

Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours classiques?

Jean-Claude VUILLEMIN
The Pennsylvania State University

En un mot, les discours ne sont au Théâtre que les accessoires de l'Action, quoique toute la Tragédie, dans la Représentation ne consiste qu'en discours; [...] aussi n'irait-on pas au Théâtre en si grande foule, si l'on ne devait y rencontrer que des Acteurs muets.

D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*¹

Mais notre loquacité est prénatale. Race de phraseurs, de spermatozoïdes verbeux, nous sommes *chimiquement* liés au mot.

Cioran, *Syllogismes de l'amertume*²

À la différence de l'affirmation péremptoire de Cioran, le propos non moins péremptoire de d'Aubignac a le mérite de marquer le caractère contradictoire du rapport apparemment impossible entre spectacle et discours. Toutefois, au lieu de creuser la difficulté, le docte abbé se contente de souligner ce rapport paradoxal et privilégie le discours sur le spectacle. Les représentations — "peintures vivantes"³ — se résumeraient

¹ François Hédelin, abbé d'Aubignac, "Des Discours en général", in H. Baby, éd., *Abbé d'Aubignac, La Pratique du théâtre*, Champion, coll. "Sources classiques", 2001, Livre IV, Chap. 2, p. 408.

² Cioran, "Atrophie du verbe", in *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1980, p. 21.

³ D'Aubignac, "Chapitre premier. Servant de préface à cet Ouvrage, où il est traité de la nécessité des Spectacles, [...]", in *La Pratique du théâtre*, éd. cit., Livre I, Chap. 1, p. 42.

selon lui à des "discours" et, déclarera-t-il ailleurs dans une formule lapidaire qui a fait fortune, au théâtre, "*Parler, c'est Agir*⁴". Cette réduction du visible au dicible est d'autant plus curieuse que d'Aubignac recourt sans cesse dans son savant traité à la métaphore convenue de la représentation picturale pour légiférer la pratique de la représentation dramatique: "Je prends ici la comparaison d'un Tableau, dont j'ai résolu de me servir souvent en ce Traité⁵." À l'instar de ses confrères néo-aristotéliens, d'Aubignac va de la sorte picturaliser l'objet de son propos mais, comme eux, fera toutefois l'économie théorique de la composante spectaculaire du genre théâtral.

Avant de "tonner" contre cette manière de procéder qui, dans une large mesure, résultera dans une conception étriquée de notre dramaturgie "classique" — avec des guillemets de vive protestation, tant le lieu commun l'a cimentée d'âneries —, il me plairait de rappeler cette idée essentielle, souvent galvaudée, de Michel Foucault selon laquelle la constitution d'un savoir est inséparable d'un ensemble de pratiques relevant des stratégies déployées par un pouvoir. Informé par le pouvoir, qui lui-même s'appuie sur de la connaissance, le discours du savoir est pris en charge par l'institution. Assujetti à cette relation savoir-pouvoir, un objet d'étude n'apparaît tel que si, au préalable, il a été isolé, contrôlé, soumis à une forme de coercition. Inversement, le pouvoir ne peut s'exercer qu'à la condition de susciter un discours sur ce qui en est le lieu d'application. Pour Foucault, l'institution et les contraintes qu'elle exerce sont en effet inséparables d'un dispositif discursif qui les rend à la fois possibles et pensables, ainsi qu'opérateurs dans l'ensemble de leurs effets de pouvoir. Substituant une philosophie de la relation à une philosophie de l'objet, Foucault met en lumière quelques grandes stratégies de savoir et de pouvoir qui donneront bientôt naissance à ce concept, aujourd'hui banalisé, de "savoir-pouvoir". Tout en mettant en évidence l'aspect construit de l'objet de savoir — une "ingénieuse tissure des fictions avec la vérité", aurait pu dire Corneille qui définissait de la

⁴ D'Aubignac, "Des Discours en général", *op. cit.*, p. 407.

⁵ Voir en particulier "Des spectateurs et comment le Poète les doit considérer", in *La Pratique du théâtre*, éd. cit., Livre I, Chap. 6, p. 77.

"*Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours...*"

sorte "le plus beau secret de la Poésie⁶" — Foucault exclut deux conceptions naïves: celle qui croit qu'il faut d'abord penser une réalité pour ensuite la soumettre, et l'autre qui conçoit le pouvoir indépendamment de tout discours d'auto-légitimation. Dans cette perspective, et à l'instar de l'histoire qui, ainsi que le souligne l'intitulé d'un ouvrage de Michel de Certeau⁷, relève de l'écriture, l'histoire littéraire est une pratique discursive qui ne dévoile que très exceptionnellement ses présupposés et ses enjeux. C'est une *opération* qui a tendance à masquer les mécanismes par lesquels une société transmet son savoir — le met en mémoire — et se transmet elle-même sous le masque d'un savoir prétendument objectif. Comme en ce qui concerne l'élaboration de l'histoire analysée par de Certeau⁸, et qu'est venu confirmer il y a peu un projet de loi prônant l'enseignement positif de la colonisation⁹, l'histoire littéraire est une construction culturelle qui s'articule autour d'un rapport entre trois termes fondamentaux: un lieu social, des procédures d'analyse, et une construction textuelle. Résultant de cette pratique, les découpages littéraires énoncent un ordre reçu qui, comme tel rassure, mais s'avère aussi fondamentalement pernicieux, car on risque d'y succomber sous l'effet de l'habitude ou de son apparente naturalité. Contre la célébration ou la mise en scène de quelques fétiches, l'on aura par conséquent tout intérêt à aller voir du côté de textes et d'auteur-e-s laissés dans l'ombre. Récusant ainsi la mémoire-certitude, on donnera sa chance à la mémoire-doute. Puisqu'il est entendu que nous ne progressons vers la vérité qu'à l'impérative condition de renoncer à la certitude, au miroir où apparaît notre éternel visage, on préférera toujours l'album de famille peuplé de visages inconnus.

⁶ Pierre Corneille, "Abrégé du Martyre de saint Polyeucte", in G. Couton, éd., *Corneille, Œuvres complètes*, 3 vol., Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1980-1987, I, p. 974.

⁷ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/Histoire", 1975. Dans le même ordre d'idées, l'on pourrait également évoquer le nom de cette émission phare de France culture: "La Fabrique de l'Histoire".

⁸ Voir en particulier "L'opération historiographique", in *L'Écriture de l'histoire, op. cit.*, pp. 77-153.

⁹ L'article 4 d'une loi en faveur des Français rapatriés, votée au Parlement le 23 février 2005 et invitant à la reconnaissance par les programmes scolaires du "rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord", montre comment la manipulation de "l'histoire officielle" peut aisément aboutir à une scandaleuse vérité d'État.

