

COLLECTION U

Jacques Scherer

La dramaturgie classique

*Nouvelle édition revue par Colette Scherer
Préface de Georges Forestier*

ARMAND COLIN

Collection U

© Armand Colin, 2014, 2025 pour la présente édition
Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff
www.dunod.com

ISBN 978-2-200-64236-5

SOMMAIRE

Préface.....	7
Introduction.....	11
Avertissement.....	19
Première partie. – La structure interne de la pièce.....	21
Chapitre premier. – Les personnages.....	23
I – Différentes sortes de personnages.....	23
II – Le charme des héros.....	24
III – Le héros prodigué et le héros rare.....	28
IV – Rois et pères.....	35
V – Évolution des personnages secondaires.....	39
VI – Un sous-produit de l'évolution : le confident.....	45
Chapitre II. – L'exposition.....	59
I – Où est l'exposition ?.....	59
II – À la recherche de l'exposition parfaite.....	65
III – Types d'expositions.....	68
Chapitre III. – Le nœud : les obstacles.....	73
I – Intrigue, nœud, situations, obstacles.....	73
II – Les vrais obstacles : primauté du dilemme.....	75
III – Les faux obstacles : primauté du quiproquo.....	86
Chapitre IV. – Le nœud : les péripéties.....	99
I – Péripétie et péripéties.....	99
II – Définition, histoire et fonctions des péripéties.....	102
Chapitre V. – Les unités d'action, de péril et d'intérêt.....	109
I – Nœud et action.....	109
II – Unité et simplicité.....	111
III – De l'épisode au fil.....	113
IV – Caractères de l'unification de l'action.....	117
V – Les unités de péril et d'intérêt.....	123

Chapitre VI. – L'unité de temps	131
I – <i>Nœud et temps</i>	131
II – <i>Les époques de l'unité de temps</i>	131
III – <i>Le problème du temps à perdre</i>	140
IV – <i>Prestige de l'unité de temps</i>	142
Chapitre VII. – Le dénouement	149
I – <i>Dénouement et catastrophe</i>	149
II – <i>Les règles du dénouement</i>	152
III – <i>Traditions du dénouement</i>	160
IV – <i>Le dénouement invisible</i>	172
Deuxième partie. – La structure externe de la pièce	175
Chapitre premier. – La mise en scène et l'unité de lieu	177
I – <i>Les conditions générales du spectacle</i> <i>et leur influence sur la dramaturgie</i>	177
II – <i>CŒuvre écrite et œuvre représentée</i>	185
III – <i>La passion du spectacle</i>	189
IV – <i>Le problème du rideau</i>	200
V – <i>La tapisserie et le « travelling »</i>	204
VI – <i>Vers l'unité de lieu</i>	211
Chapitre II. – Les formes de la pièce et de l'acte	229
I – <i>Les formes de la pièce</i>	229
II – <i>Équilibre et structure des actes</i>	235
III – <i>Les intervalles des actes</i>	242
Chapitre III. – Les formes de la scène : formes générales	249
I – <i>Le découpage des scènes</i>	249
II – <i>Principaux types de scènes</i>	254
III – <i>Tyrannie de la tirade</i>	261
Chapitre IV. – Les formes de la scène : formes fixes	267
I – <i>Le récit : ses règles</i>	267
II – <i>Le récit : sa forme, ses fonctions, son prestige</i>	274
III – <i>Le monologue : ses fonctions et ses formes</i>	285
IV – <i>Vrais et faux monologues</i>	294
V – <i>Histoire du monologue</i>	297
VI – <i>L'aparté</i>	302
Chapitre V. – Les liaisons des scènes	309
I – <i>Le plateau et la liaison des scènes</i>	309
II – <i>Formes de la liaison des scènes</i>	314
III – <i>La justification des entrées et des sorties des personnages</i>	323

Chapitre VI. – Les formes de l'écriture théatrale	331
I – <i>Les stances</i>	331
II – « <i>Pompe</i> » et <i>quatrain</i>	344
III – <i>La stichomythie</i>	350
IV – <i>La sentence</i>	364
V – <i>Les répétitions</i>	383
VI – <i>Formes diverses</i>	412
Troisième partie. – L'adaptation de la pièce au public	423
Chapitre premier. – Les vraisemblances	425
I – <i>Le domaine des vraisemblances</i>	425
II – <i>Invraisemblances invisibles, invraisemblances triomphantes, invraisemblances honteuses</i>	432
Chapitre II. – Les bienséances	445
I – <i>Les idées et les mots</i>	445
II – <i>La vie quotidienne</i>	451
III – <i>Sentiments, sensualité et sexualité</i>	457
IV – <i>Les combats et la mort</i>	477
Conclusion	491
Appendice I. – Quelques données numériques	505
Appendice II. – Popularité des divers genres du théâtre aux différentes époques du XVII ^e siècle	511
Appendice III. – Corpus des pièces utilisées dans l'ouvrage	515
Bibliographie	521
Index	537

Préface

On a longtemps cru que le théâtre français de l'âge classique — les deux siècles qui vont des prédécesseurs de Corneille aux successeurs de Voltaire — était l'affaire de quelques génies en lutte avec des pédants inventeurs de contraintes qui les auraient brimés. En 1950 Jacques Scherer démontra soudain qu'il n'en était rien. Racine ne s'est pas joué avec hauteur et indifférence d'un carcan de règles imposées par des savants tatillons et il n'a nullement renoué de façon intuitive avec l'art tragique des Grecs. Certes, il connaissait par cœur leurs tragédies et il avait longuement réfléchi sur le plus important traité d'art dramatique occidental, *La Poétique* d'Aristote, mais il était d'abord l'homme de son temps. Qu'on le veuille ou non, son *Andromaque*, son *Iphigénie*, sa *Phèdre* n'ont pas grand-chose à voir avec les tragédies d'Euripide qui ont constitué son point de départ. Elles ont beaucoup plus à voir en revanche avec *Le Cid* de Corneille, une tragi-comédie qui ne doit rien aux Grecs et qui emprunte son sujet à une sorte d'épopée théâtrale espagnole. Par beaucoup de côtés, on pourrait dire la même chose de Molière et de son *Avare*, qui doit très peu à Plaute et beaucoup aux caractéristiques dramatiques de la comédie française du XVII^e siècle.

