

Hélène MERLIN-KAJMAN

## DECORUM ET BIENSÉANCES AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Il est peu douteux que le concept de bienséance(s) constitue, au XVII<sup>e</sup> siècle, le concept de poétique le plus directement impliqué, imbriqué dans la question du « public », quoi qu'on entende a priori par ce mot<sup>1</sup>, ne serait-ce que parce qu'il n'est pas uniquement un concept de poétique, mais qu'il intervient dans un grand nombre de jugements sociaux. Et c'est donc aussi lui qui semble rattacher le plus évidemment la poétique du XVII<sup>e</sup> siècle, siècle des bienséances, à ce qu'on lit souvent, à l'*Art poétique* d'Horace, par opposition avec la *Poétique* d'Aristote, du moins si l'on s'en tient à ce que, dans son *A History of literary criticism in the Italian Renaissance* (1961), Bernard Weinberg écrit au début du chapitre qu'il a consacré aux premiers commentateurs de ce texte :

*Essentially, the Ars Poetica regards poems in the context of the society for which they are written. [...] The fact that, in Horace's theory, the internal characteristics of the poems are determined largely, if not exclusively, by the external demands of the audience brings his theory very close to specifically rhetorical approaches. In theories of this kind, the determining factor in the production of the work is not an internal principle of structural perfection [...]*<sup>2</sup>.

Pourtant, le XVII<sup>e</sup> siècle cite plus volontiers Aristote qu'Horace. Deux poétiques aussi différentes que celle de La Mesnardière (1640)<sup>3</sup>, « grand-maître des bienséances » selon l'expression de René Bray<sup>4</sup>, et celle que Corneille développe dans ses *Trois Discours sur le poème dramatique* en 1660<sup>5</sup>, se donnent essentiellement pour des commentaires d'Aristote. Mais après un long éloge de ce dernier, La Mesnardière, qui brosse rapidement une histoire des poétiques<sup>6</sup>, loue Horace, « esprit merveilleusement délicat, et qui avait passé ses jours à la cour des empereurs parmi les gens de condition », d'avoir « laissé un art où la plupart des bienséances qui concernent le théâtre sont adroitement touchées<sup>7</sup> ».

À la vérité, quand on lit La Mesnardière, on est frappé par le fait que « les bienséances qui concernent le théâtre » renvoient en fait à l'imitation fidèle des bienséances du monde, comme le révèle assez le précepte par lequel il précise en quoi consiste l'« art des bienséances », ou encore, plus loin, « la règle des bienséances, très nécessaire sur la scène » :

Surtout, qu'il [le poète] n'ignore pas de quel air usent entre elles les personnes de condition dans leurs amours, dans leurs querelles, et dans leurs civilités<sup>8</sup>.

Pourtant, la critique a introduit, dans l'analyse des bienséances au XVII<sup>e</sup> siècle, une distinction devenue canonique entre la bienséance interne et la bienséance externe. Ainsi,

<sup>1</sup> Cf. mon livre, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

<sup>2</sup> B. Weinberg, *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, vol. I, p. 71.

<sup>3</sup> J. de La Mesnardière, *La Poétique* (1640), Genève, Slatkine reprints, 1972.

<sup>4</sup> R. Bray, *Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1945, p. 220.

<sup>5</sup> P. Corneille, *Les trois discours sur le poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. G. Couton, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1987.

<sup>6</sup> Celle de Castelvetro le met particulièrement en fureur, et l'on peut même penser qu'il n'a écrit la sienne que pour le critiquer.

<sup>7</sup> J. de La Mesnardière, *La Poétique*, p. FF.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 239.

dans *La tragédie classique en France*, Jacques Truchet, qui suit ici de très près la *Formation de la doctrine classique en France* de René Bray, oppose « la bienséance interne, qui garantissait la cohésion des divers éléments de l'œuvre les uns par rapport aux autres » et « la bienséance externe, qui veillait à ne choquer en rien les spectateurs ». Et il enchaîne :

Par exemple, dans la première préface d'*Andromaque*, c'est au nom de la bienséance interne que Racine justifie la « férocité » de Pyrrhus : « Que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans. Il était violent de son naturel », et c'est sur la bienséance externe qu'il s'excuse d'« adoucir un peu » cette même férocité.

C'est dire que ces deux parties d'une même règle risquaient de se contredire<sup>9</sup>.

Or, comme René Bray, c'est à Aristote que Truchet fait remonter les bienséances, c'est-à-dire aux « quatre conditions » que ce dernier avait prescrites, dit-il, « pour les moeurs des personnages de théâtre », à savoir « qu'elles fussent *bonnes, convenables, semblables, égales* ». Le critique ajoute alors : « Qu'elles fussent bonnes, c'était l'affaire de la bienséance externe. La bienséance interne, dont on va parler d'abord, regroupait les trois autres exigences ». Mais il finit par conclure à la difficulté à les distinguer aisément puisque « en traitant de la bienséance interne, souligne-t-il, nous nous sommes engagés insensiblement sur le terrain de la bienséance externe [...] »<sup>10</sup>. Et il omet de préciser que dans la première préface d'*Andromaque*, avant d'alléguer l'autorité d'Aristote, Racine citait d'abord Horace<sup>11</sup> :

Quoi qu'il en soit, le public m'a été trop favorable pour m'embarrasser du chagrin particulier de deux ou trois personnes qui voudraient qu'on réformât tous les héros de l'antiquité pour en faire des héros parfaits. Je trouve leur intention fort bonne de vouloir qu'on ne mette sur la scène que des hommes impeccables. Mais je les prie de se souvenir que ce n'est pas à moi de changer les règles du théâtre. Horace nous recommande de dépeindre Achille farouche, inexorable, violent, tel qu'il était, et tel qu'on dépeint son fils<sup>12</sup>.

En fait, il serait certainement instructif de se lancer, parallèlement à l'enquête concernant la réception d'Horace au XVII<sup>e</sup> siècle, dans une analyse du discours critique lui-même sur cette question depuis l'ouvrage de René Bray, et de montrer que l'interprétation « moderne » des « bienséances » au XVII<sup>e</sup> siècle révèle elle aussi des normes du temps à la fois théoriques et morales : la modernité a détesté les bienséances « classiques ». Le XVII<sup>e</sup> siècle a été largement interprété par elle à la lumière du romantisme, c'est-à-dire considéré comme le siècle qui avait imposé à la création littéraire en général et dramatique en particulier des contraintes morales et esthétiques *régressives* par rapport aux siècles antérieurs<sup>13</sup>. Citons à cet égard un commentateur, pourtant admirable, des enjeux qui nous occupent, Auerbach<sup>14</sup>, pour qui le classicisme « rompt violemment avec la tradition millénaire, populaire et chrétienne, du mélange des styles<sup>15</sup> » :

<sup>9</sup> J. Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 39.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 39-40.

<sup>11</sup> C'est-à-dire plus précisément les vers 120-121 de l'*Art poétique*.

<sup>12</sup> E. Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), traduit de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 375.

<sup>13</sup> Si René Bray ne parle pas de régression, il introduit tout de même l'idée d'une évolution caractérisée du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle : « En France la règle de la bienséance reste embryonnaire à travers tout le XVI<sup>e</sup> siècle » (R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, p. 218).

<sup>14</sup> Il serait du reste inexact de dire qu'Auerbach a « détesté » les bienséances classiques : mais il est clair que toute sa sympathie va au « créaturel » médiéval et à sa résurgence dans la littérature réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>15</sup> E. Auerbach, *Mimésis*, p. 393.

