

Sylvain GARNIER

ÉLÉGANCE ET CONVENANCE :
LECTURE RHÉTORIQUE DU DÉBAT DRAMATIQUE
ET DE L'ÉVOLUTION DU THÉÂTRE FRANÇAIS
DANS LE PREMIER TIERS DU XVII^e SIÈCLE

Le premier tiers du XVII^e siècle et, en particulier, la décennie 1625-1635 constitue pour le théâtre français une période de mutation profonde qui voit l'abandon de la vieille tragédie humaniste, après la publication du dernier volume du *Théâtre* d'Alexandre Hardy en 1628, le développement très important des genres modernes que sont la tragi-comédie et la pastorale et, enfin, le retour de la tragédie, sous sa forme rénovée, qui impose la régularité dramatique à partir de 1634. Ces différentes évolutions ne se sont pas faites sans heurt : chacune s'est accompagnée de son lot de querelles ou de débats d'ordre dramatique ou poétique. Deux oppositions pourraient ainsi être définies : celle des partisans de la tragédie humaniste régulière contre ceux de la tragi-comédie irrégulière (ou a-régulière), et celle des auteurs ronsardiens contre les auteurs malherbiens, ces deux oppositions étant censées coïncider. Les enjeux dramatiques et poétiques de ces deux débats sont bien connus. Georges Forestier a analysé très précisément les discussions autour de la *dispositio* régulière qui opposèrent, dans un premier temps, les tenants de la tragédie humaniste, arc-boutés sur la tradition, aux jeunes auteurs de tragi-comédie, attachés à la liberté de l'*inventio*, avant que ces derniers ne se convertissent à la régularité (et donc à la tragédie) une fois les règles refondées sur la raison¹. Claude Faisant, quant à lui, a minutieusement retracé l'histoire des différentes polémiques autour de l'*elocutio* qui virent s'affronter ronsardiens et malherbiens dans le premier tiers du XVII^e siècle². Aussi la présente étude cherchera-t-elle à apporter un éclairage différent sur cette évolution et ces querelles en se proposant de les analyser non plus en termes dramatiques ou poétiques mais selon une approche rhétorique. Il est en effet possible de comprendre l'évolution générique du théâtre à cette époque en étudiant les différentes applications dans la poésie dramatique de deux concepts rhétoriques : l'élégance et la convenance, deux termes qui peuvent être compris de différentes manières.

L'élégance pouvait constituer soit un registre stylistique, soit une qualité du style. Dans le traité *Du style* de Démétrios, le style élégant ou *glaphyros* – que l'on pourrait également traduire par style vénuste ou gracieux – était l'un des quatre styles mis à la disposition de l'orateur aux côtés du grand style (*megaloprepês*), du style simple (*ischnos*) et du style véhément (*deinos*). Dans la rhétorique cicéronienne, au contraire, l'élégance ou *elegantia*, ne constituait pas un style en tant que tel mais participait de l'une des quatre qualités du style : l'ornement (*ornatus*), qui prenait place aux côtés de la correction (*latinitas*), de la clarté (*claritas*) et de la convenance (*decorum*). L'élégance ne constituait plus, dans la perspective cicéronienne, un choix mais une qualité nécessaire du style en général. Il semble important de préciser que, même s'ils peuvent se traduire par un terme identique en français, *glaphyros* et *elegantia*

¹ G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, « La crise des genres : mort et renaissance de la tragédie », Paris, P.U.F., 2003, p. 11-70.

² Cl. Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, « Le tournant de l'opinion (1600-1628) », Paris, Champion, 1998, p. 69-135.

restent deux concepts rhétoriques différents. Toutefois, dans le cadre de cette étude, l'idée d'élégance restera limitée à la seule question du choix de mots agréables et de leur arrangement harmonieux, principe qui figure au cœur des débats entre ronsardiens et malherbiens et qui se trouve défini de manière très proche et dans le *glaphyros* de Démétrios et dans l'*elegantia* cicéronienne – d'où la possibilité de penser ensemble ces deux notions.

La convenance, quant à elle, est définie en rhétorique comme l'adaptation nécessaire du style aux différentes variables de la situation dans laquelle le discours est prononcé : causes défendues, auditeurs, orateurs ou circonstances. Déplacée dans le champ de la poétique (et donc dans le cadre d'un discours fictif), cette notion a pu être comprise de deux manières différentes suivant que l'on considérait que l'adaptation du discours devait se faire par rapport au sujet imité ou par rapport au mode de l'imitation. Dans le premier cas, on estimait nécessaire que l'épopée ou la tragédie, qui mettaient en scène des personnages et des situations nobles, utilisent le grand style, et que l'églogue ou la pastorale, qui ne racontaient que des histoires d'amour entre bergers, recourent à un style simple. Dans le second cas, en revanche, il fallait distinguer les genres dans lesquels le poète s'exprimait directement, comme l'épopée ou la poésie lyrique, qui pouvaient donc employer un langage orné, des genres dans lesquels le poète imitait le discours d'autres personnages, comme les genres dramatiques qui, devant imiter des discours ordinaires, devaient privilégier un style simple.

L'objectif de la présente étude sera de montrer qu'une grande partie de l'histoire des évolutions dramatiques intervenues dans les années 1625-1635 peut se comprendre comme le passage d'une conception de l'élégance et de la convenance à une autre. C'est pourquoi les différents genres dramatiques qui se sont succédé ou ont coexisté durant cette période (tragédie humaniste, tragi-comédie, pastorale et tragédie rénovée) seront étudiés l'un après l'autre afin de mettre en évidence les présupposés rhétoriques qui les fondent et qui informent en grande partie les débats qu'ils ont pu susciter.

