

LE THÉÂTRE EN PROCÈS : DÉBATS AUTOUR D'ŒUVRES DRAMATIQUES EN ESPAGNE ET EN FRANCE (1620-1640)

Catherine Dumas

Dans les années 1620-1640, les polémiques autour de la création théâtrale se multiplient en Espagne et en France. Cette période, où la notion de « critique » n'existe pas dans son acception actuelle, voit s'affronter les partisans d'une esthétique régulière, fondée sur les règles inspirées d'Aristote, où se dessinent les prémices du classicisme, et ceux d'une esthétique irrégulière, qualifiée aujourd'hui de baroque, qui revendiquent une création plus libre. Les deux camps s'expriment dans les deux pays, malgré les écarts appelés à se creuser entre leurs productions dramatiques respectives. En attendant la publication de traités¹, les arguments s'échangent par des lettres rendues publiques, des libelles, des textes liminaires (en France), parfois des discussions entre personnages de romans (en Espagne). Notre objectif ici est de confronter deux textes représentatifs de ces débats. L'un est la discussion que Tirso de Molina dans un passage de sa miscellanée *Cigarrales² de Toledo³* (1624) imagine autour d'une de ses propres pièces, *El vergonzoso en palacio* (*Le Timide du palais*), l'autre *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid⁴* (1637-1638), où Chapelain synthétise des éléments de la Querelle et expose les conceptions de l'Académie sur le théâtre. Dans les deux cas la glose d'une œuvre est le point de départ pour énoncer des principes généraux.

En quoi ces textes éclairent-ils le rapport entre positions théoriques et art théâtral ?

On montrera d'abord que ces deux textes, bien que défendant des thèses adverses, se recourent parfois par le type de questions qu'ils soulèvent. Dans un second temps on s'intéressera aux légitimations invoquées par les auteurs, et à la portée de ces textes.

I « Procès » et thématiques communes.

Le rapprochement des deux textes peut d'abord surprendre. Le passage assez bref de Tirso, où l'échange est imputé à des voix romanesques, prend place dans un recueil conçu sur le modèle du *Décameron* de Boccace. Rédigé au nom de l'Académie, l'opuscule plus

¹ Des traités sur le théâtre, parmi lesquels *La Poétique* de La Mesnardière (1639), *La Pratique du théâtre* de D'Aubignac (1657), *L'Art poétique* de Boileau (1674), paraîtront en France au cours du siècle.

² *Cigarral* signifie : résidence de villégiature ou d'agrément située aux environs de Tolède.

³ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo* [1624], éd. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, p. 223-230. Trad. Marc Vitse, *Les Campagnes de Tolède* [extrait], in *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Bibl. de la Pléiade, NRF Gallimard, 1999, p. 1430-1435. Les citations renvoient à cette traduction (CDT).

⁴ Chapelain, Jean, *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* [1637], Paris, Camusat, in Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, H. Champion, 2004, p. 930-1036. Les citations renvoient à cette édition (*Sent. ...* in *QDC*). Orthographe modernisée.

développé de Chapelain est ancré dans le contexte concret de la Querelle du *Cid*, qu'il est censé arbitrer et conclure de façon officielle. Les œuvres commentées relèvent de genres distincts, *Le Timide du palais* étant une comédie d'intrigue, *Le Cid* une pièce sérieuse. Enfin les positions des deux auteurs sont aux antipodes l'une de l'autre. Chapelain, admirateur des Anciens, critique *Le Cid* en vertu des principes de régularité et de vraisemblance, tandis que Tirso de Molina, lui-même dramaturge et ami de Lope, se sert de la discussion autour d'*El vergonzoso*... pour prôner une production affranchie des modèles antiques.