Pour justifier, louer ou défendre les tragédies de Racine ou des œuvres analogues, elle recourait à des mots tels que naturel, raison, bon sens, vraisemblance. Pour le public du XVII<sup>e</sup> siècle et encore pour celui du siècle suivant, les œuvres de Racine possédaient ces qualités, comme elles répondaient à la bienséance et constituaient la plus parfaite imitation des anciens, si parfaite même qu'on louait leur auteur d'avoir quelquefois surpassé ses modèles. Un tel jugement nécessite une explication car nous ne le partageons plus de nos jours. Est-il raisonnable et naturel d'exhausser pareillement les hommes et de leur faire tenir un langage à ce point stylisé<sup>16</sup> ?

En réintroduisant la séparation des styles avec une radicalité en fait inconnue des anciens, l'esthétique classique fait « naître ainsi un type de personnage tragique entièrement étranger à l'antiquité<sup>17</sup> ». Personnage tragique, et aussi comique : car selon Auerbach, cette exclusion du « créaturel » sous l'effet de l'exigence des bienséances se retrouve même chez Molière pour qui « le spécifique, le caractéristique se ramènent constamment au ridicule et à l'extravagant<sup>18</sup> ». Nulle évocation matérielle, politique ou économique, dès que l'on touche à l'honnête homme : pour Cléonte, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, par exemple, « [c]omme pour un noble sa noblesse, sa qualité de bourgeois n'est pour lui *qu'un rang qu'on tient dans le monde* ; comme ses parents et les autres membres de sa famille, il achètera ou héritera une charge honorable<sup>19</sup> ».

Auerbach explique cette invasion de la bienséance par l'importance sans précédent, dans toutes les dimensions de la vie sociale, de la dignité « tant extérieure qu'intérieure<sup>20</sup> ». Nous allons y revenir. Mais ce qui est certain, c'est que cette analyse trouble encore la question de la différence entre bienséances internes et externes, dont on pourrait peut-être trouver un écho dans les *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille. Rappelant la distinction faite par Aristote entre « [l]e sujet, les mœurs, les sentiments, la diction, la musique et la décoration du théâtre », il précise alors :

De ces six, il n'y a que le sujet dont la bonne constitution dépende proprement de l'art poétique : les autres ont besoin d'autres arts subsidiaires. Les mœurs, de la morale ; les sentiments, de la rhétorique ; la diction, de la grammaire [...]<sup>21</sup>.

Ici, dépendant de la morale, les bienséances semblent forcément relever des « bienséances externes ». Mais avec Corneille, nous ne tenons pas la *doxa* du siècle, et il suffit de citer La Mesnardière pour mesurer l'écart qui les sépare :

La fable contient l'action que le poète doit imiter ; cette action est accompagnée par des mœurs qui lui conviennent ; ces mœurs causent des sentiments qui leur sont proportionnés [...]<sup>22</sup>.

Pour La Mesnardière, tout se tient sans qu'on puisse distinguer de l'interne et de l'externe, puisque la tragédie est *imitation* d'action. En revanche, Corneille définit davantage le poème dramatique par une fin propre et autonome, sans considération d'une telle bienséance externe : le leitmotiv de Corneille, c'est que la fin du poème dramatique, c'est le

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 388.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 374.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 391.

<sup>21</sup> P. Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *Trois discours sur le poème dramatique*, p. 123.

<sup>22</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, p. 11.

plaisir spécifique qu'il doit apporter au spectateur. Pourtant, en ce qui concerne proprement le choix du sujet, c'est-à-dire, en principe, sans considération extérieure à l'art poétique, Corneille souligne immédiatement, et en ceci de façon conforme aux définitions plus horatiennes qu'aristotéliennes des deux genres, que la différence entre la tragédie et la comédie « ne consiste qu'en la dignité des personnages et des actions qu'ils imitent<sup>23</sup> », ce qui renvoie, sinon au *decorum* horatien *stricto sensu*, du moins à un précepte manifestement « externe » de l'*Art poétique* d'Horace :

*Versibus exponi tragiis res comica non vult ;  
Indignatur item privatis ac prope socco  
Dignis carminibus narrari cena Thyestae.  
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.*

Un sujet de comédie ne veut pas être développé en vers de tragédie ; de même le festin de Thyeste ne supporte pas d'être raconté en vers bourgeois et dignes, ou peu s'en faut, du brodequin. Que chaque genre garde la place qui lui convient [*decentem*] et qui a été son lot<sup>24</sup>.

C'est bien une affaire de « place » en effet, et même, apparemment, de place sociale :

*Silvus deducti caveant me iudice Fauni  
ne velut innati triviis ac paene forenses,  
aut nimium teneris juvenentur versibus unquam  
aut immunda crepent ignominiosaque dicta ;  
offenduntur enim quibus est equos et pater et res,  
nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor,  
aequis accipiunt animis donantve corona.*

Tirés de leurs forêts les Faunes doivent, à mon jugement, prendre garde d'aller, en habitués des carrefours et en hôtes perpétuels du forum, faire jamais les jolis cœurs en vers trop raffinés ou crier des paroles sales et infâmes : autrement ils choquent les gens qui ont un cheval, un père, du bien ; et, même s'ils ont quelque applaudissement de l'homme qui achète des pois chiches frits et des noix, ceux-là ne les accueillent point avec des sentiments favorables et ne les gratifient pas de la couronne<sup>25</sup>.

Certes, Horace reconnaît aussi que la comédie peut parfois hausser le ton, et la tragédie parler un langage qui marche à terre. Mais selon Auerbach, c'est ce que le XVII<sup>e</sup> siècle ne fera pas, préférant en quelque sorte rehausser d'un cran au-dessus du créaturel l'un et l'autre genres, comédie et tragédie.

Dans un article qui a fait date, « Vraisemblance et motivation », où Genette se penche sur les deux grandes querelles dites du vraisemblable du XVII<sup>e</sup> siècle, la querelle du *Cid* et la querelle de *La Princesse de Clèves*, le critique cite notamment la phrase très célèbre par laquelle Scudéry avait condamné Chimène :

<sup>23</sup> P. Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *Trois discours sur le poème dramatique*, p. 123.

<sup>24</sup> Horace, « Épître à Pison », dans *Épîtres*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 207, v. 89-92. De même « *Effutire levis indigna tragoedia versus* », « Se répandre en vers badins n'est pas digne de la tragédie » (p. 214, v. 231).

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 215, v. 244-250.

Il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père.

Soulignant qu'une telle proposition prouve « l'amalgame » effectué, au XVII<sup>e</sup> siècle, entre vraisemblance et bienséance, Genette ajoute :

En fait, vraisemblance et bienséance se rejoignent sous un même critère, à savoir, « tout ce qui est conforme à l'opinion du public » [Rapin]. Cette « opinion », réelle ou supposée, c'est assez précisément ce que l'on nommerait aujourd'hui une idéologie, c'est-à-dire un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs<sup>26</sup>.

Genette cite ici Rapin à l'appui de sa thèse ; plus haut, il avait cité La Mesnardière. On pourrait ajouter Corneille lui-même :

[...] j'ose dire, pour définir le vraisemblable, que c'est *une chose manifestement possible dans la bienséance, et qui n'est ni manifestement vraie, ni manifestement fausse* [...] Le vraisemblable général est ce que peut faire, et qu'il est à propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, un ambitieux, etc. Le particulier est ce qu'a pu ou dû faire Alexandre, César, Alcibiade, compatible avec ce que l'Histoire nous apprend de ses actions<sup>27</sup>.