Lorsque l'on considère les différentes querelles qui ont éclaté autour de l'*elocutio* dramatique dans le premier tiers du XVII^e siècle, on ne peut que se demander pourquoi la réforme malherbienne a suscité un tel rejet et a échoué à s'imposer dans la tragédie humaniste. Au-delà de la question des goûts propres aux dramaturges humanistes – la tragédie est alors un genre docte, pratiqué par des auteurs qui, comme Alexandre Hardy, cultivent le style érudit de la poésie ronsardienne – il semble que les conceptions rhétoriques sur lesquelles reposait ce théâtre empêchaient l'introduction de l'esthétique poétique définie par Malherbe sur la scène tragique. La réforme malherbienne de la poésie française prolonge et systématise, en lien avec l'affirmation progressive du goût de la cour contre celui des doctes, le mouvement général d'adoucissement du vieux style poétique de la Pléiade qui débute dès la fin du XVI^e siècle³. En termes rhétoriques, cette réforme constitue une forme d'adaptation à la poésie de l'élégance cicéronienne (et en particulier du principe du « *delectus et collocatio verborum* ») dans un style qui relève du style simple puisque Malherbe, on le sait, se méfiait du langage figuré⁴. C'est pourquoi Marc Fumaroli considère

³ Sur cette question, voir en particulier V. Ferrer, « Rudesse ou douceur ? La querelle de la simplicité au temps de Malherbe », *XVII^e siècle*, 260, 2013, p. 429-438.

⁴ Les partisans comme les adversaires de Malherbe soulignent son mépris pour les « fictions poétiques ». Racan témoigne de l'« aversion contre les fictions poétiques » dont pouvait faire preuve son maître en rapportant les moqueries de ce dernier contre une représentation allégorique de la France dans une élégie de Régnier (Racan, *Vie de Monsieur de Malherbe*, dans *Œuvres complètes*, éd. S. Macé, Paris, H. Champion, 2009, p. 915). Inversement, Régnier se moque du manque de hardiesse de Malherbe à « tenter les fictions » (Mathurin Régnier, « Satire IX, À monsieur Rapon », v. 64, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Raibaud, Paris,

que « Malherbe est un poète qui veut soumettre la phrase poétique à la même discipline que la prose attique⁵ » et que, en son temps, les adversaires du poète ont pu qualifier péjorativement ce style de « prose rimée ». De fait, toute la recherche sur le polissage du vers, tout le travail d'orfèvrerie sur l'enchaînement harmonieux et sans heurt des syllabes, qui se trouvent au cœur de l'esthétique malherbienne, semblent directement inspirés du principe de l'arrangement des mots cher à Cicéron :

l'arrangement consiste à disposer et à construire les mots, de telle façon qu'ils se joignent sans heurt ni solution de continuité, et même, si j'ose dire, en un assemblage étroit et bien poli⁶.

Et l'orateur estimait encore :

Il faut veiller à cet arrangement de mots : il donne à la phrase une étroite unité, de la cohésion, du poli, un cours toujours égal. Ce résultat, vous l'atteindrez, si vous unissez les mots aux suivants sans qu'il y ait entre eux de heurts désagréables ou d'hiatus trop profonds⁷.

Malherbe n'eût certainement pas dit autre chose, lui dont les détracteurs affirmaient avec Mathurin Régnier qu'il ne faisait que :

[...] proser de la rime et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime et polit de façon
Qu'elle rend à l'oreille un agreable son⁸.

Et que tout son savoir ne consistait

Qu'à regrater un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un qui ne heurte une diphtongue,
Epier si des vers la rime est breve ou longue,
Ou bien si la voyelle, à l'autre s'unissant,
Ne rend point à l'oreille un vers trop languissant⁹.

Mais, au-delà même de cette question de l'arrangement harmonieux des mots ou des syllabes dans la phrase ou dans le vers, l'autre point de rencontre entre la rhétorique cicéronienne et l'esthétique malherbienne vient de la tendance à envisager cette forme d'élégance verbale comme une vertu essentielle de tout style. À cet égard, le titre même du treizième chapitre de *L'Académie de l'art poétique* de Deimier est éloquent : « De l'Elegance, et de la douceur et fluidité des paroles dont les vers *doivent* estre fermez¹⁰ ». Deimier précise ainsi :

Afin qu'un Poëme soit beau parfaitement, il ne faut pas que l'elegance et la douceur des paroles y manquent, car au deffaut de l'une d'icelles, toutes les autres

Nizet, 1982, p. 96).

⁵ M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002, p. 509.

⁶ Cicéron, *De l'orateur*, Livre III, éd. H. Bornecque, trad. E. Courbaud et H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 69.

⁷ *De l'orateur*, III, p. 69-70.

⁸ Mathurin Régnier, « Satire IX, À monsieur Rapin », v. 66-68, éd. cit., p. 96.

⁹ Mathurin Régnier, « Satire IX », v. 56-60, p. 95.

¹⁰ Pierre de Deimier, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610, p. 346. Nous soulignons.

demeureroient imparfaites bien qu'elles fussent tres-belles¹¹.

C'est bien sur la question de la nécessité ou non de cette élégance et de cette douceur du style que malherbiens et ronsardiens vont s'affronter au théâtre. Pour les partisans de Malherbe, la douceur est une nécessité poétique et ce quel que soit le genre envisagé : elle ne dépend en aucun cas de la convenance et, par conséquent, la tragédie ne saurait s'en abstraire. C'est pourquoi les zélateurs du style poétique moderne ne manqueront pas d'épingler certains traits stylistiques jugés trop rudes dans la tragédie humaniste. Dès 1610, Deimier s'en prend ainsi à un auteur de tragédie, peut-être Alexandre Hardy lui-même, en soulignant dans ses vers certains effets d'allitération jugés désagréables à l'oreille :

Un certain Poëte sauvage, grand Latinisateur outre mesure, a chopé mainte fois en une tres-ample multitude de vers tragiques qu'il a composez, comme entre autres en cest endroit où il fait que la lettre (*t*) se rencontre fort rudement par quatre fois, *Traistre ta trahison offense trop sa femme*. Et en cestuy-cy, *Le grand Grec guerroyant les bandes Phrygiennes*. Le (*g*) s'y rencontre fort aigrement par trois fois. Et en cest autre, *C'est ce seul Ciel brillant qui regente tout l'Orbe*. Quelle extreme rudesse de paroles se treuve en ces quatre premiers mots ! Comme aussi tout au long de cestuy-cy, *Si je reviens vers vous c'est pour vous voir vivant*. Et en cest autre, *Par l'aile le lustrant d'un vol du tout celiqye*. Comme en cestuy-cy encore, *Par un rire rural remontrant iracondre*. Il est aisé à connoistre de quelle aigreur un vers est rude et raboteux, quand il est ainsi formé de l'entresuicte d'une mesme lettre¹².

