communs. S'ils se veulent tous *mimésis*, les procédures de cette *mimésis* sont différentes. C'est ce qu'affirmait La Bruyère à propos de l'opéra en tant que genre, même si par ailleurs il reproche à l'Opéra réel, celui du Palais-Royal, de ne pas suffisamment enchanter le spectateur :

... C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient qu'aux Marionnettes; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre; où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements, aux Bérénices et à Pénélope: il en faut aux Opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement⁴⁰.

On ne peut donc reprocher à l'opéra de cultiver le spectacle, puisque c'est précisément un des éléments qui font sa spécificité. Ce genre de définition par jeu d'oppositions permet de rendre compte de maints autres genres et sous-genres en usage à l'âge classique : ainsi les changements de lieu sont requis dans des tragédies en machines comme *Andromède*, *La Conquête de la Toison d'Or*⁴¹ ou *Psyché* ; le répertoire des comédiens italiens se doit d'accorder une grande place au spectacle, d'autant plus qu'il comporte de la musique, en opposition avec celui de la Comédie-française où la part de la musique est strictement

³⁷. *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, éd. cit., p. 227.

³⁸. La notion fait l'objet d'un article de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* en 1751 (t. IV, pp. 298-299).

³⁹. C. KINTZLER, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, Première partie, chap. III, et *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, pp. 244 sqq.

⁴⁰. LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, I, 47.

⁴¹. Tragédie en machines de Corneille, représentée en 1660.

limitée⁴². Et dans ce même répertoire de la Comédie-française, outre la tragédie, il faut distinguer les grandes comédies parlées et les comédies mêlées d'intermèdes, comme en ont écrit Regnard ou Dancourt⁴³, où la dramaturgie est beaucoup plus libre.

On voit que dans ce dispositif il n'existe pas d'un côté des genres « classiques » et d'autres qui ne le seraient pas : c'est le principe même, éminemment classique, de la division en genres qui implique la coexistence de genres réguliers et de genres irréguliers (pour reprendre ces termes appliqués en général au théâtre des premières décennies du XVII^e siècle⁴⁴). D'une certaine façon, pour une pièce comportant du spectaculaire, être irrégulier c'est se conformer à la règle.

Quelle est alors, dans ce système, la spécificité de la tragédie parlée, ou de la comédie régulière, et quelles sont les raisons profondes des « règles » qui les régissent, unité et même simplicité de lieu, stricte unité de temps, mais aussi ces bienséances dites « externes » qui, malgré certaines exceptions, tendent à exclure du plateau les scènes de violences et même (jusqu'à ce que le goût évolue dans le cours du XVIII^e siècle) les scènes spectaculaires telles que les mouvements de foule ? C'est précisément un processus d'« exténuation⁴⁵ » du spectaculaire et son remplacement par la parole. Il faut peut-être entendre à l'opposé du sens habituellement reçu le célèbre vers de Boileau

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose⁴⁶.

Même si on admet en général que le récit a une fonction supplétive⁴⁷, peut-être faut-il plus profondément entendre l'inverse. Le récit n'est pas une simple solution de rechange pour des actions « qu'on ne doit point voir » sous prétexte qu'elle risquerait de choquer le spectateur, par exemple du fait leur violence : au XVII^e siècle et encore au XVIII^e la violence était bien plus présente que de nos jours dans la vie réelle et les mêmes à qui les dramaturges la cachaient au théâtre allaient volontiers voir supplicier les condamnés en place de Grève. En fait, si les actions spectaculaires sont exclues de la scène, c'est d'abord

⁴². En raison du « privilège » qui n'accordait qu'à l'Opéra le droit d'engager des chanteurs professionnels et des danseurs. Malgré ce privilège, toutefois, la Comédie-française, les Italiens et les théâtres de la Foire pouvaient insérer de la musique et de la danse dans leurs spectacles, ce qui n'allait pas sans conflits.

⁴³. Voir par exemple le divertissement final des *Folies amoureuses* de Regnard (*Théâtre du XVII^e siècle*, t. III, *op. cit.*, pp. 879 sqq.). Pour un panorama des divertissements chez Dancourt, ainsi que sur la construction volontiers lâche de ses intrigues, voir André BLANC, *F.C. Dancourt (1661-1725), La Comédie française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen-Paris, G. Narr Verlag-Éd. J.-M. Place, 1984, pp. 150 sqq.

⁴⁴. Avec cette réserve près que dans le théâtre irrégulier les actions, notamment violentes, sont volontiers évoquées et représentées de façon réaliste, alors que même dans le genre spectaculaire de l'opéra, cinquante ans après, la violence tendra à s'exprimer de façon suggestive et « esthétisée » (voir C. KINTZLER, *Poétique de l'Opéra français*, *op. cit.*, pp. 237 sqq.). Ainsi dans *Alceste* (1674), Quinault et Lully représentent encore un siège de ville, avec assiégeants et assiégés, selon un dispositif scénique proche de celui de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, alors que l'année suivante, dans *Thésée* (I, 1-6), les femmes réfugiées dans le temple de Minerve entendent les cris des combattants placés en coulisse. De la même façon, dans *Persée* (1682, acte V, sc. 5 à 7), une grande partie du combat entre la suite de Persée et celle de Phinée est rejetée en coulisse.

⁴⁵. Nous empruntons ce terme à Catherine Kintzler, qui parle d'« exténuation de l'horreur » (*Poétique de l'Opéra français*, p. 215 et *passim*) en référence au verbe « exténuer » employé par Corneille (*Deuxième Discours*, éd. cit., pp. 117 et 130).

⁴⁶. *Art poétique*, III, v. 51.