Ces textes cependant sont comparables, en ce qu'ils sont régis par une dynamique de la confrontation. Dans le dialogue des *Cigarrales* le premier personnage qui s'exprime est un détracteur d'*El vergonzoso*..., partisan des principes aristotéliens, avant que Don Alejo, porte-parole de Tirso, ne défende les choix esthétiques dont relève la pièce. *Les Sentiments* ... s'appuient sur les *Observations sur le Cid* de Scudéry (l'Observateur), hostiles à Corneille, mais celles-ci sont constamment discutées et Chapelain rend parfois hommage au dramaturge en saluant certaines réussites du *Cid*. Les deux textes enfin usent du registre épideictique et tiennent du procès : celui de Tirso, par ses deux volets (réquisitoire – plaidoirie), celui de Chapelain, parce qu'il se veut être un jugement tenant compte des divers aspects de la Querelle. Une première version du texte contient l'expression « procès de lettres⁵ ».

La « mise en procès » d'une pièce dans chaque texte, par divers moyens (dialogue argumenté, usage de la rhétorique, art de la réfutation), renvoie à l'essence même du théâtre, considéré à l'époque comme un art verbal.

Une étude attentive révèle des thématiques communes, voire des symétries temporaires entre les deux textes. Les pièces examinées font l'objet d'objections formulées au nom des principes aristotéliens, tactiques chez Tirso, sérieuses chez Chapelain. Chez l'auteur espagnol, ces attaques préliminaires qui sont le fait d'un personnage épisodique, sont rapidement désavouées. Dans le texte français, au contraire, la référence aux règles issues d'Aristote constitue l'axe central.

Le principal reproche « aristotélien » fait à Corneille et à Tirso est le choix d'un sujet estimé contraire à la vraisemblance, clé de voûte du poème dramatique selon Aristote. Dans les deux cas l'invraisemblance est mise au compte des personnages féminins, dont la conduite est jugée moralement répréhensible. Dans les *Cigarrales* le personnage qui dénigre *Le Timide du palais* s'en prend aux héroïnes, jugées trop libres et audacieuses dans leurs amours, contrairement à la décence que supposerait leur condition. L'impératif de bienséance recoupe ici la vraisemblance.

Il est invraisemblable qu'une dame noble et avisée consente à tomber aveuglément amoureuse d'un berger, à en faire son secrétaire, à lui faire connaître sa passion au moyen d'énigmes et, pour couronner le tout, à suspendre le sort de son honneur à la hasardeuse décision d'un homme de si basse extraction que, de l'avis commun, il n'avait pour tout blason que ses sabots, pour tout manoir qu'une cabane, et pour tous vassaux qu'un pauvre troupeau de chèvres et de bœufs. Je ne dénoncerai pas l'ingénuité de Serafina, [...] (qui) tombe amoureuse d'un portrait qui n'est autre que le sien propre, et consent à une vilénie indigne de

⁵ *Sent.* ... in *QDC*, p. 1031.

la plus roturière des beautés, à savoir que, dans le noir, elle ouvre sa porte à une personne à qui la simple lumière d'une chandelle eût valu châtement et honte⁶.

De même, Chimène est la cible de Chapelain, qui met en cause ses manquements aux sentiments et aux devoirs filiaux.

L'Observateur après cela passe à l'examen des mœurs attribuées à Chimène, et les condamne ; en quoi nous sommes entièrement de son côté ; car au moins ne peut-on nier qu'elle ne soit, contre la bienséance de son sexe, Amante trop sensible, et Fille trop dénaturée. Quelque violence que lui pût faire sa passion, il est certain qu'elle ne devait point se relâcher dans la vengeance de la mort de son Père, et moins encore se résoudre à épouser celui qui l'avait fait mourir. En ceci il faut avouer que ses mœurs sont du moins scandaleuses si en effet elles ne sont dépravées. Ces pernicieux exemples rendent l'Ouvrage notablement défectueux, et s'écartent du but de la Poésie, qui veut être utile⁷.