Le genre concerné n'excuse donc en rien l'âpreté stylistique dès lors que l'élégance n'est pas considérée comme un registre de style mais comme une vertu nécessaire, non modulable par la convenance : aussi la tragédie, comme tous les autres genres poétiques, devrait-elle se soumettre aux injonctions malherbiennes.

Les dramaturges humanistes, pour la plupart d'entre eux (Montchrestien constitue par exemple une exception, lui qui a, au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, corrigé en partie son œuvre d'après les recommandations de Malherbe¹³), rejettent la réforme malherbienne jugée inadaptée au théâtre en général et à la tragédie en particulier. À l'occasion de la publication de son *Théâtre*, qui s'échelonne de 1624 à 1628, Alexandre Hardy se fait le porte-parole de la résistance à l'introduction de l'élégance dans le style tragique. L'analyse des discours produits par le dramaturge à cette occasion invite à considérer que cette résistance n'était pas seulement dogmatique ou matière de goût personnel mais qu'elle se fondait également sur des raisons dramatiques et rhétoriques bien établies. Si Hardy rejette l'élégance malherbienne, c'est d'abord au nom de la distinction des genres entre la poésie lyrique et le poème tragique. C'est ce qui apparaît très clairement dans l'avis « Au lecteur » du troisième volume de son *Théâtre* dans lequel le dramaturge déclare :

J'approuve fort une grande douceur au vers, une liaison sans jour, un choix de rares conceptions, exprimées en bons termes, et sans force, telles qu'on les admire dans les chefs-d'œuvre du sieur de Malherbe ; mais de vouloir restreindre une Tragédie dans les bornes d'une Ode, ou d'une Élégie ; cela ne se peut ni ne se doit¹⁴.

¹¹ *L'Académie de l'art poétique*.

¹² *L'Académie de l'art poétique*, p. 349.

¹³ Sur cette question, voir R. Lebègue, « Malherbe correcteur de tragédie », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XLI, 1934, p. 161-184, p. 344-361 et p. 481-496 ; et du même, « Encore Malherbe et Montchrestien », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux et documents*, XXXIV, 1972, p. 257-267.

¹⁴ Alexandre Hardy, « Au lecteur », [in] *Théâtre complet*, t. III, éd. T. Tomotani et J.-Y. Vialleton, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 58.

Même si l'hommage adressé à Malherbe n'est pas dénué de perfidie, il n'y a aucune raison de ne pas prendre Hardy au mot : l'élégance malherbienne a toute sa place dans le genre lyrique mais ne convient pas au genre tragique. L'auteur prend donc bien garde ici de ne pas s'exprimer comme ronsardien mais comme dramaturge, et donc d'engager le débat sur le terrain de la technique poétique. L'épître dédicatoire placée en tête du même volume permet de préciser sa pensée. Dans celle-ci, Hardy affirme que « Le style Tragique un peu rude, offense ordinairement ces délicats esprits de Cour, qui désirent voir une Tragédie, aussi polie qu'une Ode, ou quelque Élégie¹⁵ ». Comme l'a souligné Jean-Yves Vialleton, le vocabulaire employé par le dramaturge renvoie directement aux classifications stylistiques établies par Démétrios dans son traité *Du style* :

Les terme *poli* et *rude* sont ici pris non pour désigner une qualité et un défaut (comme chez Deimier, où le mot *rude* sert très souvent pour nommer un défaut, le résultat d'une « irrégularité » poétique contraire à la nécessaire « douceur » et « fluidité de langage »), mais comme des termes techniques de rhétorique, désignant deux « caractères » du style opposés : le « poli » et le « rude » sont les mots ordinairement utilisés à l'époque pour dire l'élégant (*glaphyros*) et le véhément (*deinos*) tels que les définit le *De elocutione* du Pseudo-Démétrios de Phalère [...]. Hardy fait donc correspondre l'opposition générique (tragique/lyrique) à une opposition rhétorique (force/douceur). Hardy fait du « poli » un caractère stylistique particulier [...]¹⁶.

En d'autres termes, Hardy refuse la conception cicéronienne de l'élégance comme vertu du discours et privilégie la conception de Démétrios qui fait de cette élégance un registre stylistique spécifique pouvant être adopté ou non en fonction du principe de la nécessaire convenance entre le style et le discours. Pour le dramaturge, les choses sont très simples : la tragédie met en scène des histoires nobles et terribles, par conséquent elle se doit d'adopter un style qui le soit aussi, c'est-à-dire un style alternant entre le grand style et le style véhément.

L'argumentation d'Alexandre Hardy au demeurant n'a rien d'original : il reprend le discours adopté par tous les opposants au style doucereux depuis la fin du XVI^e siècle. Déjà, en 1585, Du Bartas défendait le style jugé trop âpre de sa *Sepmaine* en invoquant la question de la convenance entre la matière du poème et son style dans des termes très proches de ceux de Hardy : « La grandeur de mon sujet desire une diction magnifique, une phrase haut-levee, un vers qui marche d'un pas grave et plein de majesté, non esrené, non lasche, ny effeminé et qui coule lascivement ainsi qu'un vaudeville, ou une chansonnette amoureuse¹⁷ ». Et Marie de Gournay, en 1626, invoque la même nécessité de la convenance pour justifier l'emploi d'un style jugé trop rude : « Grands artistes qu'ils sont vraiment, de n'avoir pas appris, que selon la rencontre, il est par fois besoin de mesler aux Vers la dureté, la rudesse, l'apreté [...] et je dy y mesler encore la discordance, la turbulence et la confusion, ouy mesme la laideur¹⁸ [...] ». Et, de fait, l'âpreté et la dysphonie des vers, tant critiquées par les malherbiens, constituaient un effet de style volontaire propre au grand style et au style véhément tels que les décrivait Démétrios. Celui-ci souligne en effet qu'« il

¹⁵ Alexandre Hardy, « A Monseigneur le Premier », dans *Théâtre complet*, t. III, éd. cit., p. 56.