⁴⁷. Voir Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, Deuxième partie, chap. IV, pp. 229-230.

parce qu'il est bien plus intéressant de les représenter par un récit. D'Aubignac avait bien vu ce principe directeur, qui affirmait qu'au théâtre (régulier), « parler c'est agir » :

... la Narration de la mort d'Hippolyte chez Sénèque, est l'Action d'un homme effrayé d'un Monstre qu'il a vu sortir de la Mer, et de la funeste aventure de ce Prince. Les plaintes d'Émilie de Monsieur Corneille, sont l'Action d'une Fille dont l'esprit, agité du désir de la vengeance et d'un grand Amour, s'emporte à des irrésolutions et des mouvements si divers... En un mort, les discours ne sont au Théâtre que les accessoires de l'Action, quoique toute la Tragédie, dans la Représentation ne consiste qu'en discours ; c'est-là tout l'ouvrage du Poète... et s'il fait paraître quelques Actions sur son Théâtre, c'est pour en tirer occasion de faire quelque agréable discours ; tout ce qu'il invente, c'est afin de le faire dire... il cherche tous les moyens pour faire parler l'amour, la haine, la douleur, la joie, et le reste des passions humaines⁴⁸...

Boileau devait expliquer ce point d'une autre façon, en opposant la tragédie parlée à l'opéra, auquel il était hostile. Il raconte en ces termes comment il avait été embarqué malgré lui par son ami Racine dans la composition d'un opéra, pour lequel il n'écrivit d'ailleurs qu'un fragment de prologue :

Madame de M[ontespan] et madame de T[hianges] sa sœur, lasses des opéras de Quinault, proposèrent au roi d'en faire faire un par M. Racine, qui s'engagea assez légèrement à leur donner cette satisfaction, ne songeant pas dans ce moment-là à une chose dont il était plusieurs fois convenu avec moi : qu'on ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne saurait narrer ; que les passions n'y peuvent être peintes dans toute l'étendue qu'elles demandent ; que d'ailleurs elle ne saurait souvent mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses. C'est ce que je lui représentai, quand il me déclara son engagement, et il m'avoua que j'avais raison ; mais il était trop avancé pour reculer⁴⁹.

Dans l'impossible « bon opéra » selon Boileau, on reconnaît évidemment la tragédie, peignant et analysant les passions (que l'opéra exclue les « expressions vraiment sublimes et courageuses » est un autre problème, lié au mépris de Boileau pour la place que tient la galanterie dans les productions de Quinault). Mais alors, en regard de la tragédie, quelle est la spécificité de l'opéra ? car l'opéra, sous l'espèce essentiellement de la tragédie en musique, met bien en scène lui aussi les passions ; cela d'autant plus qu'après leurs premiers essais de tragédie en musique, *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, qui tenaient un peu du roman d'aventures porté sur la scène, Quinault et Lully avaient travaillé à rapprocher le genre de la tragédie parlée, en mettant en scène notamment, dans *Thésée* et *Atys*, le « surgissement des violences au sein des alliances⁵⁰ », ou bien le partage entre amour et devoir dans *Roland* et *Armide*. La spécificité de l'opéra est que l'analyse des passions par le discours est réduite, ou plutôt concentrée, en raison de la relative brièveté du livret, tandis que le reste de l'« expression » est pris en charge par la musique et la scénographie : comme dans la tragédie parlée, le spectateur est donc mis en présence des passions, peut les partager en étant ému, mais la représentation qui lui en est proposée et l'analyse qu'il peut s'en faire passent par d'autres moyens.

La *mimésis* classique peut donc prendre des formes diverses. Il en découle qu'il n'existe pas une seule *mimésis*, celle qui procurerait l'illusion parfaite, conforme à la vraisemblance

⁴⁸. *La Pratique du théâtre*, Livre IV, chap. II, « Des Discours en général » éd. de 1715, p. 260, Champion, 2001, éd. cit., pp. 407-408.

⁴⁹. BOILEAU, *Prologue d'opéra*, « Avertissement », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 277.

⁵⁰. Voir note 16.

la plus stricte. D'ailleurs, il n'existe pas une seule vraisemblance, mais plusieurs, chacune liée au genre : l'intervention des dieux est admise et même attendue dans une pièce en machines ou dans un opéra, mais paraîtrait ridicule dans une tragédie parlée ; au théâtre italien, le public applaudit aux déguisements fantasques d'Arlequin, auxquels il ne pourrait guère ajouter foi dans une grande comédie. Si, par conséquent, l'âge classique connaît plusieurs formes de *mimésis*, c'est parce que l'imitation au théâtre n'est pas l'image fidèle du réel, mais une représentation, résultant d'une élaboration poétique dont les modalités sont fixées par des conventions, conventions communes à tous les genres et conventions propres à chacun.

Que la représentation théâtrale suppose des conventions auxquelles le spectateur adhère souvent sans y penser, c'est ce dont Corneille était persuadé. Dans ses *Discours*, il se montre sensible à la distorsion qu'implique l'unité de lieu par rapport à la réalité ordinaire des choses. On peut, dit-il, comparer la pratique théâtrale au roman, dans lequel la liberté est plus grande. Or, par exemple, dans *Horace*

... l'unité de lieu... est exacte, tout s'y passe dans une Salle. Mais si on en faisait un Roman avec les mêmes particularités de Scène en Scène que j'y ai employées, ferait-on tout passer dans cette Salle ? À la fin du premier Acte, Curiace et Camille sa Maîtresse vont rejoindre le reste de la famille, qui doit être dans un autre appartement ; entre les deux Actes, ils y reçoivent la Nouvelle de l'élection des trois Horaces ; à l'ouverture du second, Curiace paraît dans cette même Salle pour l'en congratuler. Dans le Roman, il aurait fait cette congratulation au même lieu où l'on en reçoit la nouvelle, en présence de toute la famille, et il n'est point vraisemblable qu'ils s'écartent eux deux pour cette conjouissance ; mais il est nécessaire pour le Théâtre, et à moins que cela, les sentiments des trois Horaces, de leur père, de leur sœur, de Curiace, et de Sabine, se fussent présentés à faire paraître tous à la fois. Le Roman, qui ne fait rien voir, en fût aisément venu à bout ; mais sur la Scène il a fallu les séparer, pour y mettre quelque ordre, et les prendre l'un après l'autre, en commençant par ces deux-ci, que j'ai été forcé de ramener dans cette Salle sans vraisemblance⁵¹.