En somme, ce que nous a fait découvrir Jacques Scherer, c'est qu'un dramaturge français du XVII^e ou du XVIII^e siècle n'écrivait pas en se laissant aller à la pente de son inspiration. Lorsqu'il entreprenait d'écrire une pièce de théâtre, il se trouvait confronté à un ensemble d'éléments fixes, et proprement français, auxquels il devait se confronter. Ces éléments relèvent de la tradition littéraire, des contraintes propres à chaque genre dramatique, des conceptions esthétiques de l'époque, mais aussi, et peut-être surtout en ce qui concerne le théâtre, des conditions matérielles de représentation. En même temps, ces éléments ont paru aux auteurs contemporains si consubstantiels à leur pratique artistique et si propres à l'art français de faire du théâtre qu'ils les ont tenus pour le fondement de ce qu'ils estimaient être leur supériorité sur les dramaturges grecs et latins. Voltaire se prit ainsi à rêver que les Anciens pussent apprendre des Modernes français leur technique théâtrale : « Les Grecs auraient appris de nos grands modernes à faire des expositions plus adroites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide... » (Voltaire, *Dissertation sur la Tragédie ancienne et moderne*).

Pour avoir commencé à observer que, à l'âge classique, l'acte créateur passe par la résolution d'un nombre important de contraintes d'ordre technique et que

même un auteur très indépendant comme Corneille a éprouvé le besoin d'exposer ses réflexions sur ces contraintes, Jacques Scherer a été conduit à entreprendre une étude systématique de l'ensemble de ces éléments. Et c'est pour les appréhender et en rendre compte qu'il en est venu à forger un mot nouveau, transposé de l'allemand où il avait un sens un peu différent, la *dramaturgie*.

La Dramaturgie classique de Jacques Scherer ne se confond donc en rien avec une « poétique classique ». Une poétique passe en revue les différentes strates de la composition dramatique : l'organisation d'un système cohérent de faits fictifs, la cohérence des caractères qui agissent dans cette fiction, les pensées qu'on leur prête, les discours qu'on leur fait prononcer : une poétique décrit les conditions abstraites de la création littéraire. Une dramaturgie confronte ces conditions aux réalités théâtrales de l'époque. Ainsi Jacques Scherer ne s'interroge pas sur la manière dont on construit une histoire. Il commence par se demander comment on dispose un héros dans le déroulement d'une comédie ou d'une tragédie. Il fait remarquer que le personnage de Phèdre, par exemple, n'est pas plus présent en scène que bien d'autres personnages de tragédies contemporaines alors que lecteurs et spectateurs ont si facilement au contraire le sentiment que Phèdre est presque omniprésente parce que Racine lui fait prononcer un nombre de vers considérable (presque 500 vers sur un total de 1654). En nous faisant découvrir ce contraste, Jacques Scherer nous a ainsi appris à distinguer occupation scénique et temps de parole. Par cette distinction il nous a permis d'entrevoir la démarche créatrice de Racine : le poète français a disposé son personnage en fonction des nécessités de son intrigue, et il n'apparaît de ce fait que dans 12 des 30 scènes de la pièce ; mais il a écrit le rôle pour Mlle de Champmeslé, l'actrice qui était tenue pour la meilleure tragédienne de son temps, dont les cris et les plaintes faisaient le ravissement de Paris depuis près d'une dizaine d'années.

Cette importance des phénomènes d'ordre technique avait été entièrement occultée par la conception romantique de l'acte créateur, qui jugeait, non sans raison, que le théâtre classique, après avoir atteint une forme de perfection avec Racine, avait fini par s'épuiser à trop vouloir rester fidèle à une technique confondue avec une source d'inspiration. Mais cette conception romantique, en prétendant s'affranchir de toutes les formes de technique (elle a rejeté la rhétorique en même temps que la dramaturgie), a guidé les formes mêmes de l'interprétation critique du théâtre classique, désormais exclusivement soumise à l'instabilité des jugements de valeur. Pour Jacques Scherer, la prise en considération, d'un point de vue historique et critique, des questions d'ordre technique, de leur évolution, ainsi que la réflexion sur la manière dont les auteurs dramatiques les ont pris en compte était un moyen relativement « objectif » (et neuf) d'aborder la réflexion sur l'acte créateur. C'est en cela que ce livre a constitué une véritable révolution dans l'approche du fait littéraire : il a fait découvrir que la description des techniques du théâtre classique était la base la plus sûre pour aboutir à une herméneutique

digne de ce nom, c'est-à-dire la moins sujette possible à la subjectivité du jugement ; commencer par décrire, c'était renouveler l'interprétation.

La Dramaturgie classique en France est apparue au moment où s'imposait l'approche formaliste, qui a elle-même contribué à renouveler les études littéraires et théâtrales dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Or elle s'en sépare sur presque tous les plans. L'approche formaliste apprend à découvrir et à comprendre la syntaxe d'un texte, les strates dont il est constitué, les unités thématiques qui le jalonnent. Elle vaut pour *L'Iliade* comme pour *Madame Bovary* ; elle est anhistorique. L'approche fondée sur la dramaturgie classique ne peut pas valoir — ou seulement à la marge — pour une tragédie grecque ; elle est fondamentalement historique. Sous ses apparences descriptives *La Dramaturgie classique en France* est donc aussi un livre d'histoire. Livre descriptif qui permet une compréhension historique des textes qu'il convoque pour ses descriptions et qui, par là, renouvelle toute la compréhension du théâtre classique français, *La Dramaturgie classique en France* demeure soixante-quinze ans après son apparition la boîte à outils indispensable pour se pencher sur l'acte créateur de Corneille, Racine, Molière... et Voltaire.

Georges Forestier

Introduction

Le présent ouvrage étudie la technique de la littérature dramatique française classique. Nous employons le mot « dramaturgie », dont le Dictionnaire de Littré nous dit qu'il signifie « art de la composition des pièces de théâtre », comme synonyme de technique des auteurs dramatiques. Nous n'avons nullement eu le souci de présenter une fois de plus l'histoire du théâtre classique français. Nous avons voulu faire comprendre comment les auteurs dramatiques du XVII^e siècle ont appliqué dans leurs œuvres certains procédés techniques, dont l'étude d'ensemble n'a encore jamais été entreprise. Nous étudions les problèmes techniques qui se sont posés aux auteurs et les solutions qui ont été apportées à ces problèmes. Notre exposé suit un ordre logique et non chronologique. Notre constante et unique préoccupation a été de mettre en lumière les ressources du métier d'auteur dramatique à l'époque classique.