L'omniprésence d'Aristote au XVII<sup>e</sup> siècle a donc sans doute conduit non pas à une révision d'Horace, mais plutôt à une réinterprétation de la catharsis et du vraisemblable aristotéliens en termes de *decorum*. Aussi, même si toute la démonstration de Genette vise à dégrader la fable classique pour réserver à la modernité une définition parfaitement « interne » et autonome de la littérature, il n'en tire pas moins à mon sens une conclusion théoriquement valide :

On peut donc indifféremment énoncer le jugement d'invraisemblance sous une forme éthique, soit : *Le Cid* est une mauvaise pièce parce qu'il donne en exemple la conduite d'une fille dénaturée, ou sous une forme logique : *Le Cid* est une mauvaise pièce parce qu'il donne une conduite répréhensible à une fille présentée comme honnête<sup>28</sup>.

La « forme éthique » du jugement d'invraisemblance est externe ; sa « forme logique » est interne. Elles sont en fait identiques pour le classicisme et révèlent l'importance de la considération du public. Genette met en effet en évidence « qu'une même maxime soutient ces deux jugements, à savoir qu'une *fille vertueuse ne doit pas épouser le meurtrier de son père* ». De fait, La Mesnardière, par exemple, qui associe les bienséances aux « sentiments » plus encore qu'aux mœurs, donne cette définition indissociablement interne et externe de ces « sentiments » :

*ce qu'[Aristote] a nommé sentence, est à proprement parler les sentiments d'un honnête homme*<sup>29</sup>.

On peut la rapprocher de ces vers d'Horace :

*Qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis,  
Quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,*

<sup>26</sup> G. Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 72-73.

<sup>27</sup> P. Corneille, « Discours de la tragédie », *Trois discours sur le poème dramatique*, p. 166.

<sup>28</sup> G. Genette, « Vraisemblance et motivation », p. 73.

<sup>29</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, p. 236.

*Quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae  
Partes in bellum missi ducis, ille profecto  
Reddere personae scit convenientia cuique.*

L'homme qui a appris ce qu'il doit à sa patrie, à ses amis, de quelle affection il faut aimer un père, un frère, un hôte, quel est le devoir d'un sénateur ou d'un juge, le rôle du général envoyé à la guerre, celui-là sait infailliblement donner à chaque personnage les traits qui lui conviennent<sup>30</sup>.

Bref, toutes ces distinctions, « bienséances » et « vraisemblance », d'une part, « internes » et « externes » de l'autre, paraissent confuses et ne jettent pas un éclairage suffisant sur les textes du XVII<sup>e</sup> siècle. Il faut donc partir d'un tout autre point de vue. Le XVII<sup>e</sup> siècle est ponctué de querelles « littéraires » au sens large, querelles qu'on pourrait toutes présenter comme des querelles de la bienséance, même celles des *Provinciales*, et même le procès intenté à Théophile de Viau, si l'on se souvient que le *Parnasse satyrique* a été accusé de contenir des « blasphèmes, sacrilèges, impiétés et abominations [...] contre l'honneur de Dieu, son Église et honnêteté publique<sup>31</sup> ». Comme Michèle Rosellini l'a montré<sup>32</sup>, ce dernier chef d'accusation, inutile du point de vue de l'inculpation des auteurs, est nouveau au XVII<sup>e</sup> siècle. La question de la, des bienséance(s), devient, au XVII<sup>e</sup> siècle, envahissante, tous les commentateurs l'ont toujours souligné, et c'est ce qui rend ce siècle si antipathique à la modernité dont le mot d'ordre aura été l'émancipation voire la transgression. Mais on n'a pas assez souligné que cette obsession est plus précisément liée à des *troubles* de la bienséance, ou faut-il plutôt dire du *decorum*, indice de bouleversements majeurs et contradictoires dans l'ordre de « ce qu'il convient » de faire et de représenter.

Pour tout dire, il paraît plus judicieux, pour aborder la question de la bienséance « littéraire » au XVII<sup>e</sup> siècle, de méditer une réflexion de Corneille tout à fait étonnante si on veut bien y réfléchir. Elle est célèbre, elle aussi :

Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre ; la rigueur du devoir voulait qu'elle refusât de lui parler, et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter ; mais permettez-moi de dire avec un des premiers esprits de notre siècle, « que leur conversation est remplie de si beaux sentiments, que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont connu l'ont toléré »<sup>33</sup>. J'irai plus outre, et dirai que tous presque ont souhaité que ces entretiens se fissent ; et j'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état pitoyable<sup>34</sup>.

Corneille fait ici allusion à la scène 4 de l'acte 3 tout particulièrement incriminée par Scudéry lors de la querelle du *Cid*, mais au milieu de dizaine d'autres fautes analogues, il

<sup>30</sup> Horace, *Épîtres*, p. 218, v. 312-316.

<sup>31</sup> Arrêt du Parlement de Paris du 19 août 1623.

<sup>32</sup> M. Rosellini, « Censure et 'honnêteté publique' au XVII<sup>e</sup> siècle : la fabrique de la pudeur comme émotion publique dans le champ littéraire », dans H. Merlin-Kajman (dir.), *Les Émotions publiques et leur langage, Littératures classiques*, 68, 2009, p. 71-88.

<sup>33</sup> Il s'agit de D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 284 : « Par exemple il n'y a point d'apparence que Rodrigue tout sanglant du meurtre du père de Chimène aille rendre visite à cette fille, ni qu'elle la reçoive ; et néanmoins leur conversation est remplie de si beaux sentiments, que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont reconnu, l'ont toléré. »

<sup>34</sup> P. Corneille, « Examen », *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Couton, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1980, p. 702.

faut le souligner. Les *Observations* relèvent ce qui apparaît à leur auteur comme un véritable enchaînement d'atteintes à la bienséance (ou, véritable leit-motiv, de « bienséance[s] mal observée[s] »), par exemple, le fait que Chimène ne pleure pas « enfermée chez elle » mais se précipite chez le roi pour demander justice<sup>35</sup> ; ou l'égarement de Don Diègue quand il cherche Rodrigue<sup>36</sup> ; ou l'amour, « si peu digne d'une fille de Roi<sup>37</sup> », de l'Infante pour Rodrigue ; ou enfin, pire encore, la ruse du roi pour forcer à Chimène à révéler qu'elle aime Rodrigue en lui annonçant publiquement la fausse mort de ce dernier :

Le poète lui ôte sa couronne de dessus la tête pour le coiffer d'une marotte. Il devait traiter avec plus de respect la personne des rois que l'on nous apprend être sacrée [...]<sup>38</sup>.

Ici, Corneille est accusé de ne pas donner à un roi le caractère qui convient à sa dignité, ce qui est, selon D'Aubignac, la pire des infractions aux règles de la vraisemblance/bienséance :

[...] Quand un roi parle sur la scène, il faut qu'il parle en roi, et c'est la circonstance de la dignité contre laquelle il ne peut rien faire qui soit vraisemblable [...]<sup>39</sup>.

L'Académie française tombera d'accord sur tous ces points avec Scudéry et accusera notamment Corneille de ne pas avoir gardé « la bienséance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuse<sup>40</sup> » sur scène.