Cette invraisemblance ou cet arbitraire ne sont pas suffisamment choquants pour que le spectateur s'en aperçoive, parce qu'il est pris par le spectacle et qu'en principe il est favorablement disposé à son égard⁵². On voit comment le lieu tragique devient un lieu abstrait, dans lequel les discours des personnages, qui dans la vie quotidienne seraient confondus dans le brouhaha d'une conversation, se trouvent isolés, dans lequel les passions ou les sentiments des divers personnages sont tirés de leur lieu naturel et mis en présence d'une façon quasi abstraite et expérimentale.

C'est ce que Corneille a systématisé à la fin de son troisième Discours, en proposant d'imaginer pour la tragédie un lieu parfaitement conventionnel, dans lequel tous les personnages peuvent se rencontrer, bien que dans la réalité le protocole et la vraisemblance eussent interdit qu'ils y prononcent les discours que leur prête le poète :

... un lieu Théâtral qui ne serait ni l'Appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la Pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine, ou de Pulchérie, dans Héraclius ; mais une Salle sur laquelle ouvrent ces divers Appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges : l'un, que chacun de ceux qui y parleraient fût présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre ; l'autre, qu'au lieu que

⁵¹. Second Discours, éd. cit., p. 122.

⁵². « ... pour peu qu'on me veuille prêter de cette faveur que l'auditeur nous doit toujours, quand l'occasion s'en offre, en reconnaissance de la peine que nous avons prise à le divertir. » (Examen de *Polyeucte*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 980.)

dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le Théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le Théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des Scènes. Ainsi Rodogune dans le premier Acte vient trouver Laonice, qu'elle devrait mander pour parler à elle ; et dans le quatrième Cléopâtre vient trouver Antiochus au même lieu où il vient de fléchir Rodogune, bien que, dans l'exacte vraisemblance, ce Prince devrait aller chercher sa mère dans son cabinet, puisqu'elle hait trop cette Princesse pour venir parler à lui dans son Appartement, où la première Scène fixerait le reste de cet Acte, si l'on n'apportait ce tempérament dont j'ai parlé à la rigoureuse unité de lieu⁵³.

Ainsi se trouve par avance légitimée la représentation de *Cinna* dans une même salle, attestée à partir du dernier quart du XVII^e siècle. Le lieu de la tragédie est une « fiction de théâtre », un lieu que le spectateur accepte de considérer comme vrai tout en sachant qu'il ne l'est pas.

On peut en dire autant de l'unité de jour. La discussion à laquelle se livre Corneille à son sujet aboutit surtout à dire qu'il faut faire oublier au spectateur le temps qui passe. En effet, le temps du théâtre n'est souvent pas le temps réel. Par exemple, dit-il,

... J'estime... que le cinquième [acte] par un privilège particulier, a quelque droit de presser un peu le temps, en sorte que la part de l'action qu'il représente en tienne davantage qu'il n'en faut pour sa représentation. La raison en est que le Spectateur est alors dans l'impatience de voir la fin, et que quand elle dépend d'Acteurs qui sont sortis du Théâtre, tout l'entretien qu'on donne à ceux qui y demeurent en attendant de leurs Nouvelles ne fait que languir, et semble demeurer sans action. Il est hors de doute que depuis que Phocas est sorti au cinquième d'Héraclius jusqu'à ce qu'Amyntas vienne raconter sa mort, il faut plus de temps pour ce qui se fait derrière le Théâtre que pour le récit des Vers qu'Héraclius, Martian et Pulchérie emploient à plaindre leur malheur. Prusias et Flaminius, dans celui de Nicomède, n'ont pas tout le loisir dont ils auraient besoin pour se rejoindre sur la Mer, consulter ensemble, et revenir à la défense de la Reine ; et le Cid n'en a pas assez pour se battre contre don Sanche durant l'entretien de l'Infante avec Léonor et de Chimène avec Elvire. Je l'ai bien vu, et n'ai point fait de scrupule de cette précipitation⁵⁴...

La même observation vaut pour le cinquième acte de *Phèdre*, ce chef-d'œuvre du classicisme : entre la sortie de scène d'Hippolyte et le retour de Thérémène devant Thésée, il s'écoule trop peu de temps pour que puissent se dérouler les événements retracés dans le célèbre récit. En définitive, comme nous l'avons observé pour les opéras et les pièces spectaculaires, la représentation place le spectateur hors du temps des réalités matérielles, dans un temps abstrait. C'est ce que tendait à conclure Corneille :

... ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures ; mais resserrons l'action du Poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite.

(...)

Surtout je voudrais laisser cette durée à l'imagination des Auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte, si le Sujet n'en avait besoin... qu'est-il besoin de marquer à l'ouverture du Théâtre que le Soleil se lève, qu'il est Midi au troisième Acte, et qu'il se couche à la fin du dernier. C'est une affectation qui ne fait qu'importuner⁵⁵...

⁵³. Troisième Discours, éd. cit., p. 151-152.

⁵⁴. Troisième Discours, éd. cit., p. 146.

⁵⁵. Troisième Discours, éd. cit., p. 145.

Insister sur la réalité matérielle du temps, loin de produire l'impression de vérité, ne ferait que rompre l'illusion de la fiction, laquelle n'est pas l'illusion de l'imitation parfaite⁵⁶.