Entre le *donné* et le *créé*, chaque époque, on ne saurait le nier après les mises en garde de Foucault et de de Certeau, ne peut accéder à son passé, et notamment à son passé littéraire et culturel, que par une médiation forcément infidèle et partisane. La production de ce passé se fait par le tri ou le crible d'une mémoire sélective qui, sur une kyrielle d'éléments ou de concepts disponibles et/ou possibles, en retient certains, en efface beaucoup et, à l'instar des notions anachroniques de "maniérisme", de "baroque" et de "classique", en construit plusieurs. Du passé, l'analyse ne retient évidemment que les objets — auteurs, textes, événements¹⁰, etc. — qui avalisent la construction de ce passé. Ici comme en d'autres domaines, les faits ne sauraient suffire: on doit créer leur sens. Là réside l'intérêt principal de l'acte historique, qu'aucune théorie ne peut produire à sa place. Si l'on ne peut évidemment revenir sur le passé sans nécessairement le retoucher, et s'il est d'autre part avéré que tout discours ne peut que refaçonner son objet, rien en revanche n'oblige à passer sous silence ce travail d'"intervention dans l'histoire", comme disait Hannah Arendt¹¹. Ne pouvant se soustraire à la double historicité de l'objet et de son observateur, il convient au contraire de revendiquer ces procédures d'observation et d'interprétation, et de les définir à travers une exigence de réflexivité et de critique de la critique indispensable à toute activité scientifique.

Dans l'élaboration du "classicisme" franco-français, une certaine pratique de la raison a pourtant trop souvent masqué les raisons d'une pratique. Confondant hauteur de pensée et hauteur de ton,

¹⁰ "Fabricant et fabriqué, l'événement est un morceau de temps et d'action mis en morceaux, en partage, et c'est à travers les traces de son existence que l'historien travaille." (Arlette Farge, "L'Instance de l'événement", in D. Franche *et al.*, éd. *Au Risque de Foucault*, Paris, Centre Georges Pompidou / Centre Michel Foucault, 1997, p. 19).

¹¹ Hannah Arendt, "Le concept d'histoire", in *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 2005: "[...] toute sélection de matériel est en un sens une intervention dans l'histoire, et tous les critères de sélection placent le cours historique des événements dans certaines conditions dont l'homme est l'auteur et qui sont parfaitement analogues aux conditions que le physicien prescrit aux processus naturels dans l'expérience. [...] Pour les sciences historiques la vieille norme d'objectivité ne pouvait avoir de sens que si l'historien croyait que l'histoire en son entier était un phénomène cyclique qui pouvait être embrassé dans sa totalité par la pensée [...] ou qu'elle était guidée par une divine providence [...]" (pp. 68-70).

"Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

l'historiographie "classique" a produit une série de discours qui, pour reprendre l'analyse de de Certeau, présente la double caractéristique de combiner une sémantisation à une sélection, et d'ordonner une intelligibilité à une normativité.

Dans ce contexte, en tant qu'outil herméneutique contemporain propice à la visite du passé, le baroque — la parole qui l'énonce — n'a pu s'inventer, se faire jour, que comme un "discours en retour", pour parler comme Michel Foucault à propos du discours homosexuel de légitimation¹². C'est-à-dire comme un discours qui, reprenant et reformulant des catégories de pensée qui dévalorisaient la notion de baroque, s'est retrouvé captif de ces mêmes concepts qui le disqualifiaient. Ce faisant, il n'est pas un mince paradoxe que les théories les plus favorables au baroque ont très souvent consolidé les catégories mises en avant par le discours antagoniste, et ont ainsi contribué à les perpétuer. Polémique, le baroque n'a pu, jusqu'ici, être pensé qu'en rapport avec quelque chose d'autre, à quoi il aurait pour fonction de s'opposer, et dont il emprunte du même coup une partie de son sens. Quelle que soit la pertinence baroque, elle n'a pu, ou n'a su, tirer d'elle seule une légitimité idoine. Celle-ci passe nécessairement par l'acquiescement du pouvoir symbolique et des instances de légitimation du discours dont l'une des prérogatives, et non la moindre, est de marginaliser — à défaut de les interner — les indociles et les récalcitrants. Pour faire école, là comme ailleurs, il eût sans doute fallu au préalable s'emparer de l'École¹³ ...

¹² Postulant la "Règle de la polyvalence tactique des discours" (p. 132 *sq.*), l'auteur de *La Volonté de savoir* (in *Histoire de la sexualité*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des Histoires", 1976) donne l'exemple de l'apparition, au XIXe siècle, de toute une série de discours sur l'homosexualité qui permirent "la constitution d'un discours 'en retour'" (p. 134) qui, à travers le vocabulaire et les catégories qui la disqualifiaient médicalement, lui offrit la possibilité de revendiquer sa légitimité.

¹³ L'on notera à cet égard que, à quelques rares exceptions près, les détenteurs français du pouvoir de décision dans les programmes d'enseignement, les concours du CAPES ou de l'agrégation de Lettres, n'ont jamais vraiment pu se résoudre à accorder droit de cité à cette notion de baroque littéraire, puis culturel, fleurie hors de l'Hexagone, et s'épanouissant parfois en province. Raison supplémentaire de féliciter Gisèle Venet et Line Cottegny de permettre aujourd'hui à la parole baroque de tonner en Sorbonne!

Une École qui, prenant à la lettre le point de vue de d'Aubignac et négligeant trop souvent la nature hybride du théâtre, art à "deux temps" comme disait Henri Gouhier¹⁴, a fait l'impasse sur le performatif au profit du discursif. Nos doctes modernes ont ainsi élaboré une dramaturgie "classique" qui, valorisant à outrance la composante littéraire sur la composante scénique, a fini par octroyer au dicible la primauté absolue sur le visible. Et pourtant, ainsi que l'avait aussi souligné d'Aubignac, le théâtre — "peinture vivante"¹⁵ comme l'appelait également Corneille — est un "*Lieu où on Regarde ce qui s'y fait, et non pas, où l'on écoute ce qui s'y dit*"¹⁶. Mais, pas plus qu'au reniement, la reconnaissance de la limite n'oblige au renoncement, et d'Aubignac persistera à octroyer à ce qui s'énonce la prééminence sur ce qui se voit. Aux choses, il continuera à préférer les mots.

Relevant d'une esthétique du spectaculaire, la dramaturgie baroque ne pouvait sortir grandie d'un mode d'évaluation axé sur les seules structures narratives propres à l'œuvre littéraire. Pour cette dramaturgie, dont le théâtre de Jean Rotrou offre une brillante illustration, il est vain de déplorer l'absence, ou la relative discrétion, d'éléments valorisés dans la perspective "classique". S'il ne fait aucun doute que la vraisemblance, les célèbres unités, le poétique narratif et la bienséance confèrent au théâtre régulier une remarquable cohérence esthétique, ce sont d'autres critères, à commencer par la prise en compte du texte spectaculaire, *i. e.* la représentation, qui devraient permettre l'évaluation légitime du théâtre baroque. Beaucoup plus théâtral que verbal, l'on pourrait dire de ce théâtre ce que Corneille écrivait à propos de *La Veuve*: "son ornement n'est pas dans l'éclat des vers"¹⁷, ou encore ce que l'auteur du *Cid* prétendait de son *Andromède*: "cette pièce n'est que pour les yeux"¹⁸.

¹⁴ Henri Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989. Voir Jean-Claude Vuillemin, "En finir avec Boileau... Quelques réflexions sur l'enseignement du théâtre 'classique'", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 3, 2001, p. 125-146.

¹⁵ P. Corneille, "Épître" de *La Suite du Menteur*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 98.