Mais, et c'est là que le paradoxe éclate, le succès du *Cid* ne s'est pas démenti de tout le siècle ; le même paradoxe a caractérisé aussi la réception de *L'École des femmes* ou de *Bérénice*, sans compter les *Lettres* de Guez de Balzac en 1624. Il paraît donc difficile de se contenter de définir les bienséances comme ce qui est conforme à l'opinion du public : cette opinion est manifestement divisée. Les adversaires des auteurs vont sans cesse essayer de verser cette division au compte d'une division sociale, en opposant par exemple le (bon) jugement des honnêtes gens au (mauvais) jugement du peuple. Mais les contrexemples abondent ; et dans son *Excuse à Ariste*, pièce en vers qui a proprement lancé la querelle, Corneille avait dit « Je satisfais ensemble et peuple et courtisans<sup>41</sup> ». Il faut peut-être plutôt admettre que le public puisse être en contradiction avec lui-même, c'est-à-dire qu'il soit partagé entre sa faculté d'opiner et son plaisir. Mais encore ?

Dans son livre *L'Idéal et la différence*, qui porte, comme l'indique son sous-titre, sur « La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance », Jean Lecoite prend appui notamment sur les travaux de Louis Dumont, et montre comment la hiérarchie des styles, genres et sujets à la Renaissance doit être replacée dans le cadre général d'une pensée du cosmos hiérarchisé et d'un idéal holiste de la société, voire d'une structure holiste réalisée dans les faits. Dans cette perspective, la notion de *decorum* aurait permis à la rhétorique de « se mettre en correspondance avec la société et le monde [...], [avec] la structure que l'unité du monde imprime à chacune de ses parties respectives<sup>42</sup> ».

<sup>35</sup> G. de Scudéry, « Observations sur le Cid », dans [A. Gasté], *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 89.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>39</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 78.

<sup>40</sup> « Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid », dans [A. Gasté], *La Querelle du Cid*, p. 365.

<sup>41</sup> P. Corneille, *Excuse à Ariste*, v. 47, dans *Œuvres complètes*, t. 1, p. 780.

<sup>42</sup> J. Lecoite, *L'Idéal et la différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993,

Nulle place pour l'individu et sa différence dans un tel monde : ce qui est différent, l'être différent, n'est différent que parce qu'il occupe une place hiérarchiquement différente de celle d'un autre être. La différence n'est pas individuelle, mais relative et dépendante.

Il est tout à fait certain que c'est ce monde-ci, hiérarchisé, que La Mesnardière cherche à restaurer, celui dont il demande même au théâtre, et bien sûr d'abord à la tragédie, de pérenniser l'ordre. Pour La Mesnardière, on l'a dit, tout se tient, et sa préface développe abondamment que le théâtre n'est pas fait pour le peuple mais uniquement pour les âmes élevées : puisqu'Auguste « partagea ses veilles entre le poème tragique et la conduite du monde<sup>43</sup> », puisqu'on rencontre César « au pied de ce tribunal [de la tragédie] qui connaît souverainement les actions des potentats<sup>44</sup> », alors, « [c]'est en ce pompeux équipage que nous devons considérer les grâces de la tragédie ; et juger devant cette idée convenable à sa majesté, si elle est faite pour le peuple, ou bien s'il est indigne d'elle ».

Maintenant que la confusion ne règne plus dans les empires, et que les honnêtes gens ne sont plus semeurs de lentilles, ni conducteurs du labourage, tout ce qu'il y a de bien né et de raisonnable et de savant dans les États bien policés, est séparé d'avec le peuple<sup>45</sup>.

Cependant, on pourrait montrer que ce mépris bavard pour la populace ne repose en fait pas sur une véritable pensée de la hiérarchie, tout simplement parce que manquent ses *degrés*. La Mesnardière représente une voix réactionnaire, si l'on veut, qui proteste contre ce qui s'offre en fait, dans le contexte du XVII<sup>e</sup> siècle, comme une décomposition hiérarchique avancée sous la poussée de l'absolutisme royal qui s'appuie sur les officiers et une « société » de particuliers qui commencent à entrer dans des liens plus socio-économiques que théologico-politiques<sup>46</sup>.

Dans ses fondements idéologiques, ce mouvement de décomposition du corps collectif organiquement hiérarchisé démarre au siècle précédent. C'est avec Érasme, nous dit Jean Lecointe, que quelque chose commence nettement à changer. Si, pour Scaliger, « [i]l n'y a qu'une seule vraie forme de différence, la subordination », en revanche, avec Érasme, et dans le sillage des distinctions cicéroniennes, le *decorum* est pensé « comme une convenance à notre nature particulière<sup>47</sup> ». Érasme propose même, pour ce qui concerne l'écriture épistolaire, un *decorum* fondé sur l'individualité de l'écrivain, « ce qui est pratiquement sans précédent dans la tradition<sup>48</sup> ». La conséquence en est que « [l]a création de personnages individués apparaît [...] comme la marque même de l'écriture individualisée<sup>49</sup> ».

On peut ainsi se demander si, lorsque La Mesnardière écrit :

[...] il est aisé de reconnaître qu'Aristote désire moins que le poète ait l'esprit fort juste dans ses propres sentiments, qu'il ne veut que dans son poème il fasse dire aux personnages des choses qui leur conviennent<sup>50</sup>.

il n'indique pas le risque encouru, dans la production dramatique, par la progression de la subjectivité littéraire de l'auteur. Mais même si cette hypothèse devait se vérifier – ce n'est

p. 110-111.

<sup>43</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, p. Y.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. Z.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. S.

<sup>46</sup> Cf. F. Cosandey (dir.), *Dire et vivre l'Ordre Social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, EHESS, 2005.

<sup>47</sup> J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 403.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 437.

<sup>50</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, p. 237.

pas l'objet de la présente analyse –, ce risque repéré par La Mesnardière est le corollaire d'un autre « progrès » : celui de l'individualisation des personnages. Elle est manifeste dans une affirmation de Corneille, dont nous avons cité plus haut la première partie :

Le vraisemblable général est ce que peut faire, et qu'il est à propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, un ambitieux, etc. Le particulier est ce qu'a pu ou dû faire Alexandre, César, Alcibiade, compatible avec ce que l'Histoire nous apprend de ses actions.

Il s'agit là d'une étrange distinction, tout à fait étrangère à Aristote, mais qui doit sans doute au *De Officiis* où Cicéron établit une différence entre le *decorum* de l'homme en général et le *decorum* de l'homme particulier. Rappelant en effet qu'il y a en chaque individu comme deux hommes, l'un général, et l'autre particulier, il en conclut que chaque niveau a sa propre convenance : selon la généralité, il faut être globalement honnête, vertueux ; mais il faut aussi éviter toute discordance (*discrepantiam*) avec soi-même. Ainsi, il convenait à Caton de se suicider quand César prend le pouvoir, mais ce qui valait pour Caton ne vaut pas forcément pour chacun. Il faut donc savoir choisir son personnage approprié – comme les acteurs savent le faire dans le choix des rôles qu'ils sont le mieux à même de représenter<sup>51</sup> :

*Ad quas igitur res aptissimi erimus, in iis potissimum elaborabimus ; sin aliquando necessitas nos ad ea detruserit quae nostri ingenii non erunt, omnis adhibenda erit cura, meditatio, diligentia, ut ea si non decore, at quam minime indecore facere possimus ; nec tam est enitendum ut bona quae nobis data non sint, sequamur, quam ut vitia fugiamus.*

C'est donc aux tâches auxquelles nous serons le plus propres que nous nous appliquerons de préférence. Mais si quelque jour la nécessité nous relègue en des tâches qui ne seront point celles de notre talent, il faudra user de tout notre zèle, de toute notre réflexion, de toute notre attention, pour être en mesure de les accomplir, sinon avec une belle convenance, tout de même avec le moins possible de disconvenance ; et il ne faut point tant s'efforcer de poursuivre les qualités qui ne nous ont pas été données, que de fuir les défauts<sup>52</sup>.