Cette différence radicale entre théâtre et réalité est reconnue, consentie et même revendiquée par les théoriciens à mesure que l'âge classique réfléchit sur ses propres principes et ses propres pratiques. Ainsi l'abbé Du Bos, décrivant la manière dont les Français interprètent la tragédie et la comédie, justifie en ces termes le fameux habit « à la romaine » dont nous avons vu le caractère si peu historique :

Puisque le but de la tragédie est d'exciter la terreur et la compassion, puisque le merveilleux est de l'essence de ce poème, il faut donner toute la dignité possible aux personnages qui la représentent. Voilà pourquoi l'on habille aujourd'hui communément ces personnages de vêtements imaginés à plaisir, et dont la première idée est prise d'après l'habit de guerre des anciens Romains, habit noble par lui-même, et qui semble avoir quelque part à la gloire du peuple qui le portait. Les habits des actrices sont ce que l'imagination peut inventer de plus riche et de plus majestueux. Au contraire on se sert des habits de ville, c'est-à-dire, de ceux qui sont communément en usage pour jouer la comédie⁵⁷.

Nous retrouvons ici le principe déterminant de la définition des genres par opposition, qui modèle les représentations de l'humanité : selon la distinction héritée d'Aristote, la comédie mettant en scène des hommes du commun, la tragédie des personnages supérieurs à l'humanité commune⁵⁸, on attendra de celle-ci qu'elle s'écarte de l'ordinaire pour transporter le spectateur dans le « merveilleux » ; l'invention « à plaisir » primera donc sur l'exactitude factuelle. Toutefois, cette invention n'est pas pure fantaisie : elle est commandée par un but, qui est de signifier la « dignité » des personnages, leur statut héroïque. Ces habits de fiction, loin de la vérité anecdotique, servent à faire ressortir un de leurs caractères essentiels, cette grandeur qui, par contraste, suscitera d'autant plus « la terreur et la compassion » du spectateur quand ils seront confrontés aux passions et aux coups du sort.

Du Bos continue : ce caractère factice de la représentation s'étend à la déclamation pratiquée dans la tragédie :

Les Français ne s'en tiennent pas aux habits pour donner aux acteurs... la noblesse et la dignité qui leur conviennent. Nous voulons encore que ces acteurs parlent d'un ton de voix plus élevé, plus grave et plus soutenu que celui sur lequel on parle dans les conversations ordinaires. Toutes les négligences que l'usage autorise dans la prononciation des entretiens familiers, leur sont interdites. Cette manière de réciter est plus pénible à la vérité que ne le serait une prononciation approchante de celles des conversations

⁵⁶. On comparera cette abstraction du temps avec la tentative de le représenter, au contraire, matériellement et scrupuleusement, dans *Mirame*, tragi-comédie de Desmarets de Saint-Sorlin (1641). Commandée par Richelieu pour célébrer l'ouverture de la salle du Palais-Cardinal, cette pièce se conforme à la conception du théâtre promue par les « doctes » avec lesquels Corneille avait eu maille à partir. Dans un somptueux décor unique, une machine restituait dans le ciel le parcours du soleil et de la lune, assurant ainsi le spectateur que l'action se déroulait bien dans un intervalle de vingt-quatre heures. L'unité de temps était ainsi traitée de façon aussi concrète que l'unité de lieu dans *l'Amour tyrannique*. Sur *Mirame*, voir P. PASQUIER, « Du régulier et du spectaculaire : la création de *Mirame* au Palais-Cardinal en 1641 remise en perspective », *Revue de l'Association des Professeurs de Lettres*, n° 149, mars 2014, pp. 17-43.

⁵⁷. Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993 (d'après l'édition de 1755), Première partie, section 42, p. 141.

⁵⁸. En fait, pour Aristote la comédie met en scène une humanité inférieure (*χαίρουσ*, *Poétique*, 1448a), mais l'âge classique substitue à cette humanité inférieure l'humanité commune et contemporaine. Corneille s'explique sur ce point dans le Premier Discours, éd. cit. p. 71.

ordinaires ; mais outre qu'elle a plus de dignité, elle est encore plus avantageuse pour les spectateurs, qui par son moyen entendent mieux les vers⁵⁹.

Du Bos justifie ainsi la différence, attestée par maints témoins de l'âge classique⁶⁰, entre le discours familier, celui qui était en usage dans les salons, et le discours public dans lequel par exemple il était de règle de faire toutes les liaisons avec un soin qui aurait paru du plus mauvais goût dans la conversation, même la plus distinguée. On se rappellera qu'en regard de cela d'Aubignac, fidèle à sa conception de la *mimésis*, avait fait l'expérience de tragédies rédigées en prose⁶¹. Et Du Bos conclut avec satisfaction :

... au sentiment général des peuples de l'Europe, les Français sont ceux qui réussissent le mieux aujourd'hui dans la représentation des Tragédies⁶².

Il est donc clair que la conception que l'âge classique se fait de la *mimésis* ne vise aucunement à ce que, comme le voulait Chapelain, « il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite ». Au contraire, entre l'objet et sa représentation, il y a une différence, acceptée comme convention et même requise selon les particularités de chaque genre. Imitation volontairement infidèle par conséquent, au vu et au su de tout le monde, et avec laquelle va de pair, du côté du spectateur, une certaine réception du spectacle qu'il s'agit maintenant d'analyser.

Le regard du spectateur classique : *catharsis* et vérité

Il faut remonter au principe fondamental sur lequel Chapelain fondait l'exigence de l'imitation parfaite :

⁵⁹. *Op. cit., loc. cit.*, pp. 141-142.