¹⁶ D'Aubignac, "Des Discours en général", *op. cit.*, p. 407.

¹⁷ P. Corneille, "Au Lecteur" de *La Veuve*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., I, p. 202.

¹⁸ P. Corneille, "Argument" d'*Andromède*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 448.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

Voué à la même fonction perceptive que sera celle des spectacles à machines et de la féerie de l'opéra à la fin du siècle, le théâtre baroque ne dédaigne pas les effets rhétoriques du verbe, mais il favorise avant tout l'éblouissement, la dispersion et l'extériorité du poétique scénique. Délaissant les développements oratoires caractéristiques de la dramaturgie statique de la Renaissance, l'esthétique théâtrale baroque ressortit à une inflation spectaculaire qui doit ravir les sens et, en particulier, surprendre le regard. Si les beautés poétiques ne sont pas absentes des dialogues ou, plus exactement, si elles émaillent encore certains monologues que cette dramaturgie peine à abolir, elles ne font qu'accompagner les nombreux ravissements de ces "beautés d'illusion"¹⁹ fustigées par Scudéry à propos du *Cid* et qui, elles, s'offrent tout entières au regard ébloui du public. À cet égard, l'on se rappellera encore la confiance de Corneille dans sa Préface (1632) de *Clitandre*, représenté au cours de la saison 1630-1631, dans laquelle le dramaturge précise qu'il a "mieux aimé divertir les yeux, qu'importuner les oreilles"²⁰ de ses spectateurs en mettant directement en scène les actions de la pièce au lieu de les faire raconter par des messagers. Rotrou n'a jamais dévoilé ses stratégies de composition. Mais lorsque, comme pour son *Hercule mourant* (1634), l'une des toutes premières tragédies françaises régulières, il puise son inspiration dans des pièces existantes, en l'occurrence les deux *Hercule* de Sénèque, l'*Hercule furieux* et surtout l'*Hercule sur l'Æta*, il est aisé de mesurer à quel point il favorise le faste du spectacle sur les interminables discours de son modèle.

Privilégiant l'action, la "magnificence du spectacle"²¹ et les fleurs de rhétorique sur une conception dramatique à venir où le discours jouera à nouveau un rôle déterminant, l'esthétique baroque ne saurait se résoudre à faire l'économie de la scène et, par voie de conséquence, son critique, ou son lecteur, celle du texte spectaculaire. Soit un texte spectaculaire ayant effectivement eu lieu, d'où l'intérêt capital pour

¹⁹ "Tout ce qui brille n'est pas toujours précieux; on voit des beautés d'illusion, comme des beautés effectives, et souvent l'apparence du bien se fait prendre pour le bien même" (Georges de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, in A. Gasté, éd., *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets*, Paris, Welter, 1898, p. 71).

²⁰ P. Corneille, Préface de *Clitandre ou L'Innocence délivrée*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., I, p. 95.

²¹ P. Corneille, *Discours de la tragédie*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., III, p. 152.

l'analyse des traces de représentations qui demeurent accessibles grâce, par exemple, aux inférences scénographiques que permettent les croquis et les descriptions contenus dans le précieux *Mémoire de Mahelot*²², à d'éventuels dess(e)ins de pièces²³, à travers des commentaires de spectateurs contemporains, soit, également, dans le texte spectaculaire virtuel dont les modalités se trouvent postulées par le texte dramatique lui-même. Quoi qu'il en soit, il importe de considérer le texte baroque dans la possibilité même de sa représentation scénique et, ainsi que le conseillait Molière "Au Lecteur" de *L'Amour médecin*, d'avoir toujours "des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre"²⁴.

Dans cette perspective résolument axée sur le spectacle ou, pour mieux le dire en usant d'un néologisme, sur la "spectacularité", il s'agira moins de faire porter l'analyse sur la progression discursive d'une structure linéaire que de mettre en évidence les éléments constitutifs d'une scénographie dans laquelle s'inscrit la trame narrative. Éléments visuels et auditifs qui, avec les effets jouant sur la répétition, la variation et le contraste, appartiennent de plein droit à ce que Guy Spielmann appelle une "syntaxe spectaculaire". C'est-à-dire la mise en évidence d'une structure permettant de "retrouver, sous l'ordre diégétique, un ordre plus élémentaire fondé sur l'attente constitutive de toute construction syntagmatique; non pas attente narrative d'une progression de l'histoire, mais attente d'une variation fondée sur l'alternance de ce qui est

²² Pierre Pasquier, éd., *Le Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*. Paris, Champion, coll. "Sources classiques", 2005.

²³ En plus de faciliter, comme le livret d'opéra, la réception du spectacle, le dessin a également vocation publicitaire. Ainsi, le dessin du *Mariage d'Orphée et d'Eurydice* (1647) se présente comme "Un fidèle récit des merveilles que la Scène Française fera paraître dans le mois de Décembre, afin que s'ils [les absents] ne peuvent assister à ces fameux spectacles, ils puissent au moins en voir sur le papier la superbe peinture, et connaître jusqu'à quels grands efforts l'esprit humain peut aller en la composition des Machines les plus belles et les plus extraordinaires que l'artifice des siècles présents et passés puissent inventer" (in H. Visentin, éd., *François de Chaponot, La Descente d'Orphée aux Enfers*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Textes rares", 2004, p. 134, je modernise l'orthographe).

²⁴ Molière, "Au Lecteur" de *L'Amour médecin*, in G. Couton, éd., *Molière, Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1971, II, p. 95.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

représenté²⁵." Dans son ouvrage pionnier consacré à *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*²⁶, Jacques Morel se montra sensible à plusieurs éléments de cette "syntaxe", en particulier dans la troisième partie intitulée justement "Le Spectacle". Toutefois, si l'inventaire de Morel constitue bien un début de syntaxe, la grammaire qu'elle doit informer demeure encore à écrire. La tâche est d'autant plus urgente lorsque l'on a affaire à un dramaturge comme Rotrou dont l'œuvre dramatique se caractérise moins peut-être par l'ambiguïté que par un souci constant de mettre sans cesse en évidence la munificence du théâtre dans ses tours, ses détours et ses artifices²⁷.

Si l'approche théorique préconisée par Spielmann est seule appropriée à rendre légitimement compte d'une pièce baroque, elle demeure tout à fait pertinente pour l'analyse de n'importe quel texte théâtral. Il est en effet réducteur d'aborder l'art dramatique dans toute sa complexité à partir du point de vue exclusif de sa composante littéraire. Outre son caractère partiel et partial, une telle démarche a le regrettable inconvénient de reconduire l'exclusion malheureuse jadis décrétée par Aristote:

Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes.²⁸

Si Platon exile le poète de sa *République*, Aristote refuse au spectacle tout droit de cité dans sa *Poétique*. Ce n'est pas qu'Aristote considère insignifiant le texte spectaculaire — il recommande en fait au dramaturge de "se mettre au maximum la scène sous les yeux"²⁹ — mais il demeure persuadé que "la tragédie, pour produire son effet propre, peut

²⁵ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Paris, Champion, coll. "Lumière classique", 2002, p. 278.

²⁶ Jacques Morel, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin, 1968.