Mais à cette lumière, la question du *decorum*, ou plutôt, de sa traduction en termes de bienséances, s'est encore obscurcie. Repartons très brièvement, pour y voir plus clair, de Montaigne et de sa phrase célèbre : « le Maire et Montaigne ont toujours été deux, d'une séparation bien claire<sup>53</sup> ». Montaigne, qui dit ailleurs écrire dans un « style comique et privé », mobilise ici la distinction, bien connue des juristes, des « deux corps » de toute personne revêtue d'une dignité, la plus importante d'entre elles étant le roi. À la dignité proprement dite, qui ne meurt jamais et transite d'un corps l'incarnant provisoirement à un autre corps, s'oppose le corps mortel de la personne particulière<sup>54</sup>. Pour les juristes, la dignité est « inhérente à la personne », comme la qualité dans la logique aristotélicienne. Mais qu'est-ce que la « personne », au juste ? On sait combien la notion de « personne » a évolué depuis les juristes romains qui ont les premiers fixé la définition de la *dignitas*. Ce qui paraît certain, c'est que la formule de Montaigne – la « séparation bien claire » – défait l'inhérence. Elle ruine l'articulation hiérarchique entre les deux « corps » et, plaçant dans le corps mortel une personne (une subjectivité, un moi) qui n'intéressait en rien les juristes (il

<sup>51</sup> Cicéron, *Les Devoirs*, t. I, livre I, éd. Maurice Testard, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 161-163.

<sup>52</sup> *Ibidem*, XXXI, 114, p. 163-164.

<sup>53</sup> M. de Montaigne, *Essais*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil [l'Intégrale], 1967, III, 10, « De ménager sa volonté », p. 407.

<sup>54</sup> Cf. E. Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi* (1957), Paris, Gallimard, 1988.

leur suffisait que le corps mortel soit le siège d'une volonté et d'une puissance souveraines en dernière instance venues de Dieu), elle transfère la dignité *morale* à « Montaigne ».

Nous voici à deux doigts de Descartes : les corps mortels parlent, s'énoncent, pensent, *sont*. En revanche, les dignités publiques sont des rôles, parfois même des masques, et ce n'est plus par elles que se constituent, que s'établissent les liens, même si c'est par elles que s'ordonne la machine socio-politique (ou les fameuses « cordes de respect » de Pascal). En 1624, Guez de Balzac fait paraître ses *Lettres*<sup>55</sup>. La querelle qui en résulte se focalise tout particulièrement sur des enjeux de *decorum*. L'épistolier, qui situe son énonciation dans le sillage de celle de Montaigne, tend à ses lecteurs (et au public) le miroir d'une scène « familière » où l'on voit un locuteur « privé » s'adresser à des destinataires placés soit dans la haute sphère des dignités (cardinaux, évêques, gouverneur...), soit simples hommes privés, sans les distinguer ni par le style qu'il choisit, ni par les « matières » qu'il leur adresse : aux uns, aux autres, et par voie de conséquence, au public entier, il commente aussi bien ses maux physiques (sa sciatique par exemple), sujets indignes de la publication, que les « affaires publiques ». « Il fait », fulmine le père Goulu, son principal adversaire, « le libre et le familier avec les cardinaux et les évêques, le rieur et le plaisant avec les grands » mais « du sérieux et du retenu avec un jeune homme qui ne vit que de l'ordinaire de sa table<sup>56</sup> ». Balzac ne respecte aucune convenance, aucune bienséance...

Un grand nombre des enjeux des querelles théâtrales du siècle s'éclairent à cette lumière. On oublie trop qu'encore au XVII<sup>e</sup> siècle, malgré les défenses du théâtre, le lieu, sinon le genre, est en fait frappé, sinon d'infamie, du moins d'indignité (peut-être faudrait-il écrire *in-dignité*). L'ensemble des spectateurs sont moins un « public » qu'un « amas » de personnes privées sans dignité. Bien sûr, en faisant imprimer leurs poèmes dramatiques, les auteurs affirment les « donner au public », visant par là, derrière la foule des spectateurs, l'idée de peuple, ou « la cour et la ville ». Mais ce collectif reste, concrètement, équivoque : et même les personnes publiques qui s'y « massent » y sont en fait ramenées à un état privé, collectivement privé.

Or, on peut traduire cette affirmation en termes de genre : le théâtre est naturellement compromis avec la comédie, voire l'attroupement de foire propre aux tréteaux, à la farce. D'où le fait qu'un La Mesnardière, alors qu'il écrit un art poétique en principe général, insiste en fait sur la tragédie et sur l'élite sociale (publique) des spectateurs : il s'agit pour lui de sortir le théâtre de cette indignité générale :

On ne met point au théâtre les épées, les gibets, les roues, le feu ni les autres supplices dont on punit les criminels, à cause qu'ils font horreur, et qu'il est très difficile d'imiter ces bourrelleries sans que la feinte en soit grossière, et par conséquent ridicule. Outre que l'infâme attirail de ces punitions odieuses, et les gens qui les exécutent, choquent par leur seule présence les yeux des personnes bien nées, et sont absolument indignes de la majesté de ce poème<sup>57</sup>.

À l'occasion de son examen de la question des décors, D'Aubignac insiste également sur la vigilance qui doit conduire à redonner au théâtre la dignité publique qu'il avait dans l'antiquité comme les deux auteurs le soulignent :

<sup>55</sup> J.-L. Guez de Balzac, *Lettres*, Paris, 1624, dans *Les premières lettres de Guez de Balzac, 1618-1627*, éd. H. Bibas et K.-T. Butler, Paris, Droz, 1933.

<sup>56</sup> Père J. Goulu, *Première partie des Lettres de Phylarque à Ariste. Où il est traité de l'éloquence française*, Paris, N. Buon, 1627, p. 171-172.

<sup>57</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, p. 205.

Il faut qu'ils soient honnêtes, et qu'ils ne choquent en rien la bienséance publique et la pudeur que les plus déréglés veulent conserver au moins en apparence jusques sur les théâtres<sup>58</sup>.

Cette menace permanente d'indignité explique l'effort contraire d'élévation permanente des personnages théâtraux notée par Auerbach. Et cette élévation du théâtre grâce à la bienséance générale des situations, des personnages et des actions théâtrales masque en retour, aux yeux des commentateurs modernes, la dégradation éthique des dignités publiques qu'elle révèle et précipite parallèlement. Dans *Le Malade imaginaire*, Molière fait tenir à Argan des propos qui résument ce que ses adversaires reprochent à son théâtre :

Argan : C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins.

Béralde : Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine.

Argan : C'est bien à lui à faire de se mêler de contrôler la médecine ; voilà un bon nigaud, un bon impertinent, de se moquer des consultations et des ordonnances, de s'attaquer au corps des médecins, et d'aller mettre sur son théâtre des personnes vénérables comme ces messieurs-là<sup>59</sup>.