⁶⁰. Voir par exemple Bertrand de BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668, 1671, 1679, pp. 248-251 (nous modernisons l'orthographe en conservant les capitales) :

« Je dirai donc qu'il y a de deux sortes de Prononciations en général (...). Il y a une Prononciation simple, qui est pour faire entendre nettement les Paroles, en sorte que l'Auditeur les puisse comprendre distinctement et sans peine ; Mais il y en a une autre plus forte et plus énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l'on récite, et qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le Théâtre et lorsqu'il est question de parler en Public, que l'on nomme d'ordinaire Déclamation.

« (...) il y a une Prononciation dans le Langage familier qui retranche des Lettres, et pour ainsi dire des syllabes entières par un usage de longue main..., comme les *s* au pluriel des noms que l'on joint par une élision avec la voyelle suivante, comme si c'était des singuliers, en disant, *Les Homm' ont un avantage par dessus les Bêt' en ce que, etc.* au lieu de prononcer l'*s*, & dire, *Les Hommes ont un avantage par dessus les Bêtes en ce que, etc.* »

⁶¹. *La Pucelle d'Orléans* et *La Cémynde ou les deux victimes* (1642), *Zénobie* (1647) : voir D'AUBIGNAC, *Pièces en prose*, éd. Bernard J. Bourque, G. Narr, 2012. L'Avis des Libraires, dans *Zénobie*, annonçait la publication d'une *Apologie de la Prose contre le Vers* (A. Courbé, 1647, n.p., dernière page ; éd. Bourque, p. 220). Dans la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, Chapelain avait déjà fait la critique du vers. Pour une synthèse sur cette question, voir la Préface de la *Bérénice* de Du Ryer, édition de par Coralie Fenin, note 4, disponible en ligne (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Du-Ryer-Berenice-Preface.html#fn4>), ou la préface de Pierre Martino à l'édition de *La Pratique du théâtre*, Alger, Carbonel, 1927 (rééd. Genève, Slatkine, 1996), pp. XXI-XXIII.

⁶². *Op. cit., loc. cit.*, p. 142.

... ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'il voit et de douter de sa réalité.

(...)

car bien qu'il soit vrai en soi que ce qui se représente soit feint, néanmoins celui qui le regarde ne [le] doit point regarder comme une chose feinte, mais véritable⁶³...

Pour l'âge classique, c'est tout le contraire : au théâtre, on n'oublie jamais qu'on est au théâtre. Le théâtre est fiction, nous l'avons assez vu, et c'est cette conscience de la fiction qui la distingue de l'erreur. Écoutons Fontenelle, qui devait savoir de quoi il parlait, étant neveu des frères Corneille, et qui écrivait dans ses *Réflexions sur la Poétique*, vers 1685 :

... Il est certain qu'au théâtre la représentation fait presque l'effet de la réalité ; mais enfin elle ne le fait pas entièrement : quelque entraîné que l'on soit par la force du spectacle, quelque empire que les sens et l'imagination prennent sur la raison, il reste toujours au fond de l'esprit je ne sais quelle idée de la fausseté de ce qu'on voit. Cette idée, quoique faible et enveloppée, suffit pour diminuer la douleur de voir souffrir quelqu'un que l'on aime, et pour réduire cette douleur au degré où elle commence à se changer en plaisir⁶⁴.

Plus tard, l'abbé Du Bos devait développer ce point dans le chapitre intitulé « Que le plaisir que nous avons au théâtre n'est point produit par l'illusion », et ce faisant donner au mot « imitation » un tout autre sens que Chapelain : l'imitation est un artifice perçu comme tel :

... il est vrai que tout ce que nous voyons au théâtre concourt à nous émouvoir, mais rien n'y fait illusion à nos sens, car tout s'y montre comme imitation. Rien n'y paraît, pour ainsi dire, que comme copie. Nous n'arrivons pas au théâtre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimène et Rodrigue... L'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimène et de Phèdre. Nous arrivons au théâtre préparés à voir ce que nous y voyons, et nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d'instant en instant nous font souvenir du lieu où nous sommes, et de ce que nous sommes. Le spectateur y conserve donc son bon sens malgré l'émotion la plus vive. C'est sans extravaguer qu'on s'y passionne...

Il en est de même de la peinture. ... l'imitation est si vraisemblable, qu'elle fait sur les spectateurs une grande partie de l'impression que l'événement aurait pu faire sur eux...

... Une tragédie touche ceux qui connaissent le plus distinctement tous les ressorts que le génie du poète et le talent du comédien mettent en œuvre pour les émouvoir⁶⁵...

Loin que, comme le voulait d'Aubignac, le poète fasse agir ses personnages « tout comme s'il n'y avait point de spectateurs⁶⁶ », le spectateur n'oublie donc pas que tout ce qui lui est montré a été habilement disposé pour lui. Tout en étant pris par le spectacle, il n'en conserve pas moins distance et lucidité.

Quel bénéfice retire-t-il de cette ambiguïté ? ce point a été brillamment développé par Catherine Kintzler sous le nom de « paradoxe du jardin français⁶⁷ ». Le jardin à la française, avec ses lignes droites et ses angles droits, est tout le contraire de la nature brute ; et pourtant, à travers cet artifice il propose une représentation matérielle des objets mathématiques, en l'occurrence géométriques, et à ce titre il est porteur de vérité. De même, le théâtre n'est que fiction ; et pourtant, il est vrai en ce sens qu'à partir d'une matière brute,

⁶³. *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, éd. cit., pp. 227-228 et 231.

⁶⁴. *Réflexions sur la poétique*, xxxvi, *Œuvres complètes*, Fayard, t. III, 1989, p. 132.

⁶⁵. *Op. cit.*, Première partie, section 43, éd. cit., pp. 145-147.

⁶⁶. *La Pratique du Théâtre*, Livre II, chap. VI, éd. de 1715, p. 32, Champion, 2001, éd. cit., p. 81.