¹⁶ T. Tomotani et J.-Y. Vialleton, « Introduction générale », dans Alexandre Hardy, *Théâtre complet*, t. III, éd. cit., p. 16-17.

¹⁷ Guillaume de Saluste Du Bartas, « Brief avvertissement [...] sur quelques points de la Premiere et Seconde Semaine », dans *La Sepmaine*, éd. Y. Bellanger, Paris, Nizet, 1981, p. 350.

¹⁸ Marie de Gournay, « De la façon d'escrire de messieurs l'eminetissime cardinal Du Perron, et Bertaut illustrissime Evesque de Sées », dans *Œuvres complètes*, éd. dir. J.-Cl. Arnould, Paris, H. Champion, 2002, t. II, p. 1556.

arrive parfois que la cacophonie produise de la véhémence¹⁹ » et qu'« aussi bien un mot qu'un agencement rocailleux peut créer la grandeur²⁰ ». L'élégance tant recherchée par les malherbiens constitue donc une faute de convenance, explicitement soulignée par Démétrios, dès lors que l'on souhaite pratiquer le grand style :

Ce qui crée aussi la grandeur, dans beaucoup de cas, c'est la dysphonie due à l'agencement [...] De façon générale, le choc des lettres est peut-être pénible à l'oreille, mais ici sa répétition excessive souligne la grandeur du héros : fluidité et euphonie ne sont guère à leur place dans le grand style²¹.

Inversement, Démétrios faisait de la recherche de l'euphonie et de la douceur une marque propre au style élégant, d'où l'opposition clairement soulignée entre ces différents styles, le rhéteur estimant qu'« en règle générale, fluidité et euphonie relèvent du style élégant, pas du style véhément ; or ces types de styles paraissent totalement opposés²² ». La position d'Alexandre Hardy comme de tous les opposants à l'extension de la réforme malherbienne reste donc cohérente avec les conceptions rhétoriques énoncées par Démétrios : l'esthétique de Malherbe est acceptée dans la poésie lyrique puisque celle-ci relève du style élégant et peut rechercher l'euphonie ; mais, pour les mêmes raisons, elle est rejetée de la tragédie qui relève du grand style ou du style véhément et doit fuir l'euphonie pour privilégier l'âpreté.

La réforme malherbienne de la poésie a donc échoué à s'imposer dans la tragédie humaniste parce qu'elle ne réfléchissait qu'en termes de style poétique et non de convenance dramatique. Tant que devait perdurer la vieille conception de la convenance, qui voulait que le style soit adapté à la matière du sujet, le style simple et élégant défini par Malherbe ne pouvait prétendre à la dignité tragique. Mais, ironiquement, cette « victoire » des dramaturges humanistes sur le terrain de la théorie dramatique devait précipiter la fin de la vieille tragédie héritée du XVI^e siècle puisque, si son style âpre se trouvait légitimé d'un point de vue rhétorique, il ne s'en éloignait pas moins tous les jours un peu plus des attentes d'un public largement gagné à la cause de la douceur et de la délicatesse poétique... C'est pourquoi il reste possible de comprendre le profond renouveau de la scène théâtrale parisienne conduit par la jeune génération de dramaturges qui succède à Hardy comme une tentative de concilier ce goût esthétique pour l'élégance avec les impératifs de la convenance dramatique.

La tragi-comédie et la pastorale, les deux genres modernes qui vont tenir le haut du pavé après l'abandon de la tragédie humaniste, pourraient être considérées comme deux expériences concurrentes d'adoption de l'élégance rhétorique et poétique au théâtre. Si les deux genres sont souvent rapprochés et parfois confondus, ils n'en possèdent pas moins de réelles différences, notamment en ce qui concerne leur nature stylistique et rhétorique.

Un certain malentendu pourrait exister concernant la tragi-comédie qui reste généralement considérée comme un genre pratiqué par de jeunes dramaturges malherbiens opposés à la tragédie humaniste. Et, certes, sur le plan de la *dispositio*, la tragi-comédie s'oppose bien à la tragédie sur la question de la régularité, sans compter qu'elle emprunte une grande partie de son *elocutio* à la poésie lyrique, ce que condamnait un auteur humaniste comme Hardy. Mais cette opposition entre les deux genres mérite d'être nuancée pour deux raisons : d'une part, si la tragi-comédie se distingue de la tragédie humaniste sur les plans

¹⁹ Démétrios, *Du Style*, éd. et trad. P. Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 71.

²⁰ *Du style*, p. 18.

²¹ *Du style*, p. 17-18.

²² *Du style*, p. 72.

dramaturgique et poétique, elle repose sur des conceptions rhétoriques proches de celles de cette dernière ; d'autre part, elle utilise un style poétique qui pour être moderne est toutefois distinct de celui des malherbiens.