Ce métier dramatique, nous avons d'abord pensé l'étudier dans l'œuvre d'un seul homme, l'un des plus intéressants et, en dépit de sa gloire, l'un des plus mal compris de l'époque classique, Pierre Corneille. La meilleure façon d'aborder l'œuvre immense et déroutante de cet auteur nous paraissait être de montrer comment le théâtre cornélien est le fruit d'une technique dont la variété et la richesse n'ont peut-être jamais été égalées dans notre littérature. Nous avons fait nôtre, depuis longtemps, la position de Henri Focillon, qui déclarait : « Il nous a toujours paru que, dans ces études si difficiles, sans cesse exposées au vague des jugements de valeur et des interprétations les plus glissantes, l'observation des phénomènes d'ordre technique non seulement nous garantissait une certaine objectivité contrôlable, mais encore qu'elle nous portait au cœur des problèmes, en les posant pour nous dans les mêmes termes et sous le même angle que pour l'artiste »¹. Cette méthode a été employée par la critique d'art; elle n'a guère encore été utilisée dans le domaine de la critique littéraire². Il nous semblait que son application à l'œuvre de Corneille pouvait être féconde. La carrière dramatique de Corneille s'étend de 1630 à 1674; l'art du théâtre a certainement plus évolué pendant ces quarante-cinq ans que pendant n'importe quelle autre période de même durée au cours de toute notre histoire. Entre les œuvres d'Alexandre Hardy, prédécesseur immédiat de Corneille,

1. Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris : P.U.F., 1947.

2. D'importants travaux ont pourtant commencé à étudier la technique du roman chez Balzac et chez Stendhal. On nous permettra peut-être de rappeler aussi que nous avons abordé la technique de la poésie, et d'une certaine forme de langage littéraire, dans notre étude sur *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*. Paris : Droz, 1947. (éd. revue *Grammaire de Mallarmé*, Paris : Nizet, 1977.)

et celles de Racine qui sont contemporaines de la vieillesse de l'auteur de Suréna, la différence est à coup sûr immense. Dans l'intervalle, ce n'est rien moins que le classicisme qui s'est institué; on pouvait chercher à découvrir, sur le plan précis de la dramaturgie étudiée dans l'œuvre d'un de ses plus grands ouvriers, quelques-uns des secrets de l'esthétique classique.

Pourtant, nous n'avons pu nous en tenir au seul Corneille. Afin d'apprécier son originalité, nous avons comparé son œuvre avec celle d'autres écrivains de son temps. Nous avons alors constaté que beaucoup d'éléments de la technique dramatique de Corneille se retrouvaient chez nombre de ses contemporains. Chez Molière et Racine d'abord. Puis chez Mairet, du Ryer, Rotrou, Scudéry, Tristan, Boyer, Thomas Corneille ou Quinault. Poussant plus loin notre enquête, nous avons retrouvé les grandes lignes de cette même dramaturgie dans l'œuvre de Racan, Théophile, Mareschal, La Calprenède, Scarron, Gilbert, ou d'autres auteurs dramatiques moins importants encore. Nous avons dû convenir, après bien d'autres, qu'un homme, si grand qu'il soit, n'a pas d'existence littéraire véritablement indépendante de son époque et de son milieu. Nous nous sommes donc décidé à faire porter notre recherche sur l'ensemble de la période dont Corneille occupe le centre.

*Cette période emplit environ les trois premiers quarts du XVII^e siècle. La dramaturgie proprement classique ne peut en effet s'expliquer qu'à partir des problèmes, des réussites et des échecs de l'époque précédente. Nous avons dû remonter jusqu'à Hardy, c'est-à-dire aux premières années du XVII^e siècle. Nous n'utilisons d'ailleurs l'œuvre de Hardy que comme point de départ; attachante par sa rudesse même et sa verve si drue, elle était le premier modèle qui s'offrait aux jeunes auteurs que l'établissement d'une troupe permanente à l'Hôtel de Bourgogne et les encouragements de Richelieu attiraient aux environs de 1630 vers le théâtre. Corneille écrit dans l'Examen de sa première pièce, *Mélie*, qu'il prenait pour guides « les exemples de feu Hardy ». Nous avons jugé inutile, sauf pour quelques cas exceptionnels, de remonter jusqu'au théâtre du XVI^e siècle, qui diffère profondément de celui de Hardy. Notre étude se termine à peu près avec la *Phèdre* (1677) de Racine : à cette date, Corneille a terminé son œuvre, Molière est mort, Racine renonce au théâtre profane, et la dramaturgie classique est définitivement constituée. Les problèmes qui se poseront ensuite seront d'un tout autre ordre; il s'agira de voir comment le classicisme subira l'épreuve de sa propre perfection, comment la lassitude de procédés trop connus engendrera la recherche d'effets nouveaux. Nous nous sommes limité à la période où le classicisme se crée au théâtre; nous n'étudions pas sa déformation ultérieure, dont les conséquences pourront se faire sentir jusqu'à l'époque romantique, et même plus tard.*

*

* *

Les matériaux ne manquent pas pour étudier la dramaturgie classique. Ils comprennent essentiellement les pièces de théâtre elles-mêmes qui ont été publiées pendant la partie du xvii^e siècle à laquelle nous nous attachons. Il y en a environ un millier. Elles constituent la seule base objective possible d'un travail portant sur la technique littéraire; elles sont d'ailleurs d'une variété et d'une couleur telles que la lecture n'en est jamais fastidieuse. Combien mensongère apparaît ainsi la légende d'un classicisme figé, guindé dans on ne sait quelle artificielle noblesse! Nous espérons qu'on pourra entrevoir l'intérêt de beaucoup de ces pièces de théâtre peu connues à travers les citations ou allusions que nous en tirerons. Nous avons été guidé, dans l'étude de ces pièces, par l'ouvrage monumental de M. Henry Carrington Lancaster, A History of French dramatic literature in the Seventeenth Century, dont les neuf volumes analysent la totalité des pièces de théâtre publiées en France entre 1610 et 1700. Mais nos préoccupations étaient différentes des siennes; nous n'avons cherché à déterminer, le plus souvent, ni la valeur littéraire ni l'intérêt historique de ces pièces, mais seulement la contribution qu'elles pouvaient apporter à une étude du métier de l'auteur dramatique. En analysant la littérature dramatique du xvii^e siècle avec ce dessein très particulier, nous nous sommes aperçu que des pièces médiocres peuvent intéresser la dramaturgie autant que des chefs-d'œuvre, et peut-être davantage : la lumière éclatante d'une pièce de Racine éblouit le critique, qui s'instruira plus à réfléchir sur les causes et les effets des maladresses d'un Scudéry; une fois qu'il aura identifié, par l'analyse d'un matériel considérable et de qualité souvent médiocre, les ressorts de la dramaturgie, il pourra avec fruit revenir aux grandes œuvres et comprendra peut-être mieux quelques-unes des raisons de leur grandeur.