Chapelain va plus loin que le personnage des *Cigarrales*, dans la mesure où il désigne clairement l'exigence d'utilité morale et d'instruction, et non le simple plaisir du public, comme le but de l'art dramatique. C'est en vertu de cette conception qu'il conteste le mode d'agir de Chimène.

La question de la durée de l'action est perçue en lien avec l'in vraisemblance des conduites féminines. Le contradicteur chez Tirso note l'absence d'unité de jour dans *Le Timide du palais*, tout en ajoutant qu'une action étalée sur six semaines n'excuse pas la légèreté des mœurs⁸. Pour Chapelain, si Corneille a bel et bien respecté l'unité de temps dans *Le Cid*, il l'a fait au détriment de la vraisemblance des sentiments de l'héroïne :

En ceci, il ne s'agit pas simplement d'assembler plusieurs aventures diverses et grandes en un si petit espace de temps, mais de faire entrer dans un même esprit, et dans moins de vingt-quatre heures, deux pensées si opposées l'une à l'autre, comme sont la poursuite de la mort d'un père et le consentement d'épouser son meurtrier ; et d'accorder en un même jour deux choses qui ne se pouvaient souffrir dans toute une vie⁹.

Les positions touchant la règle des vingt-quatre heures sont bien sûr opposées. Chapelain, loin de s'attaquer à cette règle, dénonce le recours à des sujets incompatibles avec elle. Dans la suite du texte de Tirso, Don Alejo, défenseur des idées de l'auteur, déclare l'unité de temps trop contraignante, donc inutile.

Nous notons encore que dans les deux cas, le reproche d'in vraisemblance est mis en rapport avec l'histoire, mais de façon inverse : le personnage des *Cigarrales* accuse Tirso de ne pas avoir été assez fidèle, Chapelain accuse Corneille d'avoir été trop fidèle à la vérité historique.

Cependant dans les *Cigarrales* les dires du détracteur, traité ironiquement et disqualifié à l'avance, ne sont qu'un faire-valoir négatif des positions réelles de Tirso ; quand le « pédant »

⁶ CDT, p. 1432. Magdalena, héroïne de *El vergonzoso en palacio*, aime un noble déguisé en berger. Serafina, sa sœur, qu'un soupirant avait fait peindre à son insu, quand elle était déguisée en homme pour jouer un rôle théâtral, s'éprend du portrait et reçoit de nuit le galant, qu'elle prend pour un homme qui lui ressemble.

⁷ Sent. ... in QDC, p. 960-961.

⁸ « (Le) poème dramatique [...] ne se peut constituer que comme une action qui se déroule - début, milieu et fin - en vingt-quatre heures tout au plus et sans changement de lieux. Or ne nous a-t-on pas servi plus d'un mois et demi d'aventures amoureuses ? » CDT, p. 1431-1432.

⁹ Sent. ... in QDC, p. 955-956.

s'insurge contre les libertés prises envers l'histoire dans *El vergonzoso...*, ses étroites objections sont aussitôt balayées au nom du droit à l'imagination :

Il y eut même un pédant féru d'histoire pour affirmer qu'il fallait châtier un poète capable d'avoir, contre les annales du Portugal, et pour le plus grand déshonneur de la maison d'Aveiro et de son chef suprême, fait un berger du duc de Coïmbre don Pedro – mort, en réalité, sans héritier à la suite d'une bataille livrée contre lui par son neveu, le roi Alphonse, – tandis qu'il peignait les filles de ce même duc si délurées que, contre toutes les lois de la bienséance, le secret d'un jardin servait d'abri à leur dévergondage.

Comme si les licences d'Apollon ne permettaient rien d'autre que de reproduire l'histoire sans laisser le talent de feindre, à partir de personnages historiques, des constructions imaginaires¹⁰!