À cette dernière phrase, Béralde répond :

Que voulez-vous qu'il y mette que les diverses professions des hommes ? On y met bien tous les jours les princes et les rois, qui sont d'aussi bonne maison que les médecins<sup>60</sup>.

Cet échange entre Argan et Béralde manifeste en fait un formidable bouleversement des « bienséances ». On notera que dans sa réponse, Béralde suspend audacieusement la différence entre comédie et tragédie. Car si le premier pronom adverbial de lieu « y » (« Que voulez-vous qu'il y mette... ») renvoie clairement à « son théâtre » – la comédie moliéresque, donc –, le second (« On y met bien... ») opère un glissement vers *le* théâtre, toute espèce de théâtre, peut-être même plus particulièrement la scène tragique avec ses princes et ses rois. La réplique de Béralde brouille le principe hiérarchique qui établit la différence entre la comédie et la tragédie et va jusqu'à assimiler les suprêmes dignités ou titres à de simples « professions ».

Par là, nous comprenons qu'Argan avait souligné le caractère effectivement transgressif de la comédie moliéresque : Molière « met sur son théâtre », fait monter sur la scène comique, de *quasi dignités* : un dévot, mais non un prêtre ; un « grand seigneur méchant homme », mais non un prince ; des notaires ou des médecins, non des magistrats...

Aujourd'hui, quand nous lisons la définition qui fait du théâtre l'imitation d'hommes en action, nous la rapportons à notre propre cadre interprétatif des actions humaines, c'est-à-dire à la « société ». Ce mot a changé de sens au fil des siècles : aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, il désigne seulement le fait que les hommes entretiennent entre eux des liens, communiquent, échangent. Mais cette « société » – le « monde », pour mieux dire – est partagée en deux versants : le versant de la sphère publique des statuts, ordres et dignités ; et le versant de la sphère privée, sans dignité. La comédie représente les actions propres à cette-sphère-ci ; la tragédie, les actions propres à celle-là. Et lorsque Montaigne affirme que « [l]a plupart de

<sup>58</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 360.

<sup>59</sup> Molière, *Le Malade imaginaire*, III, 3, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. G. Couton, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1971, p. 1155.

<sup>60</sup> *Ibidem*, loc. cit..

nos vacations sont farcesques<sup>61</sup> », il produit un jugement plus complexe qu'on ne pourrait le penser : ce qui est proprement farcesque, burlesque, c'est d'« entraîné[r] [son] office jusqu'en [sa] garde-robe<sup>62</sup> », c'est-à-dire de confondre le *decorum* des rôles publics et la zone neutre ou familière (voire créaturelle, selon le lexique d'Auerbach) de la face privée de l'existence. Si Montaigne se moque dans ce passage, c'est bien, on l'a vu, pour défaire les équivoques de l'inhérence de la dignité à la personne, c'est-à-dire en fait les équivoques de la « personne » : la personne revêtue de la dignité doit se constituer en instrument accidentel de cette dignité, non faire « de l'accident le propre », c'est-à-dire ne pas oublier de déposer cette « *persona* » (ce rôle, ce masque) au vestiaire une fois qu'elle rejoint sa propre sphère, la sphère, nue, « comique », créaturelle, de son privé.

Toute la question du *decorum* se joue dans cette distinction fragile et discutée. Car les dignités étant des rôles, elles présentent elles-mêmes un caractère, comme le montre l'article « Dignité » du dictionnaire de Furetière :

On dit qu'un Président, qu'un Grand Seigneur parle avec dignité, qu'il agit avec dignité, qu'il marche avec dignité, pour dire, qu'il soutient bien son rang, qu'il ne dément point son caractère, qu'il parle, qu'il agit bien, qu'il a grand train<sup>63</sup>.

Et si une personne revêtue d'une dignité doit savoir en soutenir... la dignité, *a fortiori* la représentation théâtrale d'une dignité doit suivre la même règle qui est donc la clef de voûte et de la bienséance et de la vraisemblance, comme la phrase célèbre de D'Aubignac citée plus haut l'exprime parfaitement :

[...] Quand un roi parle sur la scène, il faut qu'il parle en roi, et c'est la circonstance de la dignité contre laquelle il ne peut rien faire qui soit vraisemblable [...]<sup>64</sup>.

Dès *La Critique de l'École des femmes*, Molière a, quant à lui, introduit des marquis ridicules<sup>65</sup>, manquement au *decorum* peut-être pire que la célèbre équivoque du « le » dans la bouche d'Agnès au mépris de la bienséance selon les adversaires de Molière. Cette question du rôle du marquis comme rôle proprement comique hante en effet toute la querelle. Le personnage de « Molière » défend sa présence dans *L'Impromptu de Versailles* :

Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie<sup>66</sup>.

La substitution du marquis ridicule moderne au valet bouffon antique constitue une provocation audacieuse. Cependant, elle correspond aussi à la décomposition de l'ordre hiérarchique au XVII<sup>e</sup> siècle, pour autant que le titre de « marquis », devenu, au XVIII<sup>e</sup> siècle, quelque peu incertain, constitue l'emblème des usurpations de titres de noblesse<sup>67</sup>. À travers

<sup>61</sup> M. de Montaigne, *Essais*, « De ménager sa volonté », p. 407.

<sup>62</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*

<sup>63</sup> A. Furetière, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* [...], La Haye/Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, article « Dignité ».

<sup>64</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 78.

<sup>65</sup> On peut se demander s'il ne l'a pas déjà quasiment fait avec le rôle de Mascarille (on notera que le nom condense, par paronomase, « marquis » et « masque ») dans *Les Précieuses ridicules*. Cf. mon article à paraître « La réception des *Précieuses ridicules* : anatomie d'un succès et d'une querelle », actes du colloque *Nouveaux regards sur Les Précieuses ridicules à l'occasion du 350<sup>ème</sup> anniversaire de la création* (Paris, 18-19 novembre 2009).

<sup>66</sup> Molière, *L'Impromptu de Versailles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 681.

<sup>67</sup> Cf. Furetière, *Dictionnaire Universel*, « MARQUISER. verb. act. Se qualifier Marquis » et « QUALIFIER. v.

le marquis ridicule, c'est aussi l'univers de la cour dans sa dimension de mode plus que de cérémonie qui fait l'objet de la satire, comme le révèle *a contrario* un conseil de jeu d'acteur donné par « Molière » à « Brécourt » :

Pour vous, vous faites un honnête homme de cour, comme vous avez déjà fait dans la Critique de l'École des femmes, c'est-à-dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible<sup>68</sup>.

L'honnête homme de cour – comme Béralde dans *Le Malade imaginaire* et les raisonneurs en général – incarne, avec son air *posé*, l'individu autonomisé par sa raison et son mérite personnel qui sait établir un rapport libre et mesuré, un rapport éthique non moins qu'esthétique, à toutes les facettes de sa vie sociale. On peut derechef songer au *De Officiis*, ou bien à « De l'air et des manières » de La Rochefoucauld, réflexion scandée par le verbe « convenir », une « convenance » entièrement choisie, construite, par le sujet :

Nous sommes quelquefois élevés à un rang et à des dignités au-dessus de nous, nous sommes souvent engagés dans une profession nouvelle où la nature ne nous avait pas destinés ; tous ces états ont chacun un air qui leur convient, mais qui ne convient pas toujours avec notre air naturel ; ce changement de notre fortune change souvent notre air et nos manières, et y ajoute l'air de la dignité, qui est toujours faux quand il est trop marqué et qu'il n'est pas joint et confondu avec l'air que la nature nous a donné : il faut les unir et les mêler ensemble et qu'ils ne paraissent jamais séparés<sup>69</sup>.

