



CLASSIQUES
GARNIER

BERRÉGARD (Sandrine), « Compte rendu », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 30, 2008, p. 79-84

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-4015-1.p.0079](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4015-1.p.0079)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2008. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

COMPTE RENDU

Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de l'âge classique*, t. 1 *Le Premier XVII^e siècle*, Paris, Champion (Dictionnaires et références), 2006, 612 p.

Après *Le Théâtre français du Moyen Âge* (Paris, SEDES, 1998) et *Le Théâtre français de la Renaissance* (Paris, Champion, 2002), C. Mazouer nous livre ici un nouveau chapitre de son histoire du théâtre français, qui porte sur la période des années 1610-1650 (c'est-à-dire de l'assassinat du roi Henri IV à la Fronde), et qui devrait se poursuivre avec la parution de deux autres volumes, consacrés respectivement au «plein classicisme» (1650-1680) et à la fin du dix-septième siècle. Sans nier l'intérêt que présente le concept de baroque, utilisé par la critique moderne pour qualifier une période de l'histoire littéraire que Lanson et ses contemporains jugeaient défavorablement au regard du classicisme, C. Mazouer préfère en limiter l'usage, car il estime – à juste titre – que ses contours manquent de clarté. Les spécialistes, en effet, ne s'accordent pas tous sur les frontières chronologiques qu'il convient d'assigner à la période et, ajoute le critique, l'extension du concept est telle qu'il est difficile d'en donner une définition précise. L'ouvrage est divisé en deux livres, qui couvrent respectivement «l'époque d'Alexandre Hardy (1610-1628)» et le «premier classicisme (de 1629 à la Fronde)». Soucieux d'offrir un panorama aussi complet que possible du théâtre de cette période, l'historien traite successivement de tous les aspects de la vie théâtrale et des œuvres elles-mêmes, classées en fonction des genres auxquelles elles appartiennent, avant de s'intéresser à un dramaturge qu'il estime plus particulièrement représentatif de l'époque étudiée (Hardy dans le premier cas, Rotrou dans le second).

Comme le montre C. Mazouer dans son chapitre inaugural, la diversité des lieux de représentation témoigne de la complexité des rapports que la société du temps entretient avec le monde théâtral. Si la cour accueille régulièrement des spectacles destinés à soutenir la politique royale, les collèges, quant à eux, confèrent au théâtre un rôle essentiellement pédagogique, tandis que les représentations données dans les villes s'adressent à un large public venu se divertir. C. Mazouer s'attache notamment à décrire les conditions dans lesquelles se déroulaient les représentations à l'Hôtel de Bourgogne (on sait que le *Mémoire* de Mahelot fournit sur le sujet des informations précieuses) et rappelle à cette occasion que les spectateurs formaient un public bruyant et indiscipliné. Il se propose ensuite d'examiner le répertoire joué par les comédiens, en commençant par ce qu'il appelle