Chapelain n'est pas non plus favorable à une reproduction servile de la vérité historique au théâtre, mais il justifie cette position par des critères éthico-esthétiques : un dramaturge peut et doit s'écarter de l'histoire dans les cas où, comme dans *Le Cid*, celle-ci bafoue la vraisemblance et ce qui est moralement acceptable - l'idée de devoir préférer le vraisemblable au vrai, l'universel au contingent, figure aussi dans *La Poétique*.

C'est principalement en ces rencontres que le Poète a droit de préférer la vraisemblance à la vérité, et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable, que sur un véritable qui ne fût pas conforme à la raison. Que s'il est obligé de traiter une matière historique de cette nature, c'est alors qu'il la doit réduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité, et qu'il la doit plutôt changer toute entière que de lui laisser rien qui soit incompatible avec les règles de son Art ; lequel se proposant l'idée universelle des choses, les épure des défauts, et des irrégularités particulières que l'histoire par la sévérité de ses lois est contrainte d'y souffrir¹¹.

La responsabilité morale de l'auteur dramatique, pour Chapelain, prévaut sur l'exactitude historique. Il aurait fallu, selon lui, que l'on découvre que Chimène n'était pas la fille du Comte, ou encore que celui-ci ait survécu à ses blessures, pour que le mariage de Chimène et de Rodrigue soit possible.

Ces convergences ponctuelles entre les textes montrent la récurrence des questions soulevées à l'époque dans les débats autour du théâtre. Par ailleurs, celles-ci s'intègrent dans des argumentations antithétiques. Les reproches du personnage de Tirso à l'encontre du *Timide du palais* tournent court, le blâme n'étant que le prélude à un discours contradictoire, à savoir un éloge de la *comedia nueva*, un plaidoyer en faveur d'une esthétique fondée sur le rejet des règles. La rigoureuse approche aristotélicienne du *Cid* par Chapelain se veut en revanche une critique constructive érigeant ces mêmes règles en normes. Ceci nous amène à la seconde partie, concernant les légitimations invoquées par les auteurs et le retentissement de leurs textes.

II Légitimations et finalités.

Dans le cadre des controverses esthétiques, Chapelain s'affirme comme Régulier, Tirso comme Irrégulier, leur but étant toujours d'inciter les dramaturges à se doter des moyens de perfectionner l'art théâtral. C'est ainsi que l'idée de perfectibilité figure, mais de façon antinomique, dans les deux textes. Tirso de Molina souligne les progrès dans les arts.

¹⁰ *CDT*, p. 1431.

¹¹ *Sent. ... in QDC*, p. 948-949.

Chapelain insiste sur l'influence stimulante et bénéfique des querelles esthétiques sur la création et sur les auteurs :

Il est même à souhaiter que sur des propositions indécises il naisse des contestations honnêtes, dont la chaleur découvre en peu de temps, ce qu'une froide recherche n'aurait pu découvrir en plusieurs années¹².

Il faut que les remarques des défauts d'un Auteur ne soient pas des reproches de sa faiblesse, mais des avertissements qui lui donnent de nouvelles forces, et que si l'on coupe quelques branches de ses lauriers, ce ne soit que pour les faire pousser davantage en une autre saison¹³.

La valeur d'une œuvre pour Chapelain demeure liée aux règles qu'il tente d'explicitier afin qu'elles soient ensuite parfaitement mises en œuvre. Pour légitimer son propos, le critique invoque le patronage de l'Académie française, qui s'en remet elle-même aux Anciens.

Chapelain semble oublier que *Le Cid* est une tragi-comédie et non une tragédie. Soucieux de s'appuyer sur « une bonne et solide doctrine, fondée sur l'autorité d'Aristote, ou pour mieux dire sur celle de la raison¹⁴ », l'auteur des *Sentiments...* utilise *Le Cid* comme terrain de démonstration pour illustrer la validité des préceptes de *La Poétique*, considérés comme des lois indiscutables et immuables avec lesquelles le texte cornélien est, ou n'est pas, en accord, cette étude étant l'occasion de réexposer ces principes. C'est sur eux que se fonde l'échelle de valeurs justifiant l'emploi d'un vocabulaire moral incluant les mots « blâme », « faute », « condamner ». Outre son admiration pour Aristote et pour les Anciens, Chapelain affiche des réticences envers les Modernes, notamment espagnols, et déclare que Corneille est souvent supérieur à Guillén de Castro¹⁵.