Mais pourquoi cette précision donnée à « Brécourt » de ne pas gesticuler ? Molière, qui se prépare ici, avec « La Grange », à représenter un « marquis ridicule », était raillé par ses adversaires parce qu'il gesticulait. Le comédien et le marquis sont ainsi rapprochés par une gestuelle littéralement instable (non « posée ») et comique.

Dans sa *Pratique du théâtre*, D'Aubignac examine le rythme d'apparition et de disparition des personnages sur scène, la dynamique et la mobilité de leur corps et pose des règles qui, encore une fois, fait coïncider la hiérarchie des genres, la hiérarchie des dignités et la sémiologie des gestes. La comédie, écrit-il par exemple, autorise plus volontiers que la tragédie qu'un même acteur ferme une scène pour sortir accomplir une action hors scène, et ouvre cependant la scène suivante,

parce qu'en celle-là les acteurs ne sont ordinairement que des valets et des gens de basse condition, qui peuvent bien courir dans une ville et faire tout à la hâte sans la moindre indécence ; mais dans la tragédie, dont les personnages sont presque tous princes et grandes dames, les actions en doivent être plus graves et plus lentes comme elles sont plus sérieuses. En effet, je crois que personne n'approuverait de faire aller et venir une même princesse avec

act. Donner une qualité, une épithète à quelqu'un, à quelque chose. On a *qualifié* bien des gens du nom de Marquis, qui n'ont point de titre pour cela. »

<sup>68</sup> Molière, *L'Impromptu de Versailles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 682.

<sup>69</sup> La Rochefoucauld, *Maximes, suivies des Réflexions diverses [...]*, éd. J. Truchet, Paris, Garnier, Classiques Garnier, 1999, p. 190. La conclusion de La Rochefoucauld n'est pas aussi éloignée de la réflexion de Montaigne que ce que cette dernière phrase pourrait le faire croire. En effet, il n'est nulle question ici du problème de l'inhérence de la dignité à la personne, de la transsubstantiation de la personne dans sa dignité : ce qui intéresse La Rochefoucauld, ce sont les « airs » : celui de la dignité et celui que chacun possède naturellement. Ce sont ces airs que l'on doit savoir harmoniser dans une belle apparence. La Rochefoucauld accentue la dimension théâtrale des dignités, tout en proposant une solution pour en faire un art éthique et non farcesque.

la même diligence qu'une esclave, si ce n'est qu'une violente agitation d'esprit fût cause de ce désordre contre la bienséance de sa condition [...]<sup>70</sup>.

Et, examinant le retour rapide d'Horace dans un même acte dans la tragédie de Corneille, il le réprovoque et conclut : « j'ai toujours trouvé dur et choquant de voir une personne de condition aller et venir si promptement, et agir avec une apparence de précipitation<sup>71</sup> ». Bref, « courir et précipiter son action », c'est, pour un homme et une femme de condition, « pêcher contre la bienséance<sup>72</sup> ». À plus forte raison « gesticuler » : mais pas plus que le comédien, le marquis n'est plus véritablement situé sur une échelle hiérarchique : sa posture reflète sa place flottante, *gesticulante*, dans l'ordre des dignités.

Revenons pour finir à ce qu'Auerbach dit du XVII<sup>e</sup> siècle en s'appuyant principalement sur Racine. Pour lui, « [u]ne auréole de dignité entoure les héros raciniens ; *ma gloire* est un mot qu'ils emploient fréquemment pour désigner l'inviolabilité de leur dignité corporelle ou spirituelle. Car leur dignité n'est pas seulement quelque chose d'extérieur mais un élément de leur être même<sup>73</sup> ». Il écrit ailleurs :

Les personnages tragiques ont si fortement conscience de leur rang de princes qu'ils ne l'oublient jamais. Même dans le plus profond malheur, dans l'excès de la passion, ils s'identifient à leur rang ; ils ne disent pas : malheureux que je suis ! mais : prince malheureux<sup>74</sup>.

Or, pour toutes les raisons que nous venons de voir, il n'est pas du tout certain que le syntagme « prince malheureux » aille de soi au XVII<sup>e</sup> siècle. On peut au contraire montrer qu'il s'agit d'une disconvenance majeure. Dans une critique de *Bérénice* violemment ironique, l'abbé Villars se moque des larmes suscitées par la tragédie. Larmes de femmes « de qualité » et d'« ignorants », elles témoignent du mélange de la tragédie avec « un tissu galant de madrigaux et d'élégie<sup>75</sup> » :

[...] il est bien plus prudemment fait à un poète qui cherche l'approbation du public de s'attacher au joli que de se mettre en peine du beau. La majesté du cothurne plaît aux savants ; mais la jeunesse, les dames, et les barbons que les dames corrompent (qui ne sont pas en petit nombre) s'accommodent mieux de la galanterie de l'escarpin<sup>76</sup>.

La hiérarchie des styles serait donc bafouée, et le mélange du cothurne et de l'escarpin produit en fait un effet plus comique que pathétique, chute à la fois éthique et esthétique dont le personnage larmoyant de *Bérénice* est l'artisan :

Elle prend ce faible empereur par tant d'endroits qu'elle le tourne enfin en ridicule, et qu'elle a toujours fait et fera toujours rire le spectateur par ce vers qu'elle dit à propos pour sécher

<sup>70</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 232.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 276-277.

<sup>73</sup> E. Auerbach, *Mimésis*, p. 390-391.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>75</sup> N.-P.-H. de Montfaucon de Villars (dit l'abbé de Villars), *La Critique de Bérénice*, dans Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1999, p. 516.

<sup>76</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*. On remarquera que le mot de *public* reçoit ici le sens de « ensemble des spectateurs », et qu'il n'est pas détaillé en fonction de critères sociologiques – ni non plus de critères statutaires : c'est le rapport à la sexualité qui identifie ce public dégradé, dans la perspective adoptée par l'abbé Villars. Ainsi, non sans pertinence, se trouvent pointées les nouvelles liaisons formées par les particuliers hors du public des dignités : la *société* comprend des relations inédites entre les hommes et les femmes.

les larmes qu'elle avait causées : Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez. Elle empêche par là qu'on estime cet amour pour les lois, qui est la seule bonne qualité qui paraît en son Titus : et comme il n'y a personne qui ne rie en cet endroit des pleurs de cet empereur, il n'y a point de souverain qui ne trouve là une leçon de se servir à son gré de sa puissance pour éviter la risée que ce vers vient d'exciter<sup>77</sup>.