Il n'existe pas de véritable théorie dramatique structurée de la tragi-comédie en France. Le genre se définit d'abord par la liberté et l'absence de règle ; aussi l'idée de proposer une poétique tragi-comique devait-elle sembler relever du non-sens pour les dramaturges français. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de faire un détour par les théoriciens italiens qui ont cherché à définir ce genre pour comprendre la logique rhétorique à l'œuvre dans les pièces tragi-comiques. C'est à Guarini, l'auteur du *Pastor fido*, que l'on doit l'ouvrage le plus complet sur ce genre dramatique : *Il Compendio della poesia tragicomica* – ou *Traité de la tragi-comédie*. Dans ce traité, paru en 1601, mais qui synthétise en réalité des textes polémiques publiés antérieurement, Guarini va s'employer à défendre, contre ses adversaires, l'usage d'un style emprunté à la poésie lyrique dans le drame. Or l'argumentation qu'il va déployer à cet effet revient explicitement aux conceptions rhétoriques propres à Démétrios. Pour Démétrios, en effet, il existait quatre styles « élémentaires » pouvant se mêler les uns aux autres à l'exception des styles opposés non combinables entre eux : le style simple ne pouvait être mélangé avec le grand style et le style élégant ne pouvait l'être avec le style véhément²³. Le dramaturge italien a mis à profit cette idée pour définir les styles de la tragédie et de la tragi-comédie : le style tragique résulterait du mélange du grand style et du style véhément, en accord avec les sujets de tragédie, tandis que le style de la tragi-comédie procéderait d'un autre mélange, celui du grand style et du style élégant. Il écrit ainsi :

la forme propre et principale est selon [l'auteur de tragi-comédies] la forme magnifique [ou grand style] qui, accompagnée de la forme grave [ou véhémence], devient « idée » de la tragédie, mais associée à la forme élégante, constitue ce mélange tempéré qui convient à la poésie tragi-comique²⁴.

Puisque la tragi-comédie substitue la recherche du plaisir à la terreur tragique, il était tout à fait logique pour Guarini que, afin de respecter le principe de la convenance, ce genre adapte son style à son sujet en remplaçant le style véhément par le style élégant. Il apparaît donc que les conceptions rhétoriques mises en avant par Guarini pour défendre la tragi-comédie étaient les mêmes que celles utilisées par Hardy pour défendre la tragédie humaniste : dans les deux cas l'élégance est définie comme un registre stylistique spécifique, conformément au traité *Du style* de Démétrios, et la convenance reste envisagée par rapport à la matière du poème. Simplement, comme la matière de la tragi-comédie diffère de celle de la tragédie, son style diffère également : dans un cas, l'adoption de l'élégance constitue une nécessité et, dans l'autre, elle est une faute. Que ce texte ait été connu ou non des auteurs français reste sujet à discussion²⁵ mais, quoi qu'il en soit, les principes exposés par Guarini ont été mis en œuvre dans son *Pastor fido* et les dramaturges français les ont reproduits en imitant cette œuvre ainsi que d'autres tragi-comédies italiennes. Si la tragi-comédie n'est pas opposée à la tragédie humaniste d'un point de vue rhétorique, elle ne se confond pas non plus avec l'esthétique malherbienne d'un point de vue poétique, et l'élégance qu'elle met en œuvre n'est pas la même que celle défendue par les malherbiens.

²³ Voir *Du Style*, p. 14.

²⁴ Giambattista Guarini, *Il Compendio della poesia tragicomica [De la poésie tragi-comique]*, éd. et trad. L. Giavarini, Paris, H. Champion, 2008, p. 251.

²⁵ Sur cette question, voir en particulier la mise au point de L. Giavarini, « Questions françaises autour de la querelle du *Pastor fido* (1610-1637) », dans G. Guarini, *Il Compendio della poesia tragicomica [De la poésie tragi-comique]*, p. 120-170.

Pour ces derniers, il s'agit d'une forme d'élégance « attique », fondée sur la recherche de l'euphonie et de l'enchaînement agréable des syllabes et des mots, qui vient relever un style relativement dépouillé de figures, proche du style simple défini par Cicéron. Pour les auteurs de tragi-comédie, en revanche, il s'agit d'une élégance davantage « asianiste », fondée sur l'exubérance verbale, le recours aux pointes et l'abus du langage figuré puisqu'il s'agit de l'imitation des styles poétiques de Théophile ou de Marino. C'est pourquoi certains auteurs de tragi-comédie peuvent se retrouver aux côtés d'Alexandre Hardy pour critiquer la réforme malherbienne. Georges de Scudéry a ainsi épinglé, dans la préface de *Ligdamon et Lidias*, tragi-comédie parue en 1631 pour laquelle Hardy avait composé un élogieux petit quatrain liminaire, tous les « esplucheurs de syllabes, qui ne mettent la perfection d'une Piece, qu'en la seule œconomie des mots²⁶ ».

Tragédie humaniste et tragi-comédie restent donc opposées d'un point de vue dramatique et poétique mais non d'un point de vue rhétorique, puisque leurs différences mêmes résultent de conceptions stylistiques identiques. La tragi-comédie pourrait ainsi être une manière de concilier le goût poétique moderne pour l'élégance avec les conceptions rhétoriques héritées du théâtre humaniste qui utilisait la classification stylistique de Démétrios et qui concevait la convenance par rapport au sujet imité. Et, de fait, l'âge d'or de la tragi-comédie en France se situe entre le moment où s'impose le goût poétique moderne et l'instauration de la conception régulière de la vraisemblance qui imposera de concevoir la convenance en fonction du mode plutôt qu'en fonction du sujet.

Aussi est-ce dans la pastorale dramatique que va s'effectuer le véritable glissement concernant l'articulation des données dramatiques, poétiques et rhétoriques. Les historiens de la littérature du XVII^e siècle ont souligné que c'est dans la pastorale que s'est élaborée la régularité dramatique, avant que celle-ci ne soit adoptée par la tragédie rénovée à partir de 1634²⁷. Mais c'est également – et de manière liée – dans la pastorale qu'évolueront les conceptions rhétoriques de l'élégance et de la convenance par rapport aux modèles de la tragédie humaniste et de la tragi-comédie. En effet, à partir de la publication des *Bergeries* de Racan, en 1625, le genre de la pastorale devient l'apanage des poètes-dramaturges malherbiens qui vont adopter dans ce genre le style simple, relevé de l'élégance cicéronienne, caractéristique de l'esthétique de Malherbe. Ainsi, lorsque Mairet fait paraître en 1631 sa *Silvanire*, il place en tête de sa pièce une longue préface qui constitue un véritable manifeste en faveur de la régularité dramatique mais aussi de l'élégance malherbienne. Il compte en effet parmi les qualités nécessaires au poète :

l'art de faire des vers non seulement dans la rigueur des règles ordinaires, mais encore avec cette élégance et cette douceur qui s'admire plutôt qu'elle ne se laisse imiter, telle qu'on la remarque en ceux de Monsieur Malherbe, et qu'on ne peut mieux exprimer que par ce je ne sais quoi, qui fait que de deux parfaitement belles femmes, l'une sera plus agréable que l'autre, sans que l'œil qui reconnaît cette grâce en puisse deviner la raison²⁸.