²⁷ L'on me permettra ici de renvoyer à mon ouvrage, *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Tübingen, PFSC, coll. "Biblio 17", 1994.

²⁸ Aristote, *Poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot, éd., Paris, Seuil, 1980, Chap. 6, 50b, p. 57.

²⁹ Aristote, *Poétique*, éd. cit., Chap. 17, 55a, p. 93.

se passer de mouvement, comme l'épopée: la lecture révèle sa qualité³⁰. "Indépendamment du spectacle", décrète encore Aristote, il faut que "l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe [...]. Produire cet effet par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art: c'est affaire de mise en scène³¹."

Sous l'égide de l'autorité littéraire d'Aristote, et influencés peut-être par la "crise du sensible" que traverse la science — et qui elle ruinera définitivement l'autorité scientifique de l'auteur de la *Poétique*³² —, les théoriciens de la régularité dramatique mettront en place un paradigme de légitimation favorable au texte dramatique et hostile à l'éclat de la représentation, "volupté" coupable, selon Scudéry, de "débaucher" les esprits des spectateurs³³. C'est ce principe éminemment aristotélicien qui permet à Jean-François Sarasin, dans son *Discours de la tragédie* (1639) de louer *L'Amour tyrannique* de son ami Scudéry:

j'avoue que je n'ai jamais pensé à la disposition de cette fable qu'elle ne m'ait souvent tiré en secret, et sans l'aide des vers ni du spectacle, les larmes que tout le monde n'a pu dénier à sa représentation, et qui ont arrosé les galeries et le parterre.³⁴

Alors que les sens, trompeurs et trompés, se trouvent sous l'emprise de la séduction des "beautés d'illusion" de la scène, la raison paraît théoriquement en mesure de s'imposer, et d'en imposer, au texte imprimé. C'est du moins ce que prétend La Bruyère lorsqu'il dénonce l'avantage indu que l'oralité possède sur l'écriture: "Les hommes sont les dupes de l'action et de la parole, comme de tout l'appareil de l'auditoire³⁵." Contre une évaluation basée sur les plaisirs suscités par la

³⁰ Aristote, *Poétique*, éd. cit., Chap. 26, 62a, p. 139.

³¹ Aristote, *Poétique*, éd. cit., Chap. 14, 53b, p. 81.

³² Voir Jean-Claude Vuillemin, "L'Œil de Galilée pour les yeux de Chimène: épistémologie du regard et la Querelle du *Cid*", *Poétique*, 142 (2005), pp. 153-168.

³³ G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, éd. cit., p. 81.

³⁴ Jean-François Sarasin, *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour Tyrannique de Monsieur de Scudéry*, in P. Festugières, éd., *Œuvres de J.-F. Sarasin*, 2 vol., Paris, Champion, 1926, I, p. 23.

³⁵ Jean de La Bruyère, "De la chaire", in R. Garapon, éd., *La Bruyère, Les Caractères*, Paris, Classiques Garnier, 1962, § 27, p. 455.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

réaction anarchique des sens, et tout particulièrement de l'œil, à un spectacle qui s'émancipe volontiers du magistère de la raison, les théoriciens du théâtre opteront pour des émotions non moins sensuelles mais jugées plus légitimes car émanant du seul texte dramatique. Dès lors, l'intimité du cabinet de lecture devrait pouvoir concurrencer "l'appareil de l'auditoire" de la salle de spectacle. Telle semble, en tout cas, être l'opinion de La Mesnardière en 1640. Pour lui, comme pour Aristote et Sarasin, le texte dramatique seul importe et, surtout, sa "seule lecture" doit être en mesure de décider de la valeur esthétique d'une pièce:

J'estime avec Aristote, qu'un Ouvrage est imparfait, lorsque par la seule lecture faite dans un cabinet, il n'excite pas les Passions dans l'Esprit de ses Auditeurs, et qu'il ne les agite point jusqu'à les faire trembler, ou à leur arracher des larmes.³⁶

Pourtant, dans l'esprit du XVII^e siècle, et c'est ici que s'insinue la méprise autorisée par La Bruyère, cela ne signifie pas qu'il faille proscrire la représentation, mais que l'essentiel du théâtre réside, comme le disait d'Aubignac, dans le discours et, il est permis de le croire, dans la qualité de la diction. Bien lire et bien dire étaient alors indissociables. En effet, si la mise en scène du texte dramatique est jugée superfétatoire par La Mesnardière, ce n'est que par rapport à "*la seule lecture*". C'est-à-dire non une lecture individuelle, plate et silencieuse, comme celle postulée par La Bruyère "dans le loisir de la campagne ou le silence du cabinet"³⁷, mais comme c'était fréquent à l'époque pour les textes poétiques — pensons à la prestation parodique du ridicule Trissotin dans le salon de Philaminte³⁸ — et habituel pour les textes dramatiques — chez Molière encore, c'est le dramaturge Lysidas qui excuse son retard chez Uranie car

³⁶ Henri-Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, 1640, Genève, Slatkine Reprints, 1972, Livre I, Chap. 4, p. 12. Sarasin écrivait de même dans son *Discours sur la tragédie*: "Il faut donc que sans l'appareil du théâtre, sans les représentations funestes et sans le secours des comédiens, la fable soit conduite si adroitement et d'une constitution si pleine d'artifice que l'on ne puisse ou l'entendre, ou la lire, qu'elle ne fasse son effet, et qu'elle n'excite la pitié et la terreur" (éd. cit., II, p. 25).

³⁷ La Bruyère, "De la chaire", éd. cit., pp. 455-456.

³⁸ Molière, *Les Femmes savantes* (III, 2), in *Œuvres complètes*, éd. cit., II, pp. 1020-1029.

il lui "a fallu lire [sa] pièce chez Madame la Marquise³⁹" — une performance de langage à travers une lecture à haute voix faite à l'intention d'un petit groupe, les "Auditeurs".

C'est à propos d'une telle "lecture" chez M. de La Rochefoucauld, celle de *Pulchérie* faite par Corneille soi-même, que Mme de Sévigné confie à sa fille, la "cartésienne" Mme de Grignan réputée peu sensible: "Je voudrais, ma bonne, que vous fussiez venue avec moi après dîner, vous ne vous seriez point ennuyée. Vous auriez peut-être pleuré une petite larme, puisque j'en ai pleuré plus de vingt⁴⁰." De même, dans une lettre à Philippe Moulceau, Mme de Sévigné évoque une promenade à l'abbaye de Livry au cours de laquelle son fils Charles, "par un enthousiasme qui nous réjouit, assis sur un trône de gazon, [...], nous dit tout une scène de *Mithridate* avec les tons et les gestes, et surprit tellement notre modestie chrétienne que vous crûtes être à la comédie, alors que vous y pensiez le moins⁴¹." Comme l'atteste ce souvenir mémorable, où l'amant de la Champmeslé put mettre à profit certaines leçons probables de sa talentueuse maîtresse, le texte dramatique n'advient que par et dans la voix du lecteur et ne saurait se concevoir sans l'intervention du corps.