lui-même le « théâtre du rire » : une formule qui permet de réunir comédies et farces. Héritières du Moyen Âge, ces dernières bénéficient d'un regain d'intérêt malgré le caractère conventionnel du genre qu'elles illustrent. La comédie, en revanche, souffre d'une véritable désaffection, et les quatre pièces qui subsistent de la période des années 1610-1628 se rattachent à la tradition humaniste. À propos de la tragi-comédie, C. Mazouer souligne la dimension romanesque des intrigues et cite à titre d'exemples les nombreuses pièces adaptées de *L'Astrée*. Néanmoins, ce sont les œuvres de Hardy qui lui paraissent les plus représentatives du genre tel qu'il se développe jusqu'à la fin des années 1620. Le critique analyse précisément l'esthétique qu'elles mettent en œuvre et montre que, même si la tragi-comédie ne constitue pas encore un genre codifié, elle présente des caractéristiques majeures, qu'il est possible d'identifier (la recherche de l'émotion, le mépris des règles et le dénouement heureux). De la pastorale C. Mazouer fait également une étude complète, en précisant d'abord que les années 1620 lui furent particulièrement favorables, avant de montrer que les pièces développent un certain nombre de lieux communs (la chaîne des amours non-partagées, le décor champêtre, etc.); mais, comme le souligne l'auteur, le genre peut aussi donner lieu à des œuvres originales, telles *Les Amantes* de Chrestien des Croix, dont les intermèdes évoquent les grands épisodes de l'histoire politique française, et par ailleurs il n'est pas rare que la pastorale s'associe à un autre genre (la comédie ou la tragi-comédie). C'est ensuite au tour de la tragédie de faire l'objet d'un long développement. C. Mazouer retrace l'évolution du genre au cours de la période considérée et constate un affaiblissement de la tragédie malgré la vitalité de certains marchés éditoriaux comme celui de Rouen, qui privilégie un théâtre de la violence. Irrégulière, la tragédie s'adresse alors à un public populaire en quête d'émotions fortes. Inspirées de l'histoire ou de la mythologie, les pièces de Hardy illustrent les deux principaux aspects du genre. Toutefois, le critique élargit le propos aux contemporains du poète (Bauter, Montchrestien...), pour montrer que la réflexion politique qu'ils développent dans leurs tragédies ne saurait être comprise indépendamment du contexte de l'époque. Dans le chapitre 6, enfin, tout entier consacré au théâtre de Hardy, C. Mazouer retrace la carrière de ce poète à gages, qui travailla longtemps pour la troupe de Valleran le Conte, et fait état des difficultés que rencontra le dramaturge : après avoir vendu ses pièces aux comédiens et en avoir ainsi perdu la propriété, Hardy réussit à n'en publier qu'une trentaine sur une production qui devait comporter au total quelques centaines de textes. C. Mazouer étudie ensuite son esthétique et montre que ce disciple de Ronsard privilégie un style ampoulé, volontiers archaïque. Quant à sa dramaturgie, elle

accorde une large place à l'action et au mouvement. Mais c'est surtout la pensée du poète, telle qu'elle se dégage de son théâtre, qui retient l'attention de l'historien : comme le remarque C. Mazouer, l'œuvre de Hardy repose sur l'idée qu'il existe une transcendance, capable de résoudre les conflits entre les personnages. Enfin, le critique souligne le rôle décisif joué par celui que Du Ryer et Auvray appelèrent péjorativement le «vieux poète» dans le débat qui opposait alors Anciens et Modernes.

Dans le chapitre qui ouvre le second livre, C. Mazouer rappelle l'importance de Richelieu dans le développement du théâtre, dont il fit même un élément majeur de sa stratégie politique : c'est ainsi qu'il encouragea certains poètes à écrire pour la scène (Desmarets de Saint-Sorlin, par exemple) et fit construire dans son palais une nouvelle salle de spectacle. Mais l'histoire a surtout retenu la création du groupe des cinq auteurs, chargés de composer des pièces à l'initiative du cardinal (ainsi vit le jour *La Comédie des Tuileries*, comme le rappelle C. Mazouer). Le critique examine ensuite les relations que l'Église entretient alors avec le monde théâtral, et reprend les arguments formulés par certains de ses représentants, qui estiment par exemple que le théâtre, en tant que *mimèsis*, offre une image dégradée de la réalité. Toutefois, comme le souligne C. Mazouer, les positions sont souvent plus nuancées et témoignent de la complexité du débat : ainsi, tout en exprimant son hostilité à l'égard du théâtre profane, le Père Cellot approuve le développement d'un théâtre chrétien ; et les jésuites eux-mêmes pratiquent un théâtre scolaire, dont la fonction pédagogique est essentielle. Enfin, C. Mazouer explique que le pouvoir politique exerce alors un véritable contrôle sur l'activité théâtrale et qu'il encourage même la création de spectacles de propagande. Précisément, dans le chapitre 2, C. Mazouer dresse la liste des ingrédients nécessaires à l'élaboration d'un spectacle de théâtre. Il s'intéresse successivement à la condition des comédiens et à l'architecture théâtrale ; il explique ainsi que la scénographie française adopta les principes de la perspective italienne et que les architectes Buffequin et Torelli jouèrent dans cette évolution un rôle majeur. Le critique se plaît ensuite à imaginer le déroulement même de la représentation théâtrale tel qu'il est possible de le reconstituer à partir de documents d'archives : on sait, par exemple, comme le précise C. Mazouer, que l'entrée en scène des acteurs était généralement précédée d'un morceau de musique. Il est plus difficile, en revanche, de se faire une idée très précise du jeu des comédiens, même si des documents existent sur le sujet. Les traités de l'acteur publiés au dix-septième siècle et les études que ces textes ont récemment inspirées (comme le souligne C. Mazouer, les travaux de S. Chaouche sur la question font désormais autorité) montrent, par exemple, que l'acteur de tragédie calquait sa ges-