L'élégance cesse dès lors d'être considérée comme un simple registre stylistique pour devenir une qualité nécessaire de tout style ; partant, elle ne dépend plus de la convenance.

Sauf que la conception de la convenance va simultanément évoluer. Le genre de la pastorale va en effet permettre de réaliser une sorte de syllepse conceptuelle : la

²⁶ Georges de Scudéry, « A qui lit », dans *Ligdamon et Lidias, ou la Ressemblance, tragi-comédie*, Paris, F. Targa, 1631, n. p.

²⁷ Voir A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1997, t. I, p. 434-439.

²⁸ Jean Mairet, « Préface, en forme de discours poétique » de *La Silvanire, ou La morte-vive*, éd. J.-P. van Elslande, dans *Théâtre complet*, éd. dir. G. Forestier, Paris, H. Champion, 2008, t. II, p. 406. Nous soulignons.

convenance pourra être comprise à la fois par rapport au sujet imité (puisque les bergers doivent parler en style simple) et par rapport au mode de l'imitation (puisque, par souci de vraisemblance, le théâtre se devrait de mettre en scène un langage plus proche de la langue courante). Cette acception de la convenance, rendue possible par le genre pastoral, va permettre à la théorie dramatique de glisser progressivement de la vieille conception fondée sur l'adaptation du style au sujet à la conception moderne fondée sur l'adaptation au mode de l'imitation. C'est dans une pastorale parue en 1627, la *Sylvanire* d'Honoré d'Urfé, que sera formulée pour la première fois cette nouvelle compréhension de la convenance. L'auteur de *L'Astrée* propose dans cette pièce une expérience tout à fait originale : écrire une pastorale en vers non rimés, à l'imitation des Italiens, afin d'approcher au plus près du langage naturel. Il explique ainsi :

S'il est vray que la perfection de chaque chose soit mise en la fin pour laquelle elle a esté produite ou inventée, infalliblement celle-la sera la plus parfaite qui parviendra le mieux à sa fin. Or le but principal que se proposent les Poëmes que nous nommons Dramatiques, c'est de représenter, le plus parfaitement qu'il leur est possible, le personnage qu'ils font parler sur le Theatre ; que si cette parfaite représentation est la fin principale où ils tendent, n'est-il pas vray que les Italiens ont eu raison de bannir les rimes de leurs Tragedies, Comedies, Pastorales, et semblables, puis qu'aussi tost que l'on les fait parler en rime, l'on sort incontinent de cette vraye-semblance qui est leur principal but ? Car qui serait celuy qui se pourroit empescher de rire, s'il oyoit un Roy à la teste de son armée parler en rime à ses Soldats, ou bien un Marchand faire ses comptes avec son Facteur en vers rimez ? Et n'est-ce pas commettre cette mesme faute que de rimer les Tragedies et les Comédies ?²⁹

Cette expérimentation en vers non rimés ne rencontra guère le succès mais la nouvelle conception de la convenance exposée par Honoré d'Urfé sera en revanche très rapidement adoptée par tous les théoriciens du théâtre et par les dramaturges dans les années qui suivront.

Si la tragi-comédie et la pastorale constituent bien deux manières d'accorder l'impératif de la convenance dramatique au goût moderne de l'élégance poétique, elles n'en proposent pas moins deux lectures concurrentes des deux notions. Dans la tragi-comédie, l'élégance est conçue comme un registre stylistique spécifique, caractérisé par l'ornement, conforme au style élégant décrit par Démétrios ou au style moyen défini par Cicéron ; dans la pastorale, l'élégance est conçue comme une vertu nécessaire du style, qui viendrait relever un style plus sobre, moins figuré, correspondant au style simple cicéronien. Dans la tragi-comédie, la convenance est comprise comme l'adéquation entre le style et le sujet imité : ce genre dramatique met en scène des sujets plaisants et se doit donc d'adopter un style qui soit lui-même plaisant ; dans la pastorale, la convenance est comprise à la fois comme l'adéquation entre le style et le sujet imité et comme l'adaptation du style au mode de l'imitation : les bergers mis en scène doivent parler en style simple parce qu'ils sont de condition modeste et parce que le théâtre met en scène des discours ordinaires. Si le modèle proposé par la tragi-comédie semble dominer dans un premier temps, ce sont en réalité les conceptions développées dans le genre de la pastorale qui vont finalement triompher : de même que la tragédie rénovée adoptera la régularité théorisée dans la pastorale dramatique, de même elle adoptera l'élégance malherbienne et la conception de la convenance dramatique mises en place dans ce même genre.

²⁹ Honoré d'Urfé, « Au lecteur », dans *La Sylvanire ou la Morte-vive*, éd. L. Giavarini, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2001, p. 6.

Après six années d'éclipse, entre 1628 et 1634, la tragédie fait son grand retour sur la scène parisienne sous une forme rénovée par rapport à la tragédie humaniste. Des poéticiens familiers des réflexions poétiques italiennes élaborées à partir de la lecture de la *Poétique* d'Aristote, comme Chapelain avec sa *Lettre sur les vingt-quatre heures* ou Mairet, avec la préface de sa *Silvanire*, posent les nouvelles fondations du genre tragique en établissant sa régularité non plus sur la tradition mais sur la raison. Ces différents textes contribuent à mettre au premier plan la question de la vraisemblance et de la perfection de l'imitation en posant pour fondement de l'art dramatique l'idée selon laquelle « l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite³⁰ ». C'est pourquoi la vieille conception de la convenance est rapidement délaissée au profit de la conception fondée uniquement sur le mode de l'imitation. Dès lors, la théorie dramatique permet, sinon impose, l'idée que le style simple est le plus adapté à la tragédie. L'expression la plus claire de ces principes a été formulée par Le Tasse bien avant que les poètes et les théoriciens français ne l'adoptent. Dans son *Discours de l'art poétique*, publié en 1587, l'auteur italien avait établi un principe de correspondance entre la tripartition cicéronienne des styles et la tripartition traditionnelle des genres poétiques en assignant le grand style à la poésie épique, le style moyen à la poésie lyrique et le style simple à la poésie tragique. Le Tasse justifiait ce choix du style simple pour la tragédie par le but de cette dernière, émouvoir, et par son énonciation particulière censée effacer la présence du poète. Il écrivait ainsi :