Nous avons tenu le plus grand compte de toutes les données, malheureusement trop fragmentaires, que nous possédons sur l'organisation matérielle des théâtres au xvii^e siècle et sur l'attitude du public qui assistait aux spectacles. Les pièces de théâtre ne sont pas seulement des livres comme les autres; elles existent essentiellement pour être représentées. Les conditions de la représentation n'ont pu manquer, nous nous en sommes souvent aperçu, d'être présentes à l'esprit des auteurs au moment où ils composaient leurs pièces, et par suite d'influencer leur attitude vis-à-vis des problèmes dramaturgiques.

Nous avons également utilisé les écrits des théoriciens. Ils sont fort nombreux; mais leur intérêt pour une étude concrète de la dramaturgie classique est médiocre; nous n'en avons attaché que plus de prix aux quelques indications précises que nous avons pu recueillir. Nous avons mis à profit les préceptes généraux sur l'art dramatique dégagés par les travaux récents des écoles allemande, anglaise et américaine; mais ces préceptes sont presque toujours trop généraux pour s'appliquer aux problèmes particuliers que se posaient les auteurs dramatiques en France au xvii^e siècle. L'excellente étude de M. René Bray sur La formation de la doctrine classique en France nous a fourni une base historique plus solide. Toutefois, cet ouvrage ne porte qu'en partie sur le théâtre et se limite expressément aux théories : il ne veut pas se demander

comment ces théories ont été appliquées en fait par les écrivains. Or la pratique, nous aurons l'occasion de le constater, diffère parfois beaucoup de ta théorie élaborée par les critiques du xvii^e siècle. Corneille se plaignait déjà du peu de secours que lui apportaient, pour l'exercice de son métier, les commentateurs d'Aristote et d'Horace qu'il avait lus. « Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre, écrit-il dans son Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir » [Marty-Laveaux, t. 1, p. 16].

Moins que des doctrines, nous souhaiterions trouver des secrets de métier. Mais ces secrets, au moins dans la première moitié du siècle, sont bien gardés : on ne se soucie pas d'en faire profiter les concurrents. Corneille écrivait le 23 décembre 1637 à Boisrobert : ... « mon humeur... n'est pas... d'éventer les secrets de plaire que je puis avoir trouvés dans mon art » [Ibid., t. 10, p. 431]. Nous avons pourtant pu déceler quelques-uns des secrets de la technique classique dans les préfaces d'assez nombreuses pièces du xvii^e siècle, dans les écrits de Chapelain pour la période préclassique ou, pour la période classique, dans les œuvres de critiques comme le P. Lamy, le P. Rapin ou Chappuzeau. Mais deux textes surtout doivent être mis hors de pair pour les lumières qu'ils apportent sur la dramaturgie classique ; ce sont la Pratique du Théâtre (1657) de l'abbé d'Aubignac et les Trois Discours que publie Corneille sur l'art dramatique en 1660.

L'abbé d'Aubignac n'occupe pas la place qu'il mérite, et qui est à notre sens une des toutes premières, parmi les grands critiques du xvii^e siècle. Ce curieux personnage a dirigé son intelligence, qui était vive, étonnamment réaliste et concrète, vers mille objets, mais en particulier vers le problème précis qui nous occupe. Sa Pratique du Théâtre est le seul traité du xvii^e siècle dont l'auteur ait pour but, non pas d'interpréter une fois de plus Aristote, mais d'analyser en technicien la façon dont on construisait réellement une pièce de théâtre à son époque ; aussi le citerons-nous bien souvent, et ce sera fréquemment pour constater qu'il a vu juste. Quant aux Discours de Corneille, leur éloge n'est plus à faire ; leurs admirateurs ont maintes fois montré avec quelle sincérité et quelle profondeur Corneille y rendait compte de la technique de ses propres pièces, et expliquait leurs mérites ou leurs faiblesses par référence aux lois du théâtre qu'il avait pratiquées et sur lesquelles il avait réfléchi.

Nous avons cru pouvoir chercher des indications sur la technique du théâtre classique, non seulement dans les écrits théoriques du xvii^e siècle, mais aussi dans ceux du xviii^e. Le xviii^e siècle en effet, tout au moins dans sa première moitié, n'a guère cessé de témoigner une grande admiration pour les œuvres du siècle de Louis XIV, de les commenter et de chercher à en tirer des leçons esthétiques. Nous avons à plusieurs reprises trouvé dans ces commentaires l'analyse critique de procédés qui étaient appliqués au siècle précédent, mais que les théoriciens classiques n'avaient pas su dégager ; c'est que la théorie était en retard, et parfois de beaucoup, sur la pratique. Nous avons donc tiré profit des réflexions qu'on peut trouver sur la dramaturgie classique dans l'œuvre critique de La Motte, de Voltaire ou de Marmontel, et aussi dans

celle d'écrivains beaucoup plus obscurs mais peut-être plus consciencieux : un abbé Morvan de Bellegarde, un abbé Nadal, nous apporteront, dans des domaines limités, des indications précises. Un manuscrit anonyme de la Bibliothèque Nationale, qui doit être de peu postérieur à 1736, nous a également été d'un grand secours; nous avons trouvé, en le pratiquant, ses idées souvent pertinentes.

De l'ensemble de ces matériaux, nous avons cherché à dégager le système de la dramaturgie classique. Il nous a paru constitué par des apports venus de trois origines distinctes. La littérature dramatique du xvii^e siècle vit d'abord, comme toute littérature, de traditions; les générations ne se transmettent pas seulement des thèmes, des conceptions du monde ou des psychologies, mais aussi des procédés techniques; ce sont eux que nous avons isolés et identifiés en remarquant leur constance au cours d'une assez longue période historique. En second lieu, le théâtre classique, parce qu'il est classique, croit à des « règles » : ces impératifs, codifiés avec plus ou moins de bonheur par des théoriciens, ont nécessairement une utilisation technique; ils favorisent ou bien ils gênent le travail des auteurs. Enfin, la littérature dramatique n'est pas seulement de la littérature : c'est aussi du théâtre; on ne saurait étudier sa technique en faisant abstraction des conditions matérielles de la représentation. Au contraire, bien des problèmes dramaturgiques qui seraient insolubles si l'on considérait les pièces de théâtre comme des livres parmi d'autres, s'éclairent si l'on reconstitue le spectacle dont elles ne sont que le support. Le cadre de ce spectacle a imposé ou suggéré des caractéristiques techniques à ceux qui n'étaient, somme toute, que les pourvoyeurs d'une organisation collective de plaisir, de rire ou d'émotion. La dramaturgie classique naît donc à la fois d'une littérature, d'une philosophie de la littérature, et d'une réalité sociale et matérielle. La première est le classicisme, la deuxième est exprimée par des règles théoriques, la troisième est désignée par le mot nécessairement ambigu de théâtre, qui s'applique aussi bien à l'édifice abritant les représentations dramatiques qu'à l'organisme social constitué par cette sorte de couple collectif, les acteurs et le public. Mais de chacun de ces éléments, la dramaturgie ne retient, et ne peut retenir, que ce qui est technique. Par exemple, les théories nous intéressent ici, non en tant que théories, mais en tant qu'elles peuvent confirmer ou expliquer des procédés dont nous constatons qu'ils sont réellement employés dans des pièces de théâtre. Il n'est donc pas surprenant que le domaine des théories nous ait paru à la fois déborder celui de la technique et se révéler insuffisant par rapport à lui. Un grand nombre de questions posées par les doctes commentateurs d'Aristote sont trop vastes pour intéresser la technique réelle des auteurs dramatiques; par exemple celle de la « purgation des passions » ou celle des « mœurs ». Inversement, la dramaturgie se préoccupe de problèmes dont les théoriciens estiment en général que la solution est évidente, ou bien de portée trop mince pour mériter leur attention; ainsi le problème du dilemme ou celui du monologue, pour lesquels nous ne pourrions guère nous appuyer que sur les pièces elles-mêmes.