Ce type de lecture ne relève pas d'une opération abstraite d'intellection, elle est mise en mots corporelle, inscription dans un espace, rapport à soi ou à autrui. Le jeu ne s'ajoute pas à la diction comme un supplément ou un ornement. Sans le support du corps et l'accompagnement du geste, la parole éloquente serait, telle la célèbre colombe de Kant privée d'air, tout à fait incapable de s'élever. Et c'est en ceci, précisément, que l'on est en droit de distinguer une dramaturgie dite "classique" d'une dramaturgie baroque. Au contraire de ce que l'on présume généralement, ce qui différencie ces deux types de théâtre ne réside ni dans le fait, somme toute trivial, que la première se plie à toute une panoplie de contraintes théoriques que la seconde aurait négligée, ni,

³⁹ Molière, *La Critique de L'École des femmes* (sc. 6), in *Œuvres complètes*, éd. cit., I, p. 656. Uranie ajoute: "Monsieur Lysidas; nous lirons votre pièce après souper."

⁴⁰ "À Madame de Grignan, 15 janvier [1672]", in R. Duchêne, éd., *Madame de Sévigné, Correspondance*, 3 vol. Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1972-1978, I, Lettre 235, p. 417.

⁴¹ "À Moulceau, 24 octobre 1687", *Correspondance*, éd. cit., III, Lettre 985, p. 330.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

moins encore, dans un quelconque "étalage de moralités"⁴² qu'offrirait le théâtre "classique". Ce qui fonde la différence c'est que la dramaturgie "classique", tout en visant une réception en tout point similaire au type de fascination qui faisait le miel de la dramaturgie baroque, va y parvenir à travers un vecteur rénové: celui de la parole éloquente.

Quant au didactisme souvent allégué, les dramaturges les plus emblématiques du classicisme ont toujours revendiqués le caractère ludique de leurs pièces. À l'encontre de certains théoriciens qui pouvaient arguer d'une "merveilleuse utilité"⁴³ du théâtre, nombreux sont les praticiens qui se rangeront à l'opinion de François Ogier — opinion iconoclaste en 1628 — selon laquelle la poésie dramatique "n'est faite que pour le plaisir et le divertissement"⁴⁴. Dans l'épître liminaire de *Médée*, Corneille déclarera lui aussi que le but "de la Poésie dramatique est de plaire"⁴⁵; affirmation qu'il reprendra vingt ans plus tard, en la soulignant typographiquement, dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*: "la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs"⁴⁶. Jamais, en tout cas, la volonté de séduction ne sera sacrifiée à la volonté de persuasion. S'il y a instruction, contrairement à Scudéry qui fait du théâtre "le fléau du vice et le Trône de la vertu"⁴⁷, ou à d'Aubignac qui le souhaiterait "École du Peuple"⁴⁸,

⁴² P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., III, p. 120.

⁴³ G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 17. "C'est à mon avis, ce que la Comédie fait excellemment: elle pare cette vertu toute nue, des plus beaux, et des plus riches ornements, que l'art puisse ajouter à ses grâces naturelles [...]. Elle conduit les hommes vers l'instruction, feignant de ne les mener qu'au divertissement" (p. 4). À noter que cette prise de position résulte peut-être de l'attaque portée contre le théâtre par le ministre réformé André Rivet, *Instruction chrétienne touchant les spectacles* (La Haye, 1639).

⁴⁴ François Ogier, "Préface au lecteur" de Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon (Tragicomédie divisée en deux journées)*, J. W. Barker, éd., Paris, Nizet, 1975, p. 153.

⁴⁵ P. Corneille, "À Monsieur P.T.N.G.", in *Œuvres complètes*, éd. cit., I, p. 535.

⁴⁶ P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., p. 119. Ce que lui reprochera d'ailleurs d'Aubignac à propos d'*Edipe* dans sa *Troisième dissertation*: "Ce n'est pas assez qu'un Poète cherche les moyens de plaire, il faut encore qu'il enseigne les grandes vérités et principalement dans le Poème Dramatique: M. Corneille en demeurera d'accord, s'il a vu l'*Art Poétique* d'Horace, et [s]'il s'en souvient" (N. Hammond et M. Hawcroft, éd., *Dissertations contre Corneille*, Exeter, U. of Exeter Press, 1995, p. 89).

⁴⁷ G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, éd. cit., p. 99.

celle-ci sera toujours subordonnée au "délectable"⁴⁹. C'était déjà sur le plaisir des spectateurs, ce "plaisir, qui consiste principalement en la vraisemblance"⁵⁰, et non plus sur l'autorité d'Aristote ou de ses savants herméneutes, qu'en 1630, dans sa célèbre Préface théorique à *La Silvanire*, Mairet légitimait la vertu des fameuses "unités", notamment celles des vingt-quatre heures et de lieu. Quelque quarante ans plus tard, dans la Préface de *Bérénice* (1671), Racine précisera à son tour que "La principale Règle est de plaire et de toucher"⁵¹, ce que reprendra d'ailleurs Boileau dans son *Art poétique*: "Le secret est d'abord de plaire et de toucher"⁵². Profession de foi qui rejoint celle de Dorante, le porte-parole de Molière — autre figure consacrée du panthéon classique —, dans *La Critique de L'École des femmes* (1663): "Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire"⁵³.

⁴⁸ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit. Livre I, Chap. 1, p. 40. Dans son *Projet pour le rétablissement du Théâtre Français*, d'Aubignac minimisera cependant cet aspect pédagogique du théâtre et reconnaîtra que "les Comédies [*i.e.* les pièces de théâtre] ne sont que des divertissements agréables" dont le but se cantonne à donner au peuple "quelque image des merveilleuses Représentations qu'on a vues sur le Théâtre du Palais Cardinal et du Petit Bourbon [afin qu'il soit] moins jaloux des plaisirs que les Grands doivent recevoir des magnificences de la Cour" (*in La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 699 et p. 706).

⁴⁹ "l'utile n'y entre que sous la forme du délectable" (Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., p. 119). Rapin, de même, considérant que "la poésie n'est utile qu'autant qu'elle est agréable", dira de la tragédie qu'elle "instruit l'esprit par les sens, et qu'elle rectifie les passions par les passions" (René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1674, E. T. Dubois, éd., Genève, Droz, 1970, I, XI, p. 24 et II, XVII, p. 97). Convaincu du rôle utilitaire du théâtre, La Mesnardière reconnaît qu'"il ne faut pas que le Poète s'entremette si fort d'instruire, qu'il ne donne beaucoup de soins au dessein de divertir" (*La Poétique*, éd. cit., Livre I, Chap. 1, p. 3).

⁵⁰ Jean Mairet, *Préface, en Forme de Discours Poétique*, in J. Scherer, éd., *Théâtre du XVIIe siècle*, I, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, p. 485.

⁵¹ J. Racine, Préface de *Bérénice*, in G. Forestier, éd., *Racine, Œuvres complètes. I. Théâtre- Poésie*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 452.

⁵² Nicolas Boileau, *Art poétique*, in F. Escal, éd., *Boileau. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1966, Chant III, v. 25.