tuelle sur celle de l'orateur. Quant au costume, il devait permettre au spectateur de reconnaître immédiatement le personnage représenté. Enfin, C. Mazouer s'efforce de cerner la composition sociologique du public de l'époque : une tâche rendue néanmoins difficile par la progressive disparition du public populaire (celui que l'on avait alors coutume d'appeler le « parterre », en référence à l'espace qu'il occupait) au profit d'un public plus policé, attentif au respect des convenances. Cette évolution ne saurait d'ailleurs faire oublier l'importance que revêt encore la farce dans la vie théâtrale du temps, comme le souligne C. Mazouer. Le chapitre 3, quant à lui, adopte le point de vue des théoriciens (La Mesnardière, d'Aubignac), dont les principes sont examinés avec soin. C. Mazouer aborde ainsi les différents points de doctrine (la finalité du théâtre, la vraisemblance, les bienséances, les unités, la composition du poème dramatique, etc.), sur lesquels des désaccords peuvent apparaître. Puis il s'intéresse aux auteurs eux-mêmes et à leurs origines sociales. À la suite d'A. Viala (*Naissance de l'écrivain*), il explique que les dramaturges, comme la plupart des écrivains du dix-septième siècle, vivent dans une relation de dépendance étroite vis-à-vis de leurs protecteurs, et décrit les différents types de stratégie qu'il est alors possible d'adopter pour obtenir une reconnaissance sociale (stratégie de la réussite et stratégie du succès, selon la distinction établie par A. Viala). Les œuvres fournissent la matière des quatre chapitres qui suivent, réunis en une seconde partie, et que C. Mazouer consacre respectivement à la pastorale, à la comédie, à la tragédie et à la tragi-comédie. En ce qui concerne la pastorale, l'auteur constate que la production décline à partir de 1631 (selon la frontière chronologique établie par J. Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*), mais que la tragi-comédie et la comédie lui empruntent de nombreux motifs, comme le montrent par exemple les comédies pastorales de Rotrou. Précisément, le chapitre 2 fait état des transformations qui affectèrent la comédie dès la fin des années 1620 : comme le souligne C. Mazouer, c'est sous l'impulsion de Corneille et de Rotrou que le genre s'éleva en dignité. L'auteur montre ensuite que l'influence du théâtre espagnol sur la comédie des années 1640-1660 confère au genre un caractère burlesque, et cite à titre d'exemples les pièces de Scarron et de Boisrobert. Puis il passe en revue les premières œuvres de Corneille, qu'à la suite de R. Guichemerre (*La Comédie avant Molière*) il qualifie de comédies sentimentales. Dans le chapitre 3, consacré à la tragédie, il définit les principales caractéristiques du genre (le personnage et ses passions, la fable et son organisation, le discours et le spectacle) et précise que tous les moyens sont utilisés pour susciter chez le spectateur de vives émotions. Les très nombreux exemples qu'il donne témoignent en outre de la diversité des