C'est dans le même esprit que nous avons abordé l'étude des fameuses « règles » : les trois unités, les vraisemblances et les bienséances ont été étudiées par M. Bray

en tant que doctrines; il nous restait à montrer comment ces idées ont influencé le travail des auteurs dramatiques; nous nous sommes aperçu que ces « règles » occupaient dans la dramaturgie une situation bien différente de celle qu'elles ont dans la théorie, et qu'il fallait en présenter le sens, la portée, et même la place dans les soucis des auteurs d'une tout autre façon qu'on ne doit le faire lorsqu'on les étudie comme des préceptes généraux.

Même ainsi limité, le domaine de notre recherche restait immense. Nous ne nous flattons pas de l'avoir épuisé. Nous espérons seulement avoir attiré l'attention sur sa richesse et sur sa nouveauté. Notre exploration n'a eu pour objet que de rechercher les grandes lignes de la technique encore peu connue d'une littérature pourtant si bien étudiée; c'est pourquoi elle s'efforce de rester toujours aussi claire que le permet la nature des phénomènes étudiés. D'autres travaux, — qui seraient d'ailleurs plus avantageusement entrepris par des équipes de chercheurs —, pourront ensuite compléter ou préciser certaines des conclusions auxquelles nous sommes parvenus. Nous avons dû nous borner à l'essentiel.

*

* *

Notre étude embrasse l'ensemble des différents genres du théâtre cultivés entre Hardy et Racine. Nous n'avons pas cru utile, ni même possible, de distinguer toujours l'une de l'autre la tragédie, la tragi-comédie, la pastorale, la comédie ou la farce, ou de nous limiter à l'un de ces genres. Sans doute chacun a-t-il son histoire, sa tradition et son ton particuliers. Mais une pièce de théâtre, à quelque genre qu'elle appartienne, est construite selon une technique qui tire la plupart de ses moyens des impératifs généraux qu'impose le théâtre du temps. En théorie, les classiques distinguent les genres; en fait, leurs distinctions ne portent pas, le plus souvent, sur la structure même de la pièce. Et les auteurs ne prennent pas toujours ces distinctions bien au sérieux. Les frontières des genres sont mal définies, et ce n'est pas sans arbitraire que telle ou telle pièce du XVII^e siècle est rangée dans une catégorie plutôt que dans une autre. La similitude de la technique de la tragédie et de la comédie, genres à première vue les plus opposés, est affirmée par les auteurs les plus célèbres. Corneille, parlant de ces deux genres dans le premier de ses Discours, écrit : ... « la différence de ces deux espèces de poèmes ne consiste qu'en la dignité des personnages et des actions qu'ils imitent, et non pas en la façon de les imiter, ni aux choses qui servent à cette imitation » [Ibid., t. 1 : 22]. Et dans l'Épître à M. de Zuylichem qui figure en tête de Don Sanche d'Aragon, il parle de ce qui « se peut ranger inter communia utriusque dramatis ». Racine, de même, note en marge de son exemplaire du Banquet de Platon : « Comédie et tragédie est du même genre ». [Cité par Pierre Moreau, Racine, L'homme et l'œuvre, Paris, Boivin, 1943 : 101].

Il y a pourtant des aspects de la dramaturgie qui sont particuliers à certains genres; nous les signalerons quand il y aura lieu. La tragédie a des traditions qu'on

ne trouverait pas dans le comique, sinon par parodie. La comédie a aussi certaines traditions qui lui sont propres, et elle est moins soucieuse des « règles » que les grands genres. Mais, comme les cloisons entre les genres ne sont guère étanches, les traditions techniques passent volontiers, par exemple, de la tragi-comédie à la tragédie, ou de la tragédie à la comédie. En outre, une grande partie des procédés s'explique par la nécessité de construire une pièce de théâtre, quel qu'en soit le ton, et sera donc commune à tous les genres. Par suite, nous citerons côte à côte une comédie et une tragédie de Corneille, nous éclairerons au besoin une tragédie de Racine par une comédie de Molière, ou bien encore nous rapprocherons une tragi-comédie de Rotrou d'une tragédie de Boyer ou d'une comédie de Desmaretz de Saint-Sorlin.

*
* *

La première partie de cet ouvrage est consacrée à la structure interne de la pièce classique; elle étudie les problèmes de fond qui se posent à l'auteur dramatique quand il construit sa pièce, avant même de l'écrire. Toute pièce comporte des personnages, et la façon de les concevoir occupe le premier chapitre. Toute pièce commence par une exposition, qui sera étudiée ensuite. Puis vient ce qu'on appelle le nœud, c'est-à-dire le corps de la pièce, dont les composants techniques sont analysés dans les chapitres suivants. L'un de ces éléments est évidemment l'action, car il n'y a pas de nœud sans action; ainsi la considération de l'unité de cette action, ou de son absence d'unité, se trouve introduite dans la technique. L'unité d'action entraîne à sa suite celle de temps, puisque toute action se déroule, au théâtre comme ailleurs, dans le temps. Enfin viendra l'étude du dénouement.