⁵³ Molière, *La Critique de L'École des femmes*, (sc. 6), éd. cit., p. 663. Dorante ajoute: "Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir. [...] Je dis bien que le grand art est de plaire". Ceci dit, il n'est pas tout à fait exclu que les dramaturges en butte à une recrudescence des attaques des contempteurs du théâtre s'efforcent de minimaliser ainsi l'impact de leur art.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

Sacrifiant à l'impératif absolu de vraisemblance, le théâtre régulier fait preuve d'une retenue certaine dans le choix de son matériau scénique et rhétorique. Mais, bien qu'il soit ainsi amené à privilégier l'évocation de l'action et l'intériorité des passions, il serait erroné de penser qu'intériorité doive nécessairement rimer avec intellectualité. Pour le dramaturge, l'important réside d'abord dans l'*inventio* de "grands sujets qui remuent fortement les passions", comme l'écrit Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*⁵⁴, et ensuite dans la mise en intrigue de la fable, la *dispositio*⁵⁵, afin qu'elle suscite les deux émotions théoriquement essentielles à la tragédie: "*eleos kai phobos*⁵⁶", la pitié et la terreur, auxquelles Corneille ajoute l'admiration⁵⁷. Comme les genres à grand spectacle, ce n'est pas l'intellect du destinataire que cherche en premier lieu à atteindre le théâtre réputé "classique", il vise au contraire à provoquer les plus fortes émotions, à attiser la sensualité des passions⁵⁸.

À ce propos, l'on sait que Racine souhaitait que les spectateurs de sa *Bérénice* ne s'évertuent pas à l'analyse rationnelle et dogmatique de la pièce, mais qu'ils s'abandonnent au contraire au "plaisir de pleurer et

⁵⁴ P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., p. 118.

⁵⁵ "Et l'on peut certainement dire", prévient La Mesnardière, "que la structure du Sujet, et sa juste économie sont la pierre d'achoppement de la plupart de nos Poètes" (*La Poétique*, éd. cit., Livre I, Chap. 5, pp. 15-16). À ce propos, voir Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998, pp. 54-66.

⁵⁶ Aristote, *Poétique*, éd. cit., Chap. 6, 25b, p. 52. Ce qu'Aristote "entend par *φοβος*", écrit La Mesnardière, "n'est point à proprement parler, ce que nous appelons Horreur, sentiment mêlé de dégoût, de mépris et d'aversion; mais qu'il veut dire la Terreur, l'épouvantement et la crainte qui causent le Transissement, nommé *Horror* chez les Latins" (*La Poétique*, éd. cit., Livre I, Chap. 5, p. 24).

⁵⁷ Dans son Examen de *Nicomède*, Corneille réitère ce qu'il avait écrit dans l'épître "Au Lecteur" de sa tragédie: "Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses infortunes; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs" (Examen de *Nicomède*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 643).

⁵⁸ "Les Comédies et les Romans n'excitent pas seulement les passions", dénonce Nicole dans son *Traité de la comédie* (1667), "mais elles enseignent aussi le langage des passions, c'est-à-dire l'art de les exprimer et de les faire paraître d'une manière agréable et ingénieuse, ce qui n'est pas un petit mal" (L. Thirouin, éd., *Pierre Nicole, Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998, § XI, p. 58).

d'être attendris⁵⁹". Modalité de réception peu surprenante, ni très difficile à adopter, si l'on considère l'impact extrêmement émotionnel que, selon le diagnostic éclairé de La Bruyère, le "poème tragique" ne manquait pas d'avoir sur son destinataire:

Le poème tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tous son progrès la liberté de respirer et le temps de vous remettre, ou s'il vous donne quelque relâche, c'est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et dans de nouvelles alarmes. [II] vous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur jusqu'à la catastrophe.⁶⁰

Pensons encore à ces larmes déjà évoquées par Sarasin, "qui ont arrosé les galeries et le parterre", lors de la représentation de *L'Amour tyrannique*. Et c'est d'ailleurs à cause de cette "*excitation des passions*", ces "*transports*", ces "*mouvements de l'âme*", selon la terminologie du temps, que le théâtre représentait un sérieux danger pour les gardiens de l'ordre moral qui n'avaient aucun emploi pour la mythique *catharsis* aristotélicienne: "Il est donc vrai que le but de la Comédie est d'émouvoir les passions, comme ceux qui ont écrit de la poétique en demeurent d'accord; et au contraire, tout le but de la religion chrétienne est de les calmer, de les abattre et de les détruire autant qu'on le peut en cette vie⁶¹." La supposée purgation des passions intéresse moins Conti, et avec lui l'ensemble des moralistes et autres prédicateurs chrétiens, que le péril affirmé des passions éveillées par le théâtre.

Les éléments qui faisaient la force du spectacle baroque, comme ils feront plus tard celle de l'opéra: la musique, le surnaturel, la beauté du

⁵⁹ J. Racine, Préface de *Bérénice*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 452.

⁶⁰ La Bruyère, "Des ouvrages de l'esprit", in *Les Caractères*, éd. cit., § 51, p. 86. On peut ainsi mesurer la mélecture emblématique d'Artaud: "il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille: nerfs et cœur. Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder" (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 129). Paradoxe apparent, c'est dans la dramaturgie "classique" mieux comprise, et en particulier chez Racine, qu'Artaud aurait pu trouver l'illustration du type de théâtre qu'il souhaitait... et qu'exécraient d'ailleurs pour cela les détracteurs du théâtre.

⁶¹ Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles*, 1666, in L. Thirouin, éd. cit., p. 208.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

décor, l'éclat du merveilleux et la magie, ne sont certainement pas rangés au magasin des accessoires du théâtre "classique", ils sont simplement déplacés et, du domaine de la vue, se trouvent cantonnés à celui du discours. Paradoxe apparent, ce ne sera plus l'œil du spectateur que le théâtre devra séduire, ce sera désormais son oreille.

Mais, je le répète, s'il y a primauté du discours, il ne s'agit pas d'une parole désincarnée, réduite à l'abstraction des mots, mais au contraire d'une parole extrêmement vivante, porteuse d'images. Une parole à la fois musique et expression corporelle, pouvant à juste titre revendiquer le statut de spectacle véritable. C'est à cette condition que l'éloquence du verbe sera en mesure de concurrencer le pouvoir merveilleux de la machine, et de renvoyer à la dimension spectaculaire de ce qui est, sinon directement représenté, du moins puissamment évoqué. C'est ce merveilleux verbal qui, à travers par exemple la figure spéculaire fréquemment sollicitée de l'hypotypose, donnera l'illusion de vue, de présence.

Chargée, comme l'indiquent les manuels de rhétorique, de "mettre les choses sous les yeux de l'auditeur"⁶², l'hypotypose le fait non d'une façon neutre, constative, mais, comme le soulignait entre autres Bernard Lamy, de telle sorte "qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit"⁶³. Laissant à l'évocation imaginative "*tout l'éclat du désir*", pour reprendre une formule de Roland Barthes⁶⁴, l'hypotypose devient un opérateur d'intensification qui impose une spectaculaire suspension dans le déroulement narratif linéaire. Montrer en disant, voir en entendant, telles sont bien les vertus de ce procédé rhétorique qui, comme le remarquait déjà l'*Art poétique* de Jacques Peletier au XVI^e siècle, pouvait donner "à voir quasi mieux qu'à

⁶² "L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante" (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 390).

⁶³ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou L'Art de parler*, 1715, C. Noille-Clauzade, éd., Paris, Champion, 1998, Livre II, p. 224.