⁶⁷. *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, Première partie, chap. II.

celle des comportements humains, des épisodes historiques ou des anecdotes légendaires, le poète a fait une sélection, a agencé les événements de façon à obtenir un cheminement logique, celui qui mène au dénouement, et à travers ce cheminement logique il met en lumière les ressorts qui commandent le destin des hommes, notamment les passions, d'autres aussi peut-être qui de toute façon tiennent à la condition humaine. C'est à ce titre qu'Aristote disait déjà que la poésie est plus philosophique que l'histoire⁶⁸, que la tragédie n'a pas à se faire la chroniqueuse des événements, mais à en donner à voir la cohérence. La distance que le spectateur entretient avec la fiction théâtrale lui permet justement de la contempler en conservant, comme disait Du Bos, « son bon sens malgré l'émotion la plus vive », à doubler le plaisir théâtral de l'émotion de celui de la réflexion. Observons que cette attitude devant le spectacle n'est pas différente de notre manière de recevoir une fable de La Fontaine : nous savons que tout y est fiction, que les renards ne dialoguent pas avec les corbeaux ni les chênes avec les roseaux, que les loups tentent rarement de se faire passer pour des chèvres ou des bergers, et pourtant, selon le principe de l'allégorie, que l'artifice de la narration est porteur pour nous d'une vérité universelle ou plutôt, sans qu'il s'agisse d'une leçon dogmatique (chacun sait à quel point les morales des *Fables* sont ambiguës et souvent attendent d'être construites par le lecteur lui-même), propose à notre méditation une vision universelle des hommes et de la nature.

Plus particulièrement, cette manière de recevoir le spectacle permet au spectateur d'entretenir à l'égard des passions qui y sont mises en scène une attitude double : d'un côté il participe aux passions des personnages, éprouve pour eux crainte et pitié, d'un autre côté, comme le remarquait Fontenelle, la conscience du caractère fictif de l'imitation enlève à ces émotions ce qu'elles pourraient avoir de désagréable. Ainsi s'explique le plaisir théâtral, plaisir paradoxal comme le remarquait Aristote :

ἂ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν...

Les objets mêmes dont la vue nous est pénible, nous prenons plaisir à en contempler les images rendues avec le plus d'exactitude, telles que les formes des animaux les plus méprisables et des cadavres⁶⁹...

paradoxe rendu par Boileau dans ces vers célèbres :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux ;
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable⁷⁰.

C'est en ce sens que nos théoriciens ont développé la notion de *catharsis* à laquelle, rappelons-le, Aristote fait allusion d'une façon si obscure et si discutée dans sa *Poétique*. Catherine Kintzler a montré la filiation de cette conception classique de la *catharsis* avec la théorie cartésienne du chatouillement⁷¹, à laquelle se réfère Fontenelle :

⁶⁸. *Poétique*, 1451b.

⁶⁹. *Poétique*, 1448b.

⁷⁰. *Art poétique*, III, v. 1-4.

⁷¹. *Poétique de l'Opéra français*, op. cit., pp. 114 sqq.

Le plaisir et la douleur, qui sont deux sentiments si différents, ne diffèrent pas beaucoup dans leur cause. Il paraît par l'exemple du chatouillement, que le mouvement du plaisir, poussé un peu trop loin, devient douleur, et que le mouvement de douleur, un peu modéré, devient plaisir. De là vient encore qu'il y a une tristesse douce et agréable; c'est une douleur affaiblie et diminuée. Le cœur aime naturellement à être remué; ainsi les objets tristes lui conviennent, et même les objets douloureux, pourvu que quelque chose les adoucisse⁷².

Du Bos développera aussi ce point dans une section dont il suffira de citer le titre :

Que le mérite principal des poèmes et des tableaux consiste à imiter les objets qui auraient excité en nous des passions réelles. Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles⁷³.

On comprend alors que le théâtre classique comporte une certaine portée d'instruction, mais ce n'est probablement pas au sens où l'entendaient les « doctes » protégés par Richelieu, dont Chapelain, et secondairement d'Aubignac, étaient les interprètes. Dans la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, Chapelain affirmait qu'il s'agissait par la représentation théâtrale

d'émouvoir l'âme du Spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre, et de la purger par ce moyen des mauvaises habitudes qui la pourraient faire tomber dans les mêmes inconvénients que ces passions tirent après soi⁷⁴...

La Mesnardière, protégé lui aussi de Richelieu et auteur de la première *Poétique* durant cette période, insistait plus encore sur la leçon morale procurée par l'action tragique : il considérait que le poète n'avait pas seulement à « exprimer parfaitement les Mœurs des Particuliers⁷⁵ », c'est-à-dire des comportements caractéristiques, vertueux ou criminels, mais qu'il fallait

que la Tragédie soit attachée au profit du Spectateur, et qu'elle fasse pénétrer les bons sentiments dans son âme par le divertissement⁷⁶.

Les « mœurs » des personnages devaient donc être « exemplaires⁷⁷ » ; c'est en ce sens que La Mesnardière interprétait le qualificatif *χρηστά* employé à ce sujet par Aristote et dont la signification prête à discussion. Aussi pour lui la terreur était-elle un moyen de donner une bonne leçon au spectateur qui pourrait être tenté d'imiter les grands criminels :

... si la Fable... finit par la punition de la personne détestable, (le poète) doit dépeindre en ses supplices de si effroyables tourments, et de si cuisants remords, qu'il n'y ait point de Spectateur coupable du même crime, ou disposé à le commettre, qui ne tremble de frayeur lors qu'il entendra les plaintes, les cris et les hurlements qu'arrachent des maux si sensibles au criminel qui les endure⁷⁸.