La deuxième partie traite de la forme de la pièce et complète l'étude de sa structure interne par celle de sa structure externe. Il s'agit là de problèmes de mise en œuvre et non plus de conception. La forme de la pièce est déterminée d'abord par sa mise en scène, laquelle dépend à son tour des ressources matérielles du théâtre et aussi des idées qu'on peut avoir sur l'unité de lieu; ce seront donc les premières questions à aborder. Viendront ensuite les différentes formes que peuvent prendre, par suite des traditions ou des nécessités scéniques, la pièce dans son ensemble, l'acte, cette subdivision de l'acte qu'est la scène, et enfin certains aspects privilégiés de l'écriture théâtrale. Il ne s'agira pas, dans ce dernier chapitre, d'une étude de style, mais d'une analyse des seules formes verbales qui ont un intérêt dramatique et qui sont utilisées pour produire au théâtre certains effets. Enfin une troisième partie montre comment les vraisemblances et les bienséances sont entendues de façon à permettre l'adaptation de la pièce au public pour qui elle est faite. Une conclusion essaie de discerner les étapes de la dramaturgie classique, de dire quels en ont été les ouvriers les plus habiles et de faire ressortir les éléments constitutifs et la valeur durable de cette technique du théâtre.

Avertissement

I. — *Les titres des ouvrages le plus souvent cités sont abrégés de la manière suivante :*

1° *History* désigne l'ouvrage de Henry Carrington Lancaster, *A History of French dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929-1942, 9 vol. in-8°. *Tome I : The pre-classical period, 1610-1634*, 2 vol. *Tome II : The period of Corneille, 1635-1651*, 2 vol. *Tome III : The period of Molière, 1652-1672*, 2 vol. *Tome IV : The period of Racine, 1673-1700*, 2 vol. *Tome V : Recapitulation, 1610-1700*, 1 vol.

2° *Doctrine classique* renvoie à René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927, in-8°, v-391 P.

3° Alexandre Hardy désigne l'ouvrage d'Eugène Rigal, Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du xvi^e et au commencement du xvii^e siècle, Paris, Hachette, 1889, in-8°, xxiv-715 P.

4° *Mise en scène* renvoie à S. Wilma Holsboer, *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, Droz, 1933, in-8°, 337 P.

5° *La Pratique du Théâtre de l'abbé d'Aubignac* est citée d'après l'édition de M. Pierre Martino, Paris, Champion, 1927, in-8°, xxx-440 P.

6° Marty-Laveaux, sans autre indication, renvoie à l'édition complète des *Œuvres de Pierre Corneille* donnée par Marty-Laveaux dans la *Collection des « Grands écrivains de la France »*, Paris, Hachette, 1862-1868, 12 vol. in-8°. Le tome I renferme le Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, le Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire et le Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu, que nous désignerons simplement par les appellations respectives de premier, deuxième et troisième Discours.

7° Manuscrit 559. Cette abréviation désigne le manuscrit 559 des *Nouvelles Acquisitions du Fonds Français de la Bibliothèque Nationale*. Ce manuscrit porte deux titres : *Les caractères de la tragédie et Essais sur la tragédie*. Il ne contient ni nom d'auteur ni date, et est inachevé. Il est divisé en cinq Sections ; chaque Section comprend plusieurs Chapitres et chaque Chapitre est divisé en paragraphes numérotés. Le texte du manuscrit a été publié sous le titre *Les caractères de la tragédie*, manuscrit inédit attribué à La Bruyère, Paris, Académie des Bibliophiles, 1870, in-16, xii-254 P. Cette édition reproduit correctement le texte original, mais l'attribution à La Bruyère est absurde : l'auteur du manuscrit fait de nombreuses allusions à des pièces du xviii^e siècle, dont la plus tardive est *Alzire*, de Voltaire,

qui est de 1736 (citée Section IV, Chapitre VII, paragraphe 11). Le Mahomet auquel il est fait allusion dans la même Section, Chapitre II, paragraphe 1, ne nous paraît pas être celui de Voltaire. Nous pensons donc que le manuscrit est certainement postérieur à 1736, mais d'un petit nombre d'années : comme il cite de nombreuses pièces alors récentes, il aurait sans doute fait allusion à des pièces postérieures à Alzire s'il avait été rédigé beaucoup plus tard.

II. — *Nous avons cru pouvoir moderniser l'orthographe et la ponctuation de tous les textes du XVII^e et du XVIII^e siècle que nous citons. D'une part en effet, cette modernisation est d'usage pour les œuvres de Corneille, de Molière et de Racine ; en citant leurs contemporains d'après les éditions originales, nous leur aurions donné une physionomie indûment archaïque par rapport à eux. D'autre part, le présent travail n'a aucun but philologique ni stylistique ; les textes qui y sont cités ne le sont qu'en raison de leur intérêt dramaturgique ; il a donc paru préférable de les débarrasser de particularités qui étaient ici inutiles.*

III. — *Chaque fois qu'il a semblé nécessaire de préciser la date d'une pièce de théâtre, nous faisons suivre le titre de la pièce d'une date qui est celle de la publication, et non celle de la première représentation. En effet, cette dernière date, qui serait la plus utile à connaître, ne peut pas toujours être déterminée avec certitude, alors que celle de la publication est indiscutable. Le plus souvent, d'ailleurs, l'intervalle entre les deux dates ne dépasse pas un an ou deux. Quand il est plus considérable, et que la distinction est importante, nous mentionnons aussi la date, probable ou certaine, de la création de la pièce.*

PREMIÈRE PARTIE

La structure interne de la pièce

CHAPITRE PREMIER

Les personnages

I – Différentes sortes de personnages

La liste des personnages, ou, comme on disait au XVII^e siècle, des « Acteurs », qui figure généralement en tête d'une pièce classique, nous fait connaître les rôles dans un ordre qui est déjà une hiérarchie. La distribution par ordre d'entrée en scène, procédé qu'inspire un souci moderne d'égalitarisme, est inconnue au XVII^e siècle. On nomme d'abord, s'il y en a dans la pièce, les rois, empereurs ou autres personnages doués d'autorité ou de prestige ; les suppléent ou les suivent d'autres personnages qui peuvent être, à leur défaut, les véritables héros de la pièce, ceux dont les tourments vont émouvoir ou les aventures amuser le spectateur ; après eux, leurs frères, sœurs, parents, « maîtresses » ou « amants », dont la présence autour des héros est déjà un commencement d'exposé de la situation ; enfin les comparses : confidents, gouverneurs, valets et suivantes, pages, et la troupe des « Gardes », soldats, geôliers, hommes du peuple ou paysans, qui n'ont pas l'honneur d'être nommés mais dont la présence est requise sur scène et qui pourront avoir à dire quelques répliques.