⁶⁴ Roland Barthes, "L'Effet de Réel", in *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 172.

ouï⁶⁵". S'il est vrai que le théâtre "classique" se caractérise par un refus du spectaculaire, cette économie s'explique moins par une méfiance envers la séduction du visible que par une extrême confiance à l'égard de l'intense spectacularité dont le dicible peut se révéler porteur. À l'œil qui écoute s'impose ici l'oreille qui voit.

J'écoute, je commence à voir. Aujourd'hui, c'est d'ailleurs à travers un travail sur la langue qui, contrairement à ce que l'on assume trop rapidement du parti-pris d'Eugène Green, n'a rien d'une restitution archéologique, que des metteurs en scène aussi différents dans leur approche que sont Jean-Marie Villégier, Brigitte Jaques-Wajeman⁶⁶, Daniel Mesguich, ou encore les disciples d'Eugène Green du Théâtre de la Sapience⁶⁷, parviennent à redonner à la parole une dimension distincte du bavardage quotidien. Ce travail sur la profondeur et la densité du mot qu'accompagne le geste fait que la voix se montre à l'oreille. Et c'est alors, pour emprunter à Régis Debray, que "l'on entend hurler en écoutant certains murmures quand nombre d'égosillements ne donnent rien à entendre⁶⁸." Alors que la langue est régulièrement piétinée, soumise à la loquacité bafouilleuse des bavards⁶⁹, que l'oreille est formatée par une persistante trituration médiatique, cette parole, qui détonne et étonne, permet de faire entendre, mais aussi de voir, une étrangeté qui ouvre sur d'autres rapports au monde, sur d'autres pensées, sur d'autres émotions où s'inscrit, en filigrane, une "Parole" derrière la parole. D'où la pertinence, lors des éditions modernes des textes dramatiques français du XVII^e siècle, de conserver autant que faire se peut la ponctuation originale qui, souvent plus pneumatique que strictement syntaxique, marquait le rythme en guidant la voix et le souffle. Cette ponctuation peut

⁶⁵ Jacques Peletier, *Art poétique*, 1555, in F. Goyet, éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Poche, 1990, § IX, p. 276.

⁶⁶ Brigitte Jaques-Wajeman s'inspire du traité de diction de Jean-Claude Milner et de François Regnault, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.

⁶⁷ On lira à cet égard l'essai d'Eugène Green, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, et l'on écoutera surtout le CD qui accompagne l'ouvrage et illustre les théories avancées.

⁶⁸ Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005, p. 30.

⁶⁹ L'hallucinante complaisance à l'égard de l'incontinence du bavard contemporain se trouve soulignée par Pierre Sansot dans *Le goût de la conversation* (Paris, Desclée de Brouwer, 2003). Comme le suggère l'auteur de *Poétique de la ville* (1973, rééd. Colin, 1997), peut-être l'individu cache-t-il derrière ses bavardages un déclin inévitable?

" *Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours...* "

surprendre nos habitudes liées à la pratique d'une lecture silencieuse, mais elle acquiert en revanche une pleine justification dans le cadre d'une lecture dramatique à haute voix.

C'est en tout cas par l'intermédiaire d'un merveilleux verbal, riche en potentiel spectaculaire, que le public de la tragédie "classique" passait du statut de simples auditeurs, à celui de véritables spectateurs. Spectateurs d'une performance qui, au moins par les résultats obtenus, n'avait absolument rien à envier au merveilleux de la scène baroque. Si ces deux dramaturgies que l'on oppose trop radicalement diffèrent par les moyens mis en œuvre, les résultats escomptés sont en tous points identiques. À l'instar de l'éblouissement spectaculaire baroque, la magie du verbe "classique" se doit, pour emprunter encore à Scudéry, "d'émouvoir les passions de l'Auditeur par celles des Personnages"⁷⁰. Contrairement au préjugé de froideur abstraite ou de cérébralité abusive⁷¹, la dramaturgie "classique" a toujours été amenée à peser sur l'affectivité de son public afin de déclencher ces "agitations de l'âme", dont parle Corneille dans son *Discours de la tragédie*⁷², et qui se traduisaient par toute une gamme de réactions affectives d'ordre quasi physiologique. Sur ce point les témoignages contemporains sont unanimes et donnent de la réception de notre théâtre "classique" l'image d'un type de communication qui visait à émouvoir la sensibilité, pour ne pas dire la sensualité, du public. Ces "agitations de l'âme" suscitaient une telle émotion qu'elles pouvaient "faire trembler" les auditeurs dont parlait La Mesnardière ou "leur arracher des larmes". De douces larmes qui, grâce à la magie de la scène — ou éventuellement par celui du cabinet de lecture — n'étaient pas signes de douleur mais, au contraire, source intense de plaisir. Par voie de conséquence, ce sera l'intensité lacrymale qui permettra de juger du succès d'une pièce. "*Mithridate* est une pièce

⁷⁰ G. de Scudéry, *Observations sur le Cid*, éd. cit., p. 75. L'idée sera reprise dans *L'Apologie du théâtre* (Paris, Augustin Courbé, 1639) où Scudéry demande aux comédiens de se "métamorphose[r] aux Personnages qu'ils représentent: Et qu'ils s'en impriment toutes les passions, pour les imprimer aux autres; qu'ils se trompent les premiers, pour tromper le Spectateur ensuite" (p. 85).

⁷¹ "En un certain sens", écrit par exemple Michel Leiris, "il n'y a pas de différence pour moi entre "antique" et "classique" puisqu'il s'agit toujours de cette même pureté, dureté, froideur ou roideur, — qu'on l'appelle comme on voudra!" (*L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 68).

⁷² P. Corneille, *Discours de la tragédie*, éd. cit., p. 146.

charmante", confie Madame de Coulanges à Madame de Sévigné, "on y pleure"⁷³, ou de la pertinence d'un genre. Rien moins que militante en faveur de la tragédie lyrique, Mme de Sévigné reprochera pourtant à sa fille de dénigrer trop rapidement l'opéra, en l'occurrence *Roland le furieux* de Quinault et Lully représenté à Versailles le 8 janvier 1685: "Vraiment, vous êtes cruelle de donner en l'air des traits de ridicule à des endroits qui vous feront pleurer quand vous les entendrez avec attention"⁷⁴. Les larmes serviront également à mesurer la validité de la *dispositio* du sujet tragique. Vraisemblables mais dénués d'éclat, les dénouements qui évitent la mort d'un proche par une reconnaissance d'identité opportune sont déconseillés par Corneille à des dramaturges qui "pourront produire par là quelque agréable suspension dans l'esprit de l'auditeur; mais ils ne faut pas qu'ils se promettent de lui tirer beaucoup de larmes"⁷⁵. C'est sur cette même preuve lacrymale incontestable que s'appuyait Mairet lors de la dédicace de sa *Sophonisbe*, représentée à la fin de 1634 au théâtre du Marais, à Pierre Séguier. Sa tragédie, écrivait-il au Garde des Sceaux dans son épître dédicatoire, "se peut vanter d'avoir tiré des soupirs des plus grands cœurs et des larmes des plus beaux yeux de France"⁷⁶.