⁷². *Réflexions sur la Poétique*, XXXVI, *loc. cit.*

⁷³. *Op. cit.*, Première partie, section 3.

⁷⁴. *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, éd. cit., p. 229.

⁷⁵. *La Poétique de Jules de la Mesnardière, tome premier*, Sommaville, 1639, pp. 140-141. L'ouvrage est disponible en ligne. Dans les citations nous modernisons l'orthographe.

⁷⁶. *Op. cit.*, p. 141.

⁷⁷. *Op. cit.*, p. 140.

⁷⁸. *Op. cit.*, p. 99-100.

Or Corneille refusa toujours cette fonction édifiante du théâtre : la tragédie, selon lui, conformément à ce qu'affirmait Aristote, avait pour but essentiel le plaisir théâtral. Dans son premier Discours⁷⁹, il se livre à un examen des possibilités instructives du théâtre, mais cet effet instructif vient en complément du plaisir théâtral et ne le commande pas. En particulier, il découle de « la naïve peinture des vices et des vertus⁸⁰ », ce qui n'implique pas forcément que les premiers soient punis et les secondes récompensées, même s'il est vrai que pour Corneille un dénouement heureux rend la tragédie plus agréable au spectateur. Plus que d'affecter les mœurs d'un signe positif ou négatif, il s'agit de les peindre dans leur essence. Aussi Corneille, pour interpréter l'adjectif *χρηστά*, propose la définition suivante :

je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. Cléopâtre, dans Rodogune, est très méchante ; il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent⁸¹.

Dans la tragédie, les mœurs sont *χρηστά*, excellentes, quand elles sont poussées à l'extrême. On peut ainsi dire que la peinture des passions, même criminelles ou destructrices, permet au spectateur de les identifier, de se familiariser avec elles et, peut-être, d'être mieux armé pour les affronter dans la vie courante. Le plaisir théâtral, plaisir des passions, auquel il s'est livré durant le spectacle sans crainte de dommage, puisqu'elles n'étaient que fiction, devient par là même un plaisir instructif.

Si l'esthétique classique est ainsi une esthétique essentialisante, il resterait à savoir pourquoi ce processus se réalise dans une pluralité de genres dramatiques plutôt que dans un seul, si Boileau n'avait pas raison et si le théâtre, par exemple, et notamment la tragédie, parce que les discours y sont développés à loisir, n'est pas le seul genre vraiment essentialisant, à la différence de l'opéra où le spectacle et la musique plongent le spectateur dans l'émotion sans lui donner tous les moyens intellectuels de l'analyser. Sans allonger démesurément notre propos, on pourrait fournir des éléments de réponse. D'abord, l'âge classique, dont l'esthétique est d'abord une « esthétique du plaisir », s'est plu à la variété : la fameuse formule de La Fontaine, « Diversité, c'est ma devise⁸² », ne vaut pas que pour lui, mais se fait l'écho d'une tendance collective. De ce goût pour la diversité témoignent, à côté des « grands » genres, seulement la production romanesque, mais tous les genres cultivés par le « loisir mondain⁸³ » et qu'a plus ou moins connus ou méconnus la critique traditionnelle, poésie fugitive, lettres, réflexions, maximes et tant d'autres. Ensuite, on pourrait montrer que les différents genres, même réputés futiles, qu'a pratiqués l'âge classique invitaient à la distance critique en même temps qu'ils sollicitaient à l'adhésion : ne prenons pour exemple que le répertoire des parodies de la Foire ou des Italiens qui, en même temps qu'elles suscitaient le rire franc, constituaient des morceaux de critique théâtrale et en tout cas illustraient la relativité des choses en montrant la possibilité de traiter

⁷⁹. Éd. cit., pp. 66 sqq.

⁸⁰. Éd. cit., p. 68.

⁸¹. Éd. cit., pp. 78-79.

⁸². « Pâté d'anguille », *Nouveaux Contes*, 1674.

⁸³. Sur ce point, voir Alain GÉNETIOT, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Champion, 1997.

un même action de deux points de vue opposés. Même les genres les plus spectaculaires comportent une part essentialisante, chacun le faisant à sa manière et sur des terrains qui leur sont propres. Catherine Kintzler a ainsi montré comment pour Rameau la musique exprime la vérité du corps sonore⁸⁴. On pourrait aussi dire que le théâtre en machines, dont le développement suivit de peu l'apparition et la diffusion du mécanisme galiléen et cartésien⁸⁵, est précisément un mode de représentation mécaniste du monde et exprime une interrogation des esprits sur la présence (ou l'absence) de Dieu dans ses œuvres : interrogation sur la condition humaine, par conséquent, différente et complémentaire de la façon dont l'exprime la tragédie. Il faudrait enfin rappeler que si la musique et le spectacle suscitent les passions sans les analyser de façon détaillée, le spectateur classique était à même de les reconnaître à demi-mot, non seulement parce qu'il était par ailleurs un familier du théâtre parlé mais aussi parce que, plus généralement, il était pourvu du bagage culturel qu'avait en partage la société cultivée, soit par les études soit par ouï-dire, bagage qui, depuis l'antiquité classique jusqu'aux productions des temps modernes, l'avait rompu à l'analyse et au déchiffrement⁸⁶. La diversité n'exclut donc pas la cohérence, chaque genre exploitant les possibilités qui lui sont propres.