Cette hiérarchie, on le voit, s'inspire de l'échelle sociale du XVII^e siècle et ne coïncide pas nécessairement avec l'ordre des préoccupations techniques de l'auteur dramatique, objet de notre étude. Pour déterminer cet ordre, aurons-nous recours aux indications des théoriciens ? Voici le P. Rapin qui, dans ses *Réflexions sur la poétique*, nous affirme que sur la scène ne « doit paraître aucun acteur qui n'ait quelque dessein en tête, ou de traverser les desseins des autres, ou de soutenir les siens »¹. Le principe est excellent, et il définit un des caractères essentiels du théâtre classique, celui qu'on oppose d'ordinaire à la passivité de nombreux héros de théâtre du XVI^e siècle. Mais il est à la fois trop large et trop étroit. Trop large, parce que, si Rapin ne pense en le formulant qu'aux personnages principaux, il peut être vrai à la rigueur de tous les personnages, et ainsi ne constitue pas un

1. René S.J. Rapin, René : *Œuvres*, ... Paris, les Frères Barbou, 1725, 3 vol., t. 2 p. 189 § 21.

critère : le moindre page a pour « dessein » de « soutenir » ceux de son maître. Et le principe est aussi trop étroit, puisqu'on trouve des héros sans volonté dans la première moitié du XVII^e siècle, et même dans la seconde.

Nous rabattons-nous sur la liste des « emplois » (jeunes premiers, ingénues, pères nobles, etc.) par lesquels les acteurs désignent les types de rôles qu'ils peuvent être amenés à jouer ? Dans la période qui nous intéresse, elle reste extrêmement vague, et les noms mêmes des emplois ne sont pas encore fixés¹. En outre, elle exprime le point de vue de l'acteur qui cherche sa place dans une distribution, non celui de l'auteur qui construit une intrigue.

Pourtant, dans cette foule de personnages, les uns sont importants et les autres ne le sont pas. On appelle habituellement les premiers des héros ou des héroïnes. Il n'y a point de définition précise du héros. Mais le spectateur ni le lecteur ne s'y trompent : ils savent bien que les héros sont ceux qui les intéressent, qui font battre leur cœur ou qui séduisent leur esprit. L'auteur n'a pas davantage hésité : c'est sur les héros qu'il a concentré la lumière, c'est eux qu'il a placés au centre de son action. Et l'acteur ne s'y trompe pas non plus : ce sont les rôles de héros que veulent jouer, et que jouent, les meilleurs acteurs. C'est donc l'image du héros qui guidera notre analyse des personnages. Nous définirons les caractères du héros classique et sa place dans la pièce ; puis nous étudierons les autres personnages qui se groupent autour de lui et qui entravent ou favorisent son action.

II – Le charme des héros

Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi

dira Phèdre du Thésée de sa jeunesse, dans Racine d'*Phèdre*, II, 5]. Le héros classique n'est pas toujours aimé ; il n'est pas toujours amoureux ; mais il est jeune. Il l'est toujours, obligatoirement, et aussi jeune que possible. Il l'est pour répondre aux exigences d'une civilisation où la vie de l'adulte commençait beaucoup plus tôt que de nos jours, pour finir aussi beaucoup plus tôt. D'un ton catégorique, le satirique Du Lorens affirme :

La femme est laide après qu'elle a trente ans vécu. (*Satires*, XXV)

Il n'y a donc pas de temps à perdre. On pouvait « déclarer son amour à une demoiselle de quatorze ans sans qu'elle puisse s'en offenser »². De même au théâtre, bien des héroïnes, comme l'Agnès de l'*École des Femmes*, semblent à peine sorties de l'adolescence. La jeunesse des héros se marque par leur impétuosité et leur fougue, souvent déraisonnables et parfois absurdes, et aussi par les idées qu'ils

1. Voir liste des emplois actuels dans Polti, *L'art d'inventer les personnages*, Paris, Aubier, 1930 p. 49-50.

2. Jacques Du Lorens, *Les Satyres...* Paris, A. de Sommerville, 1646, satire XXV. Cité par Daniel Mornet, *Histoire de la Littérature française classique*, Paris : Colin, 1940 p. 119.

se font de l'âge mûr. Pour eux, on devient vite « barbon ». La première scène de l'*Athénaïs* de Mairet nous présente l'empereur Théodose avec son confident Paulin. Si ces titres d'empereur et de confident nous font illusion sur l'âge des personnages, nous serons vite détrompés. Paulin veut pousser l'empereur à conclure un mariage politique ; Théodose se dérobe :

De cet hymen d'État j'approuve la raison,
Mais j'en remets l'effet à quelque autre saison.
Rien ne presse, Paulin ; cet esclavage illustre
Ne viendra qu'assez tôt à mon neuvième lustre.

Paulin s'exclame :

Eh, quoi ! Pour satisfaire à l'ardeur de nos vœux,
Attendriez-vous que l'âge eût blanchi vos cheveux ? I, 11

La quarantaine leur paraît donc, à l'un comme à l'autre, un âge extrêmement avancé, où les cheveux blanchissent et dont ils se sentent encore si loin qu'ils ont peine à l'imaginer.

Quelques pièces nous fournissent des indications plus précises, qui permettent de déterminer l'âge exact de certains personnages. Le héros du *Cléomédon* de du Ryer a vingt-six ans V, 6] : âge relativement élevé pour un jeune premier du XVII^e siècle, qui s'explique parce qu'il a fallu donner à Cléomédon le temps de devenir, d'esclave qu'il était, un grand général. De même le Valère de l'*Avare* de Molière, qui a déjà passablement couru le monde avant le début de la pièce, a vingt-trois ans V, 55. Un héros sans passé est normalement beaucoup plus jeune ; celui des *Bergeries* de Racan, Alcidor, a dix-neuf ans [vers 2846]. Au dénouement des *Eaux de Pirmont* de Chappuzeau, les deux héroïnes se marient : l'une, Orphise, a seize ans, et c'est son second mariage, puisqu'elle est déjà veuve ; l'autre, Aminte, a quatorze ans (II, 1).