Si, pour le plus grand nombre des spectateurs, ce vers devait constituer l'acmé du pathétique, il a dû fonctionner pour les autres comme un véritable signal comique. Car aussi étonnante qu'elle nous paraisse aujourd'hui, la lecture de l'abbé Villars est parfaitement pertinente : la dignité impériale, comme toutes les dignités, a son *caractère*, et celui qui en est *revêtu* se doit de la soutenir selon ce caractère – d'en soutenir le caractère. Empereur, Titus doit assumer le rôle public de la majesté. Verser des larmes privées altère l'image de la dignité et la transforme en caractère comique. Quoi qu'il ait loué l'introduction de l'amour dans la « nouvelle tragédie » – thème très rarement traité en style élevé dans les œuvres antiques, souligne Auerbach<sup>78</sup> –, Saint-Évremond porte cependant un jugement analogue et sévère sur les auteurs modernes qui en ont abusé : « Croyant faire les rois et les empereurs de parfaits amants, nous en faisons des princes ridicules<sup>79</sup>. »

Exactement comme « prince malheureux », le vers prononcé par Bérénice souligne une contradiction nouvelle, torturante, entre l'homme privé et l'homme public en tant qu'ils sont attachés l'un à l'autre par l'*intimité* de la personne individualisée : nous nous trouvons là face au versant tragique de l'honnête homme plus encore que face à sa contestation ou que face à la « démolition du héros »<sup>80</sup>. Cette jonction intime n'intéressait en rien les juristes et canonistes à qui l'on doit la subtile théorisation de la *dignitas*<sup>81</sup> et pour qui le problème était celui de la mortalité : la vie physique était mortelle, et comme telle, comique et privée. Mais elle prêtait son support visible à l'immortalité de la dignité, presque comme Dieu avait pu se faire chair. De là bien sûr, avec l'idée de sacrifice, les équivoques moquées par Montaigne. Mais de Montaigne à Racine, non seulement le *privé* a cessé d'être bas et corporel (c'est-à-dire extérieur et même burlesque), non seulement, il a acquis une dignité intellectuelle et morale propre et même supérieure aux dignités publiques ; mais il s'est mis à résider dans le cœur<sup>82</sup>. Cette nouvelle articulation d'un corps physique et d'une intimité complexe a puissamment contribué à donner aux bienséances une couleur de réserve et de pudeur individuelles qu'elles n'avaient pas eue dans les siècles antérieurs. À l'inverse ou parallèlement, la crispation générale à l'égard des bienséances indique leur enjeu : la différence entre le plan public et le plan particulier s'aiguise, parce que la jonction entre l'un et l'autre s'opère désormais d'évidence à l'intérieur de la conscience – dans l'intériorité de la personne : cette intériorité progresse – s'étend – comme un espace qui se dilate – grâce à cette discordance. Chimène ou Bérénice, Rodrigue ou Titus vivent sur le mode individuel d'un déchirement intérieur les exigences contradictoires du plan privé et du plan public : quel *decorum* adopter dans de telles situations ?

Dans sa préface à la tragi-comédie de Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon*, François Ogier défend ce genre qui mêle « les choses graves avec les moins sérieuses » :

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 518. On notera qu'ici, « le spectateur » se distingue donc du « public » des femmes, des jeunes, des barbons et des ignorants...

<sup>78</sup> E. Auerbach, *Mimésis*, p. 386.

<sup>79</sup> Saint-Evremond, *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, Paris, M. Didier, 1969, t. IV, « De la tragédie ancienne et moderne », p. 181.

<sup>80</sup> P. Bénichou, *Morales du Grand siècle*, Paris, Gallimard [Idées], 1948.

<sup>81</sup> Cf. E. Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi*.

<sup>82</sup> Cf. H. Merlin-Kajman, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

Car de dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant tantôt d'affaires sérieuses, importantes et tragiques, et incontinent après, de choses communes vaines et comiques, c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupées de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune. [...] La chose est donc ancienne, encore que le nom en soit nouveau : il reste seulement de la traiter comme il appartient de faire parler chaque personnage selon le sujet et la bienséance, et de savoir descendre à propos du cothurne de la tragédie (car il est ici permis d'user de ces termes) à l'escarpin de la comédie, comme fait notre auteur.

Personne n'ignore combien le style qu'on emploie en de si différentes matières doit être différent : l'un haut, élevé, superbe ; l'autre médiocre et moins grave<sup>83</sup>.

Le XVII<sup>e</sup> siècle a finalement écarté la tragi-comédie et le mélange des genres. Mais le théâtre a peut-être réalisé une synthèse plus saisissante : il a versé un peu de logique « comique » dans la tragédie, un peu de logique « tragique » dans la comédie. Les querelles de bienséance touchent toutes ce point d'intersection inédit qui révèle un changement des mœurs et rend sensible (comme on parle d'un point sensible) ce qui s'aiguise à ces frontières : l'individu particulier lui-même et sa conscience, sa réflexivité, ses tourments. Quand il affronte son cœur et les déchirements de sa conscience, il a cessé d'être risible ; mais il est globalement vicieux s'il se sert de sa dignité (les tyrans tragiques) ou simplement de sa puissance hiérarchique (les pères comiques) pour faire violence à la liberté particulière de ceux auxquels il est comparable sur le plan de l'individualité. Le développement de la pudeur et de la bienséance reflète la zone de protection réciproque, indépendante des dignités publiques et de leur hiérarchie, qui entoure les intimités.

<sup>83</sup> J. de Schélandre, *Tyr et Sidon, tragi-comédie divisée en deux journées*, préface par F. Ogier, 1628, NP.

BIBLIOGRAPHIE

- [GASTE, A.], *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- AUBIGNAC, F. Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* (1657), Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- AUERBACH, E., *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), traduit de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, 1968.
- BALZAC, J.-L. Guez de, *Lettres*, Paris, 1624, dans *Les premières lettres de Guez de Balzac*, 1618-1627, éd. H. Bibas et K.-T. Butler, Paris, Droz, 1933.
- BENICHO, P., *Morales du Grand siècle*, Paris, Gallimard [Idées], 1948.
- BRAY, R., *Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1945.
- CICÉRON, *Les Devoirs*, tome I, livre I, éd. Maurice Testard, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- CORNEILLE, P., *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1980 (t. I) ; 1984 (t. II) ; 1987 (t. III).
- COSANDEY, F. (dir.), *Dire et vivre l'Ordre Social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, EHESS, 2005.
- FURETIÈRE, A., *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]*, La Haye/Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.
- GENETTE, G., « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GOULU, Père J., *Première partie des Lettres de Phylarque à Ariste. Où il est traité de l'éloquence française*, Paris, N. Buon, 1627.
- HORACE, *Épîtres*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- KANTOROWICZ, E., *Les Deux Corps du Roi* (1957), Paris, Gallimard, 1988.
- LA MESNARDIÈRE, J. de, *La Poétique* (1640), Genève, Slatkine reprints, 1972.
- LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes, suivies des Réflexions diverses [...]*, éd. J. Truchet, Paris, Garnier [Classiques Garnier], 1999.
- MERLIN-KAJMAN, H., *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

*Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1971 (t. I ; t. II).

MONTAIGNE, M. de, *Essais*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil [l'Intégrale], 1967.

MONTFAUCON DE VILLARS, N.-P.-H. de (dit l'abbé de Villars), *La Critique de Bérénice*, dans Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1999.

LECOINTE, J., *L'Idéal et la différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

ROSELLINI, M., « Censure et 'honnêteté publique' au XVII<sup>e</sup> siècle : la fabrique de la pudeur comme émotion publique dans le champ littéraire », dans H. Merlin-Kajman (dir.), *Les Émotions publiques et leur langage*, *Littératures classiques*, 68, 2009.

SAINT-EVREMOND, *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, Paris, M. Didier, 1969, t. IV, « De la tragédie ancienne et moderne ».

SCHELANDRE, J. de, *Tyr et Sidon, tragi-comédie divisée en deux journées*, préface par F. Ogier, 1628.

TRUCHET, J., *La Tragédie classique en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

WEINBERG, B., *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, vol. I.