Le style de la tragédie, bien qu'on y trouve également événements illustres et personnages royaux, pour deux raisons doit être plus direct et moins magnifique à la fois que celui de l'épopée. Premièrement parce qu'on y traite de matière beaucoup plus pathétique que dans l'épopée : et le pathétique requiert dans les pensées pureté et simplicité, et dans l'expression la propriété des mots, car c'est de la sorte que doit discourir, pour la vraisemblance, quelqu'un qui est plein de tourments, ou de crainte, ou de pitié, ou de toute autre agitation ; quant à l'excès d'éclat et d'ornement dans le style, non seulement il rend obscur, mais il empêche et diminue le pathétique. La seconde raison est que, dans la tragédie, ce n'est jamais le poète lui-même qui parle, mais toujours ceux qu'on met sur scène pour être les acteurs ; et à ceux-là il faut attribuer une façon de parler qui ressemble au langage ordinaire, afin que l'imitation soit le plus vraisemblable possible³¹.

Ces idées du Tasse pénètrent progressivement le débat dramatique en France à partir des années 1630 jusqu'à s'imposer définitivement. Charles de Vion d'Alibray, qui est un traducteur du Tasse, condamne dès 1632 l'excès d'ingéniosité de *Pyrame et Thisbé* au nom de la nécessaire simplicité de l'expression pathétique :

Tu ne liras pas non plus icy ces pointes si estudiées et si recherchées, qui sont les delices de nostre siecle : aussi ne faut-il guiere [*sic*] d'artifice pour exprimer la naïveté d'une passion ; il ne faut point tirer de l'esprit ce qui doit venir du cœur, ny songer à une belle conception lors que l'ame ne demande qu'à enfanter [...] Ces trop grands chercheurs de subtilitez sont les plus grands ennemis qu'ayent les Muses [...]. Ils font encore chercher des pointes à ceux qui sont tous prests de se tuër, dont ils les arment davantage que de leur poignard.

Ah voicy le poignard qui du sang de son maistre
S'est souillé laschement, il en rougit le traistre.

³⁰ Jean Chapelain, « Lettre sur la Règle des Vingt-Quatre heures », dans *Opuscules critiques*, éd. A. Hunter révisée par A. Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 223.

³¹ Le Tasse, *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, éd. et trad. Fr. Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 119.

Je treuve qu'elle mesme devoit rougir, et que ces paroles l'accusent plus qu'elles ne font ce poignard, d'avoir trahy Pyrame. Car comment une personne vrayment touchée auroit-elle de semblables pensées, qui tant s'en faut qu'elles percent, qu'elles ne piquent pas seulement, mais ne font que nous chatoüiller l'ame, et nous exciter à rire en nous mesme, qui est un mouvement bien leger, principalement pour une action tragique³².

De même, l'idée selon laquelle la tragédie doit employer un style simple et renoncer au grand style afin de respecter la vraisemblance revient sous la plume de Racan, en 1654, dans la lettre qu'il adresse à Ménage sur le poème dramatique :

Tout le monde demeure d'accord que le poète ne parle jamais aux pièces de théâtre, et, en effet, les vers n'y sont introduits que pour soulager la mémoire des acteurs ; et, ce étant, ils ne doivent être considérés que comme de la prose rimée ; et, si toute l'autre poésie est le langage des dieux, celle-ci n'est que le langage des hommes et l'image de leur conversation. [...] Les fables, les descriptions, les hyperboles, les prosopopées, et toutes ces belles figures que je pratique sans en savoir le nom, doivent être bannies du théâtre, et je me suis quelquefois étonné comment on y pouvait souffrir qu'en la représentation d'un conseil de guerre on y alléguait l'histoire de Priam ou les travaux d'Hercule plutôt que des exemples tirés de l'histoire, et qu'au récit d'une bataille l'on y mêlât des descriptions ornées du levant et du couchant du soleil, des rivières et des montagnes, qui donnaient les avantages et désavantages aux ennemis ; et que là où il devait suffire de dire que l'on commença le combat devant ou après midi, au matin ou au soir, on y ajoute que l'Aurore peignait le ciel de roses et de lys, ou que les chevaux du Soleil, lassés de leur pénible montée, s'allaient rafraîchir dans les eaux du Tage ; et que l'on ne se puisse contenter de dire que le camp était fermé et couvert d'un côté d'une rivière, et de l'autre d'une montagne, sans en décrire les vagues fugitives d'elles-mêmes, et les rochers qui exposent leurs têtes nues à l'inclémence des éclairs, ces descriptions y sont hors de leur place³³.

Ce renversement complet de paradigme par rapport à la tragédie humaniste permet au style poétique malherbien d'asseoir sa légitimité dans la tragédie rénovée : dorénavant la théorie dramatique sera de son côté. Ainsi, tous les défauts qui empêchaient ce style de prétendre à la dignité tragique pour Hardy vont devenir les qualités mêmes recherchées par la poésie dramatique : le fait qu'il puisse être assimilé à de la prose rimée – insulte suprême pour un ronsardien ! – constitue un atout dès lors que le théâtre conçoit la convenance en termes de mode et non plus de sujet. Le style malherbien permettra, enfin, de concilier dans la tragédie le goût pour l'élégance et le respect de la convenance dramatique.