Pour Don Alejo, porte-parole de Tirso dans les *Cigarrales*, le théâtre ne peut évoluer qu'en tournant le dos à la tradition aristotélicienne : si les Anciens sont reconnus comme les fondateurs de l'art théâtral, en revanche l'Antiquité, désacralisée, synonyme de stérilité et d'immobilisme, n'est pas regardée en tant qu'âge d'or de la littérature, mais plutôt comme une sorte d'âge de bronze, une ère d'apprentissage vouée au dépassement.

Et si vous m'opposez que nous, qui avons affaire à notre tour aux difficultés rencontrées par les premiers inventeurs du théâtre, nous devons, sous peine d'être accusés d'ambition et d'ingratitude envers les lumières qu'ils nous ont léguées pour poursuivre leur œuvre, garder leurs préceptes, je vous répondrai ceci : ils ont beau mériter notre respect pour avoir résolu la difficulté particulière que présente toute chose à ses débuts, il reste malgré tout qu(e) [...] la substance, même si elle reste identique, voit les accidents se modifier sous l'effet positif de la pratique. Car il ne faudrait pas, sous prétexte que le premier musicien a su tirer du bruit des marteaux sur l'enclume la différence entre les aigus et les graves ainsi que l'harmonie musicale, que les musiciens d'aujourd'hui en restent toujours aux instruments de Vulcain, ou que soient objet de blâme et non d'éloge ceux qui, ajoutant progressivement des cordes à la harpe et faisant fi du même coup de l'Antiquité dans ce qu'elle a de superflu et d'inutile, l'ont portée à cet état de perfection où nous la voyons aujourd'hui¹⁶.

¹² *Sent.* ... in *QDC*, p. 932.

¹³ *Sent.* ... in *QDC*, p. 931.

¹⁴ *Sent.* ... in *QDC*, p. 956.

¹⁵ Voir *Sent.*... in *QDC*, p. 1030.

¹⁶ *CDT*, p. 1433-34.

Ce discours dénonce les verrouillages créés par l'immutabilité prétendue des préceptes aristotéliens. L'effort démonstratif du passage, après avoir dénoncé l'absurdité de l'évaluation d'une pièce moderne à l'aune d'anciennes règles, vise à remettre en cause la pertinence et la légitimité de celles-ci. L'autorité que Tirso cite d'abord est celle de la Nature, une Nature non pas universelle, mais perfectible et changeante, dont la capacité de renouvellement justifie la mixité générique et le mélange des tons au théâtre :

La différence entre la nature et l'art tient en ceci : ce que la première a institué depuis sa création ne peut être modifié ; le poirier, toujours, produira des poires, et l'yeuse, toujours, son fruit grossier. Reste que la différence des sols et la diversité des influences du ciel et du climat font souvent muter l'espèce et se former ainsi comme d'autres variétés. [...] Sans compter que, sinon totalement du moins en partie, le jardinier a aussi pouvoir de changer les choses grâce à l'artifice de la greffe. De deux espèces différentes il en compose une troisième, comme on le voit dans la duracine qui, greffée sur le coing, produit la pêche où se marient l'aspect doré et le goût aigre de l'un avec la douceur et la couleur rouge de l'autre. [...] Si donc, dans la nature, chaque jour sont produits, grâce aux greffes, des fruits différents, il n'y aura rien d'étonnant à ce que le théâtre [...] modifie les lois établies par les Anciens et fasse une ingénieuse greffe du tragique et du comique, créant une agréable synthèse de ces deux types opposés de poèmes et que, relevant à la fois des deux, il introduise soit des personnages illustres, comme le premier poème, soit, comme le second, des personnages plaisants et ridicules¹⁷.