Chappuzeau a d'ailleurs le souci de la jeunesse dans son œuvre théorique aussi bien que dans ses pièces. Il écrit dans son ouvrage sur le *Théâtre français* : « Il est de l'art du poète de ne produire des mères que dans un bel âge, et de ne leur pas donner des fils qui puissent les convaincre d'avoir plus de quarante ans » p. 85]. La solution est aisée si le fils n'est qu'un enfant en bas âge : Andromaque reste « aimable ». Mais le fils peut être adulte, et lui-même en âge d'être aimé ; un Harpagon, un Mithridate, un Thésée sont alors vaincus par la jeunesse de leurs fils. Plus intéressants sont les cas où la différence des générations ne constitue pas un obstacle insurmontable à l'amour : deux comédies jouées l'une et l'autre en 1665 s'intitulent toutes deux *La Mère coquette* ; la troupe de Molière a représenté celle de Donneau de Visé et l'Hôtel de Bourgogne a monté celle de Quinault ; les deux pièces, observant le précepte de Chappuzeau, mettent en scène avec vraisemblance la rivalité d'amour d'une mère et de sa fille, et témoignent ainsi de l'élan

qui emporte le héros classique vers la jeunesse ; Lucinde, la mère dans la pièce de Donneau de Visé, n'avoue que trente ans. (II, 1)

*
* *

Le héros classique est jeune ; il est beau, cela va sans dire ; les allusions à la beauté des héroïnes, voire à celle des héros¹, sont aussi nombreuses que banales dans la littérature du XVII^e siècle. D'autres prestiges S'ajoutent à ceux-là : comme le courtisan qui l'applaudit, le héros de théâtre doit briller par son courage et par sa noblesse.

La valeur militaire est aussi nécessaire au héros classique qu'à son ancêtre, le preux du Moyen Âge. Si la pièce ne comporte ni guerre ni duel, c'est avant le début de l'action que le héros devra avoir fait la preuve de sa valeur. Le *Menteur* de Corneille le sait bien : il prétend venir des « guerres d'Allemagne » où il s'est « fait quatre ans craindre comme un tonnerre » [I, 3]. L'on ne compte pas les grands coups d'épée par lesquels les héros de nos tragédies et de nos tragi-comédies, émules de ceux de l'*Énéide*, du *Roland furieux* ou de la *Jérusalem délivrée*, ont acquis la gloire qui éblouit le cœur des belles. Les vertus militaires se communiquent même aux héroïnes : des femmes combattent effectivement, avec autant d'ardeur que la Clorinde du Tasse ou la Camille de Virgile, dans la *Généreuse Allemande* [1^{re} journée, V, 5] de Mareschal, dans la *Mort de Mithridate* [II, 5] de La Calprenède, dans la *Zénobie* [I, 2, II, 2, IV, 2 et 3] de l'abbé d'Aubignac, dans la *Sémiramis* [III, 3] de Gilbert, et dans bien d'autres pièces. Déguisées en hommes, elles se battent plusieurs fois en duel dans la *Sœur valeureuse* [I, 6, 7, II, 9, 10, III, 8, IV, 7] de Mareschal, dans la *Célie* [I, 2] et la *Belle Alphrède* [I, 4] de Rotrou, etc. Dans la comédie même, il suffit qu'un héros refuse de se battre en duel pour cesser d'être un héros : c'est ce qui arrive à Théante dans la *Suivante* [IV, 5 et 6] de Corneille.

Le courage est inséparable chez le héros classique de la noblesse du sang ; le XVII^e siècle ne conçoit pas l'un sans l'autre. Le héros, s'il se peut, est roi ou fils de roi ; sinon, il est grand seigneur ; dans la comédie même, où les personnages sont de rang moins élevé, le jeune premier laisse volontiers entendre qu'il est de bonne naissance². Ces faits sont si constants qu'à peu près n'importe quelle pièce classique en fournira des exemples. Si la condition sociale du héros n'est pas précisée par le texte, le costume de l'acteur, qui est un costume de cour, suffit à suggérer au spectateur la noblesse du personnage. Plus instructifs sont les cas exceptionnels où le courage ne s'accompagne point de la noblesse dont il est ordinairement l'apanage ; l'impossibilité de la mésalliance entraînera alors un dénouement malheureux.

1. Dans la *Sœur valeureuse* de Mareschal, II, sc. 1, une femme, Mélinde, parle des « appas » d'un homme, Lucidor.

2. Poussé jusqu'à la charge, le procédé est utilisé par Don Japhet dans *Don Japhet d'Arménie* de Scarron, II, 1, et par Cléonte à la fin du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière.

Ainsi Corneille ne pourra pas permettre à Rodrigue, qui est vaillant et noble, mais non fils de roi, d'épouser l'Infante [*Le Cid*, I, 2, V, 2] ; et du Ryer ne se résoudra pas davantage à conclure le mariage de la princesse Lydie avec le général triomphant Alcionée, qui n'est pas de sang royal [*Alcionée*, II, 3]. Souvent aussi, pour satisfaire tout le monde, la noblesse du héros se révélera au dénouement : Carlos, cavalier inconnu, se trouve être, non fils d'un pêcheur, mais roi d'Aragon, et peut donc épouser Isabelle dans *Don Sanche d'Aragon* [V, 4, 5] de Corneille ; la bergère Policrite découvre à la fin de la *Policrite* [V, 5] de Boyer qu'elle est fille d'un noble, et épouse le jeune noble Philoxipe.

*
* *

Le charme des héros, pour un spectateur du XVII^e siècle, est fait d'un dernier élément : ces héros sont malheureux. Malheureux dans la tragédie, cela va sans dire. Malheureux aussi dans la tragi-comédie, puisque, si le dénouement dans ce dernier genre est heureux, le corps de la pièce a souvent le ton de la tragédie. Malheureux enfin dans la comédie même, où les obstacles au bonheur des héros déterminent des plaintes souvent passionnées. La pitié n'est-elle pas un des deux ressorts de l'émotion selon Aristote ? Les auteurs du XVII^e siècle en usent, et parfois en abusent. Le ton de lamentation lyrique, qui vient du XVI^e siècle, se retrouve en maint passage de nos pièces classiques, en particulier dans les monologues [Infra, II^e partie, ch. 4, section III]. Même quand le personnage est actif, il ne se décide parfois à agir qu'au terme d'une délibération volontiers attendrissante. Les stances de Rodrigue dans le *Cid* ont enchanté les spectateurs du XVII^e siècle moins par la décision à laquelle elles aboutissent que par l'harmonieuse indécision qu'elles expriment d'abord, et qui torture le héros [I, 6]. Les malheurs, réels ou imaginaires, arrachent aux personnages des larmes abondantes, qui, sur un public déjà « sensible », agissent par contagion. Avant que Boileau dans l'*Art poétique* n'ait proclamé :

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez, [chant III, vers 142]

Corneille faisait dire à Camille dans *Horace* :

Il faut bien que je pleure :
Mon insensible amant ordonne que je meure ;
Et quand l'hymen pour nous allume son flambeau,
Il l'éteint de sa main pour m'ouvrir le tombeau. [II, 5]

À beaucoup de ces héroïnes on pourrait dire, comme Ormène à Eurydice dans *Suréna* de Corneille :

Votre douleur, Madame, est trop ingénieuse.