Ce classicisme-là est bien éloigné de la poétique des « doctes », fondée sur la recherche de l'illusion parfaite. C'est au contraire un classicisme qui répugne à l'illusion tout autant qu'à la simplicité d'une littérature édifiante. À l'inverse de la vision qu'en a donnée toute une tradition issue du XIX^e siècle, qui a assimilé sous l'appellation « Grand Siècle » classicisme, censure et rigorisme chrétien, c'est une esthétique fondée sur la recherche du plaisir ; c'est aussi une esthétique centrée sur l'homme, sur ses passions, sur un questionnement concernant sa condition et sa place dans la nature, bien plus qu'une esthétique fondée sur des valeurs transcendantes : même des œuvres comme *Athalie* ou *Les Aventures de Télémaque*, qui pourtant accordent une grande place au « sublime⁸⁷ » et à l'évocation du divin derrière les actions des hommes, n'en fonctionnent pas moins selon les principes que nous avons analysés. À ce titre, le classicisme du XVII^e se poursuit au siècle

⁸⁴. Jean-Philippe Rameau, *op. cit.*, Première partie, chapitre premier.

⁸⁵. Sur cette « archéologie » qui relie les représentations artistiques avec l'état de la science à une époque donnée, voir C. KINTZLER, *Poétique de l'Opéra français, op. cit.*, pp. 521 sqq.

⁸⁶. En effet, un aspect essentiel du classicisme, que nous n'avons pas évoqué parce qu'il n'était pas de notre sujet, est l'importance de l'association d'idées, des références communes et de l'intertextualité dans le processus de réception : il suffisait d'une notation elliptique pour faire ressurgir à l'esprit du spectateur toute une typologie. Ainsi, dans *Bellérophon*, tragédie en musique de Thomas Corneille et Lully (1679), derrière le personnage de Sténobée, persécutrice du héros, le spectateur retrouvait celui de Phèdre, et par-delà Phèdre les personnages des *Héroïdes*. Ce phénomène, qui fonde la doctrine classique de l'imitation (non pas au sens de *translatio*, mais au sens de réécriture, avec reprise par le poète de matériaux préexistants) et justifie l'appel au lieu commun, est en cohérence avec une vision mécaniste de la réception.

⁸⁷. Au sens où Boileau définit cette notion dans la préface à sa traduction du *Traité du sublime* du pseudo-Longin (1674). À partir de là, lors de la Querelle des Anciens et des Modernes, la notion de sublime, comme manifestation de la lumière divine à travers la simplicité de l'écriture, est devenue un des mots d'ordre des partisans des anciens inspirés par le catholicisme.

suisant : loin que les hommes des Lumières se sentissent en rupture avec ceux du temps de Louis XIV, il avaient l'impression d'en être les héritiers et les continuateurs⁸⁸.

C'est aussi, on l'a vu, une esthétique qui admet et même cultive la diversité des genres, des tons et des formes d'expression. Aussi l'antithèse entre baroque et classicisme est-elle souvent inopérante. Dans les poésies de Théophile, poète réputé baroque, s'exprime déjà le goût pour l'analyse psychologique en même temps qu'un idéal de vie horatien qui sera un des thèmes favoris des deux siècles jusqu'à l'abbé Delille. Dans les jardins de Versailles, malgré leur plan géométrique, chaque bosquet, au bout de ses allées brisées, réserve au visiteur une surprise. Et les témoignages nous rapportent que la Champmeslé, que Racine avait formée, loin de pratiquer une déclamation en demi-teinte, comme on l'imagine souvent, était capable de monter d'une octave d'un hémistiche à un autre⁸⁹.

Cette esthétique sera battue en brèche par deux courants fort différents, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le premier est le sensualisme, ou plutôt une version extrême du sensualisme : primauté sera donnée à l'objet observable, l'objet particulier, plutôt qu'aux grandes abstractions. D'où l'intérêt pour l'exactitude historique, la couleur locale. Ce chemin mènera au réalisme inspiré par le positivisme ; à bien des égards, Chapelain et surtout d'Aubignac en étaient les précurseurs⁹⁰. Mais la sensation, c'est aussi l'émotion produite par la vue du spectacle, préférablement à l'analyse du discours : d'où l'« esthétique du tableau⁹¹ », analysée par Pierre Frantz, et qui caractérisera l'évolution dramaturgique du XVIII^e siècle. Le second courant est le retour de la spiritualité dans la création artistique et littéraire, phénomène que Paul Bénichou a retracé sous le nom de « sacre de l'écrivain⁹² ». Au nom de valeurs supérieures, Rousseau critiquera alors le théâtre, lieu où la *catharsis* permet au spectateur de se donner bonne conscience en versant quelques larmes sur des malheurs fictifs au lieu de se sentir solidaire *hic et nunc* du sort de ses concitoyens et de ses semblables. Plus tard, Chateaubriand accusera l'esthétique classique, parce qu'elle est indissociable du mécanisme, de « rapetisser la nature⁹³ » au lieu d'en faire le lieu de contemplation de la majesté divine. Alors les poètes affirmeront leur fonction sacrée, renouant avec la Pléiade contre Malherbe, qui avait fait de la poésie un simple jeu d'esprit : jeu comme ces jeux de théâtre dont s'étaient délectés les deux siècles passés, et qu'ils avaient théorisés avec tant de sérieux.

⁸⁸. Sur tous ces points, voir Paul BÉNICHOU, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948 rééd. coll. « Idées », Gallimard, 1976, pp. 368 sqq.

⁸⁹. Voir notamment DU BOS, *Réflexions critiques...*, Troisième partie, section 9, éd. cit., p. 404.

⁹⁰. Au XVIII^e siècle, le lieu unique du « palais à volonté » est remis en question comme trop peu vraisemblable. Curieusement, certaines tentatives de décors complexes (voir Anne SURGERS, *op. cit.*, pp. 172 sqq.) rejoindront alors la pratique de juxtaposition de lieux différents dans un espace unique, qui avait été celle de Scudéry dans *L'Amour tyrannique*.

⁹¹. Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

⁹². Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830), Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, nouvelle édition, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », 1996.

⁹³. CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, Seconde Partie, IV, I, « Que la mythologie rapetissait la nature ; que les anciens n'avaient point de poésie proprement dite descriptive. »