Par l'effusion qu'elles continueront à provoquer jusqu'au cœur même du "classicisme", toutes les tragédies s'apparentent par conséquent à l'opéra et ne se démarquent guère des spectacles baroques de la première moitié du siècle. Spectacles qui, à l'instar de l'*Andromède* de Corneille devant "satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle"⁷⁷, visaient eux aussi en premier lieu l'émotion des spectateurs et des spectatrices.

⁷³ "Lettre de Madame de Coulanges, 24 février [1673]", *Correspondance*, éd. cit., I, Lettre 310, p. 576. Au siècle suivant, Antoine Houdar de La Motte affirmera encore que "la beauté des Vers sans la vivacité des passions n'intéresse que faiblement le Spectateur", et à propos de Racine, "par la chaleur des passions, il atteint le vrai but de la Tragédie, il arracha des larmes" (*Œuvres complètes*, 1754, 2 vol. Genève, Slatkine Reprints, 1970, I, p. 427).

⁷⁴ "À Madame de Grignan, 28 janvier [1685]", *Correspondance*, éd. cit., III, Lettre 901, p. 173.

⁷⁵ P. Corneille, *Discours de la tragédie*, éd. cit., pp. 158-159.

⁷⁶ J. Mairet, "À Monseigneur Messire Pierre Séguier", épître dédicatoire de *La Sophonisbe*, in J. Scherer, éd., *Théâtre du XVIIe siècle*, éd. cit., p. 669.

⁷⁷ P. Corneille, "Argument" d'*Andromède*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 448.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

Comment d'ailleurs s'en étonner puisque ce *baroque* — on feint généralement de l'ignorer — est loin d'avoir disparu avec l'avènement du prétendu *classicisme*. En effet, et en dépit de la ségrégation que l'histoire littéraire a magnifié entre les genres et les scènes, les mêmes années qui assistent à ce qui pouvait se faire de plus aristotélien: *Britannicus*⁷⁸ (1669) et *Bérénice* (1670), consacrent également l'apogée du spectaculaire dans le domaine de la tragédie à machines et en musique. Si, avec *Bérénice*, "une Tragédie qui a été honorée de tant de larmes"⁷⁹, Racine réussit la gageure de "faire quelque chose de rien", ainsi qu'il le souligne fièrement dans la Préface de la pièce⁸⁰, la tragédie-ballet de *Psyché*, par exemple, caprice royal donné en 1671 dans la salle des Tuileries aménagée par le machiniste italien Vigarini, va s'employer à renier toutes les lois du genre tragique en s'ingéniant à "tout faire avec tout, ou à propos d'un rien accumuler tout ce qui chatoie, tout ce qui brille, tout ce qui flatte"⁸¹. Au contraire de l'esthétique de l'évidement prônée par Racine, *Psyché*, ce "ballet pompeux, grand, auguste", tel que le décrit le gazetier Robinet⁸², se trouve assujéti à une esthétique de l'encombrement: "Tout rit, tout brille, tout éclate"⁸³, commente *Psyché* après que Zéphire l'eut aéroportée dans le "palais pompeux et brillant"⁸⁴ que le dieu Amour lui destine. Spectacle

⁷⁸ Dans la Préface de *Britannicus*, Racine décrit sa tragédie comme "une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments, et les passions des Personnages" (éd. cit., p. 374).

⁷⁹ J. Racine, Préface de *Bérénice*, éd. cit., p. 451.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Philippe Beaussant, *Lully ou Le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 399. *Psyché* fut ensuite donnée au public du Palais-Royal et, du vivant de Molière et sans compter les représentations aux Tuileries, connut quatre-vingt-deux représentations. Ce qui atteste du succès considérable de ce spectacle. Rappelons pour comparaison que l'*Iphigénie* de Racine ne compta qu'une quarantaine de représentations, ce qui était alors fort enviable, et que sa *Bérénice* ne dépassa pas la trentaine. En 1678, Lully reprit le sujet de *Psyché* et chargea Thomas Corneille de transformer les alexandrins de son frère et ceux de Molière en vers irréguliers. Sans grande difficulté, *Psyché* se mua alors en véritable opéra.

⁸² Cité par G. Couton dans la notice de *Psyché*, in *Molière, Œuvres complètes*, éd. cit., II, p. 792.

⁸³ *Psyché*, III, 2, v. 1000, éd. cit., p. 855.

⁸⁴ *Psyché*, didascalie du Second Intermède de l'acte I, éd. cit., p. 852.

grandiose s'il en est, asservi à un impératif de plénitude et de monstration qui conduit les spectateurs à croire "sur la foi des yeux", comme dit encore Robinet, "Être en quelque canton des cieux"⁸⁵.

Si nous avons bien affaire à deux types de spectacle qui, il faut le noter, attireraient indifféremment un même type de public⁸⁶, il serait faux de conclure, ainsi que le veut l'habitude — l'hébertude? — que le théâtre "classique" sacrifiait à l'intellect et que le spectacle baroque flattait les plaisirs de l'imagination et des sens. En ce qui concerne l'impact sur le destinataire, les objectifs de l'ensemble des dramaturges français du XVIIe siècle sont parfaitement identiques. Traditionnellement perçue comme le summum du classicisme et de la raison triomphante, la période 1660-1680 n'est pas, au moins dans ses effets, plus "classique" ou plus "raisonnable" que la précédente. Si les moyens mis en œuvre diffèrent, les résultats escomptés sont en tous points similaires. Il eut été d'ailleurs fort surprenant que la *société du spectacle*, qui vit son apogée au siècle de Louis XIV, reniât les fastes naissants de l'époque de Louis XIII.

En ce sens, le discours "classique" n'est guère différent du spectacle "baroque". Dans les deux cas c'est la même émotion qui prime, que celle-ci résulte de la rhétorique merveilleuse de la scène ou de la force éloquente du verbe. C'est ainsi qu'il faut absolument tonner contre cette vision traditionnelle des choses qui fait de l'émotion artistique baroque l'avèrs de la prétendue rationalité scientifique classique. L'étonnement superlatif du spectacle peut d'ailleurs prendre valeur cognitive puisque, comme le reconnaissaient le Platon du *Théétète* aussi bien que l'Aristote de la *Métaphysique*, et avec eux les philosophes les moins bien disposés à l'égard des fleurs de rhétorique, celui ou celle qui s'étonne est déjà près de connaître. Dichotomies autant convenues qu'infondées, jamais l'on ne devrait opposer l'émotion à la réflexion, le corps à l'esprit, l'art à la science, le visible au dicible, le spectacle au discours. Comme j'ai tâché de le démontrer, il convient d'envisager ces catégories non selon des rapports d'exclusivité mais en termes d'étroite

⁸⁵ Cit. G. Couton, *ibid.*, p. 792.

⁸⁶ En ce qui concerne la première de *Britannicus*, le vendredi 13 décembre 1669, le public avait déserté l'Hôtel de Bourgogne pour aller assister, place de Grève, à un événement encore plus spectaculaire: l'exécution capitale du marquis de Courboyer.

" Tonner contre la tyrannie du verbe: Spectacles baroques et discours..."

complémentarité; de les penser les unes avec les autres, les unes dans les autres.