La hiérarchie des valeurs dont se réclame Tirso est à l'opposé de celle de Chapelain : Don Alejo rabaisse les Anciens et vante la dramaturgie espagnole contemporaine. La figure novatrice et productive de Lope de Vega est invoquée à la place de celle d'Aristote. Le passage des *Cigarrales* s'achève sur un éloge de la modernité espagnole.

Outre que si l'excellence d'Eschyle et d'Ennius, parmi les Grecs, ou celle de Sénèque ou de Térence, parmi les Latins, ont suffi pour l'établissement de lois si vivement défendues par leurs zélés, l'excellence de notre Vega d'Espagne, honneur du Manzanarès, Cicéron de Castille et Phénix de notre nation, est si notoirement supérieure en l'une et l'autre matières – aussi bien par la quantité que par la qualité de ses œuvres, jamais suffisamment célébrées quoique largement soumises à l'envie et au dénigrement – que son autorité et sa précellence suffisent pour déroger à leurs règles¹⁸.

La posture adoptée par chacun des auteurs, et les incidences de leurs textes sur la production dramatique de leurs nations respectives ne peuvent être placées sur le même plan : Tirso acquiesce à la voie ouverte par les *comedias* de style et d'inspiration comparables à la sienne, tandis que Chapelain réprovoque les audaces de Corneille. Par ailleurs, Chapelain, s'appuyant sur la caution d'une tradition prestigieuse et reconnue pour telle, se donne pour législateur et pour spécialiste des règles. Tirso de Molina, qui exhibe le succès populaire et la célébrité de Lope de Vega, se place parmi les dramaturges novateurs et se fait ainsi implicitement l'adepte d'une formule dramaturgique elle-même codifiée¹⁹.

Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid s'imposent en France comme un texte de référence. Plusieurs fois retouché selon les désirs de Richelieu, ce texte est aussi l'expression d'une volonté politique. Comme l'écrit Hélène Merlin, après les épisodes d'une Querelle ouverte aux « *voix du public*²⁰ », « l'intervention de l'Académie vient

¹⁷ CDT, p. 1434.

¹⁸ CDT, p. 1435.

¹⁹ Voir à ce sujet C. Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Paris, PUF, 2007.

²⁰ H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, 1994, p. 204.

à point nommé pour arrêter ces déviations et réordonner la scène selon le véritable ordre public, celui de l'État monarchique et de ses institutions²¹ ». Il s'agit de donner des règles à l'art dramatique. Le passage des *Cigarrales* de Tirso, qui prône les privilèges de l'invention et refuse la tyrannie des doctes, n'ayant eu ni le même caractère officiel ni le même retentissement, s'inscrit dans la lignée des textes de *preceptiva* (poétique) et de réflexion autour du théâtre dans l'Espagne du siècle d'Or.

Dans les années 1620-1640, le théâtre, art de l'éloquence, alors en pleine expansion, est « en procès », car il est au cœur d'échanges et de querelles multiples. La confrontation des textes de Tirso et de Chapelain contribue à éclairer les rapports entre critique et création à l'époque, dans la mesure où le débat est en cours, et appelle des clarifications théoriques. Mais cette indécision n'est pas appelée à se prolonger. Nous constatons que chacun des auteurs aspire à faire triompher ses orientations pour fixer un cadre théorique à la production dramatique (Chapelain) ou pour définir son espace de liberté (Tirso). Au cours des années et des décennies suivantes, les positions esthétiques des Irréguliers s'imposeront en Espagne, et celles des Réguliers en France. Les deux dramaturgies tendront alors à s'affirmer l'une contre l'autre.

²¹ H. Merlin, *op. cit.*, p. 216-217.