Utiliser une approche rhétorique pour relire l'évolution générale du théâtre français dans le premier tiers du XVII^e siècle ne révolutionne certes pas la connaissance que l'on peut avoir de cette période mais peut avoir le mérite de nuancer certaines distinctions opérées par la critique pour en proposer de nouvelles, plus pertinentes. Ainsi, à la traditionnelle opposition dramaturgique et poétique entre la tragédie humaniste ronsardienne (genre ancien utilisant une *elocutio* ancienne) et la pastorale ou la tragi-comédie malherbiennes (genres modernes utilisant une *elocutio* moderne), l'on pourrait substituer une nouvelle opposition, rhétorique cette fois, entre la tragédie humaniste et la tragi-comédie (deux genres qui considèrent l'élégance comme un registre stylistique et qui envisagent la

³² Charles de Vion d'Alibray, « Advertissement » de *L'Aminte du Tasse, pastorale fidèlement traduite de l'Italien en vers français, et enrichie de figures par Charles de Vion d'Alibray*, Paris, Pierre Rocolet, 1632, n. p.

³³ Racan, Lettre « De Monsieur de Racan à Monsieur l'abbé Ménage, touchant la poésie dramatique, du 17 octobre 1654 », dans *Œuvres complètes*, éd. S. Macé, Paris, H. Champion, 2009, p. 1040-1041.

convenance par rapport au sujet imité) d'une part, la pastorale et la tragédie rénovée (deux genres qui considèrent l'élégance comme une qualité nécessaire du style et qui envisagent la convenance par rapport au mode de l'imitation) d'autre part. Il ne s'agit pas de nier les différences, profondes et réelles, qui existent entre la tragédie humaniste et la tragi-comédie, mais de souligner que ces différences dramaturgiques ne doivent pas masquer que ces deux genres font appel à des conceptions rhétoriques très proches.

Un autre phénomène intéressant que permet d'expliquer cette approche rhétorique pourrait être le décalage important qui subsiste entre l'évolution de l'*elocutio* dans la poésie lyrique et dans la poésie tragique. C'est en effet parce que la tragédie humaniste reposait sur une assise théorique, et notamment rhétorique, bien ancrée qu'elle a pu résister si longtemps au mouvement d'adoucissement du style qui avait débuté dès la fin du XVI^e siècle. Et c'est le passage d'un système rhétorique à un autre qui a finalement permis à la tragédie de rattraper la réforme poétique, puisque c'est la modification de la conception de la convenance (elle-même induite par la mise au premier plan de la notion de vraisemblance) qui a rendu possible l'adoption de l'esthétique poétique moderne dans la tragédie à partir de 1634. L'histoire des évolutions génériques propres au théâtre de cette période pourrait ainsi schématiquement se résumer à la mise en accord progressive du goût poétique et de la théorie dramatique et rhétorique. On pourrait même faire des questions d'*elocutio* l'un des moteurs principaux de ces évolutions génériques, au même titre que les questions d'*inventio* et de *dispositio*. Ce seraient alors les genres qui se seraient adaptés au style plutôt que l'inverse, le souci poétique jouant un rôle aussi important que les problématiques purement dramatiques.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Textes antiques

CICERON, *De l'orateur*, Livre III, éd. H. Bornecque, trad. E. Courbaud et H. Bornecque, Paris, Les Belles lettres, 1971.

DEMETRIOS, *Du Style*, éd. et trad. P. Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Textes des XVI^e et XVII^e siècles

CHAPELAIN, Jean, *Opuscles critiques*, éd. A. Hunter revue par A. Duprat, Genève, Droz, 2007.

DEIMIER, Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610.

DU BARTAS, Guillaume de Saluste, *La Sepmaine*, éd. Y. Bellanger, Paris, Nizet, 1981.

GUARINI, Giambattista, *Il Compendio della poesia tragicomica [De la poésie tragi-comique]*, éd. et trad. L. Giavarini, Paris, H. Champion, 2008.

GOURNAY, Marie de, *Œuvres complètes*, éd. dir. J.-Cl. Arnould, Paris, H. Champion, 2002.

HARDY, Alexandre, *Théâtre complet*, t. III, éd. T. Tomotani et J.-Y. Vialleton, Paris, Classiques Garnier, 2013.

MAIRET, Jean, *La Silvanire, ou La morte-vive*, éd. J.-P. van Elslande, dans *Théâtre complet*, II, éd. dir. G. Forestier, Paris, H. Champion, 2008.

RACAN, *Œuvres complètes*, éd. S. Macé, Paris, H. Champion, 2009.

REGNIER, Mathurin, *Œuvres complètes*, éd. G. Raibaud, Paris, Nizet, 1982.

SCUDERY, Georges de, *Ligdamon et Lidias, ou la Ressemblance, tragi-comédie*, Paris, F. Targa, 1631.

TASSO, Torquato, dit Le Tasse, *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, éd. et trad. Fr. Graziani, Paris, Aubier, 1997.

URFE, Honoré d', *La Sylvanire ou la Morte-vive*, éd. L. Giavarini, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2001.

VION D'ALIBRAY, Charles de, *L'Aminte du Tasse, pastorale fidèlement traduite de l'Italien en vers français, et enrichie de figures par Charles de Vion d'Alibray*, Paris, Pierre Rocolet, 1632.

Études critiques

ADAM, A., *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I, Paris, Albin Michel, 1997.

CAVILLE, F., « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1600-1620) », *Arrêt sur scène/Scene Focus*, 1, 2012, <http://www.ircl.cnrs.fr>.

FAISANT, Cl., *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.

FERRER, V., « Rudesse ou douceur ? La querelle de la simplicité au temps de Malherbe », *XVII^e siècle*, 260, 2013, p. 429-438.

FORESTIER, G., *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, P.U.F., 2003.

FUMAROLI, M., *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de*

l'époque classique, Genève, Droz, 2002.

LEBEGUE, R., « Malherbe correcteur de tragédie », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XLI, 1934, p. 161-184, p. 344-361 et p. 481-496.

LEBEGUE, R., « Encore Malherbe et Montchrestien », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux et documents*, XXXIV, 1972, p. 257-267.

LOUVAT-MOLOZAY, B., *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642) : pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014.