sujets, tirés de la mythologie ou de l'histoire (romaine, grecque, turque et même anglaise); une place est également accordée aux pièces, issues de la tradition hagiographique, qui ont pour héros des martyrs. Quelle que soit la nature de ses personnages ou l'origine de ses sujets, C. Mazouer estime – à juste titre – que la tragédie des années 1630-1650 est avant tout un théâtre politique, qui traite – même sous les traits de la fable – de questions d'actualité. Il dépeint ensuite quelques grandes figures du genre (Mairet, Scudéry, La Calprenède, Du Ryer, Tristan) et met en lumière la vision du monde désespérée qui se dégage souvent de leurs œuvres. Corneille trouve tout naturellement sa place dans ce chapitre, avec *Médée* d'abord, puis avec deux séries de pièces : *Le Cid* (qui pourtant figure sous le nom de tragi-comédie dans la première édition), *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*, d'une part, *La Mort de Pompée*, *Rodogune*, *Théodore* et *Héraclius*, d'autre part, qui, selon le critique, expriment un assombrissement de son inspiration. À propos de la tragi-comédie, enfin, qui atteint alors son «apogée», C. Mazouer explique qu'il est difficile de donner du genre une définition précise tant sa configuration est complexe. Il distingue cependant deux grandes périodes de production : la première, qui s'achève en 1637, année de la publication du *Cid*, marque l'épanouissement du genre, placé alors sous le signe de l'irrégularité; la seconde, en revanche, correspond à un «assagissement» de la tragi-comédie, devenue plus régulière. Sur ce dernier point, les analyses de C. Mazouer sont un peu en contradiction avec les conclusions, plus convaincantes, d'H. Baby (*La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*), qui préfère dire que la tragi-comédie «a été concurrencée par la production du poème simple» (p. 97). Les exemples développés par le critique sont très nombreux, et justice est rendue aux auteurs traditionnellement considérés comme secondaires (Desfontaines, Gillet de la Tessonerie, Guérin de Bouscal), qui, eux aussi, contribuèrent au développement de la tragi-comédie. *La Folie du sage* de Tristan fait d'ailleurs l'objet d'une étude spécifique, qui révèle la présence de thèmes chers à l'auteur (la résistance, la mélancolie...). Puis c'est l'esthétique de la tragi-comédie que le critique entreprend d'étudier. Pour ce faire, il reprend la distinction, jadis établie par J. Morel, entre les tragi-comédies de la route et les tragi-comédies de palais, et montre que le caractère spectaculaire du genre s'explique essentiellement par l'origine romanesque de ses sujets. Malgré les références nombreuses à l'ouvrage d'H. Baby, consacré à la poétique du genre, C. Mazouer s'efforce principalement d'en saisir la «portée» et cherche ainsi à comprendre la signification des dénouements : selon lui, la tragi-comédie exprime la croyance en un ordre providentiel, et sa fonction édicatrice est évidente. Enfin, l'ouvrage que J. Morel avait publié en 1968 (*Rotrou dramaturge de l'am-*

biguité) inspire très largement les pages que C. Mazouer lui-même consacre au poète. Ainsi, à l'exemple de son prédécesseur, le critique est tenté de considérer le théâtre de Rotrou comme un ensemble relativement homogène malgré la diversité des pièces qui le composent. Ces dernières sont étudiées suivant leur appartenance générique (qui, cependant, se distingue souvent par son incertitude), mais encore une fois c'est la vision du monde construite par le dramaturge qui retient l'attention du critique : C. Mazouer relève ainsi des constantes dans l'expression du sentiment amoureux ou dans la confusion, délibérément entretenue par le poète, entre la vérité et le mensonge.

La conclusion, que l'auteur intitule ingénieusement « Ouverture », dresse un premier bilan, mais invite surtout à la lecture des volumes suivants. L'ouvrage comprend enfin une bibliographie, qui se divise en trois sections (« Œuvres de théâtre du XVII^e siècle », « Théoriciens et critiques des XVII^e et XVIII^e siècles », « Études »), ainsi que deux index (index des noms et index des pièces), qui constituent de précieux instruments de travail. Il est en outre agrémenté d'illustrations (plans de théâtres, croquis de décors, frontispices), qui complètent heureusement les analyses de C. Mazouer.

On l'aura compris, le principal mérite de cet ouvrage est de présenter une vaste fresque du théâtre de la première moitié du dix-septième siècle, en accordant toute leur place aux réalités matérielles qui entourent la création des pièces. C. Mazouer y fait une nouvelle fois la preuve de son érudition et de son souci de l'exhaustivité, mais aussi de son vif intérêt pour les travaux de recherche les plus récents publiés sur le sujet, sans pour autant dissimuler sa réticence à l'égard de la poétique et de ceux qu'il appelle un peu ironiquement les « poétologues », et sa préférence pour les études qui mettent en relief la dimension philosophique des œuvres. On regrettera néanmoins que l'ouvrage n'ouvre guère de perspectives nouvelles sur la connaissance et l'interprétation du théâtre de la première moitié du dix-septième siècle. Publié dans la collection « Dictionnaires et références », il se donne pour objet de rendre accessible à un public assez large un certain savoir et n'a donc pas pour ambition de renouveler en profondeur le regard que la critique actuelle porte sur le théâtre de cette période.

Sandrine Berrégard