Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590 -1640) Italie, France, Espagne, Angleterre.

Vincenzo Reina Li Crapi

▶ **To cite this version:**

Vincenzo Reina Li Crapi. Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590 -1640) Italie, France, Espagne, Angleterre.. Littératures. Université de Picardie - Jules Verne, 2014. Français. NNT : . tel-01155291v4

HAL Id: tel-01155291

https://theses.hal.science/tel-01155291v4

Submitted on 9 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Picardie “Jules Verne”

École Doctorale en Sciences de l’Homme et de la Société
Centre de Recherche CERCLL

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l’Université de Picardie

Discipline : Littérature Comparée

Présentée et soutenue le 21 novembre 2014 par :

Vincenzo REINA LI CRAPI

Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590 - 1640)

Italie, France, Espagne, Angleterre

Sous la direction de :

Mme **Anne DUPRAT**

Professeur à l’Université de Picardie

JURY :

M. François LECERCLE - professeur à l’Université de Paris IV - Sorbonne
Mme Anne DUPRAT - professeur à l’Université de Picardie
Mme Emmanuelle HENIN - professeur à l’Université de Champagne-Ardenne
M. Julien Goeury - professeur à l’Université de Picardie
Mme Anne TEULADE - Maître de conférences à l’Université de Nantes

A papa

A tous ceux qui renaissent
sans cesse dans mes pensées

REMERCIEMENTS

Je ne pourrais qu'exprimevcdr d'abord ma reconnaissance envers toute ma famille et mon frère Alessandro : sans leurs aides, leur affection et leur soutien quotidien, rien n'aurait pu être ébauché.

Je ne saurais jamais remercier suffisamment Mme Anne Duprat, à laquelle revient une partie considérable du mérite de *notre* travail, pour sa bienveillance, sa direction attentive et sa patience, ses infatigables encouragements, ses précieux conseils. Mais surtout pour sa manière aimable et éclairée de montrer les erreurs et de me ramener sur le bon chemin : grâce à elle, un objectif qui était jusqu'à naguère à peine vraisemblable a pu être atteint.

Je tiens à remercier également M. Didier Souiller, qui m'a permis de commencer ce travail et m'a guidé au début, ainsi que tous les professeurs qui m'ont savamment conseillé.

Enfin, je remercie tous ceux qui ont pris le temps de relire cette thèse (en particulier Mme Véronique Lévêque), et tous mes amis et mes proches qui ont contribué à sa conception par leurs conseils et leur soutien.

AVIS AU LECTEUR

On trouvera dans les pages qui suivent une version un peu corrigée de la thèse de doctorat en littérature comparée soutenue à l'Université de Picardie – Jules Verne le 21/11/2014 devant un jury composé par F. LECERCLE (président), A. DUPRAT (directrice), É. HÉNIN, J. GŒURY et A. TEULADE. L'auteur a eu soin d'apporter les corrections qui demandaient le moins de temps (donc pas toujours les plus urgentes), voulant mettre à profit promptement les précieuses remarques qui lui ont été suggérées par les membres du jury. Il a ajouté également cet *avis* (remaniement de l'exposé introductif prononcé lors de la soutenance), afin de rendre dès à présent sa problématique claire, car elle pourrait résulter parfois flottante pour les raisons exposées plus bas.

La soutenance a constitué l'aboutissement provisoire d'un travail de recherche d'une plus ample envergure, visant à interroger quelques aspects spécifiques des imaginaires de la première modernité en Europe occidentale, à travers l'analyse des conceptions du temps. Cette recherche s'insère donc davantage dans le domaine de l'histoire des idées, des mentalités et de l'imaginaire (ce qui explique le rapport à la fois essentiel et complexe qu'entretiennent les analyses avec une approche qui serait strictement comparatiste des textes littéraires). Cependant, quel domaine, mieux que celui de la littérature comparée, aurait permis de traiter cette problématique, à savoir ce que le théâtre dit de la façon dont « l'homme se sent dans le temps » . Au demeurant, dès ses premières formulations, la littérature comparée a eu vocation à contribuer à l'histoire des idées, telle que l'appelait de ses vœux Curtius, et comme en témoignent entre autres les travaux d'Auerbach ou de Paul Hazard, pour ne citer que ceux-ci.

L'idée, le concept, rencontre toujours la grande littérature. Parfois même, on sait que les poètes répondent avant les philosophes aux questionnements qui marquent chaque époque. C'est justement le cas du théâtre élisabéthain à propos de la question du temps, comme l'a bien montré Gisèle Venet dans *Temps et vision tragique*. Or dans la mesure où cette thèse s'attache à interroger les conceptions du *temps humain* – dans une période qui, par ailleurs, pense le travail de la *poiesis* principalement en tant qu'opération de mise en intrigue – le recours aux œuvres littéraires comme terrain d'enquête se révèle le plus approprié : surtout si l'on admet, dans le prolongement des travaux de Paul Ricœur que « *le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif* » — on sait que ce dernier terme ne désignait pas, chez Ricœur, la narration au sens étroit du terme, mais toute mise en intrigue, y compris

dramatique. C'est en ce sens que l'intrigue *re-configure* notre expérience temporelle confuse et la dote d'une forme. Et c'est pourquoi ce travail se penche sur le genre dramatique, et tout particulièrement sur la tragédie, dans la mesure où – au-delà des arguments apportés sur ce point dans l'introduction – elle « porte à l'excellence les vertus structurales de l'art de composer »[1].

Le titre de cette thèse est *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590-1640) : Italie, France, Espagne, Angleterre,* avec les limitations thématiques et temporelles qu'il comporte. Si pourtant elle présente des analyses qui parfois débordent les limites d'un sujet déjà très vaste, cela est dû sans doute au fait qu'aucune des analyses qui y sont présentées n'a été publiée à part jusqu'à présent. Ce n'est donc pas le résultat d'une volonté explicite de présenter une thèse qui serait paratactique ; c'est simplement dû au fait de n'avoir pu retirer de l'exposé une partie de ce que l'auteur sentait comme la base de son raisonnement, et comme des éléments nécessaires à ses analyses. Sur le fond, il sent suffisamment ce défaut, comme témoigne le fait d'avoir d'ores et déjà entrepris de remanier cette thèse afin d'en réélaborer le plan (notamment en reliant davantage ses deux parties).

Il s'agira, ici, de travailler principalement sur un corpus réduit de pièces (dont le nombre, une quinzaine par rapport à la vaste production dramatique de l'époque, va être sûrement augmenté dans le futur en fonction aussi des thèmes que l'on envisagera de traiter). Ces pièces appellent d'elles-mêmes à une analyse temporelle, puisqu'elles mettent en scène des rebelles, et des événements liés à la révolte et à la rébellion (ce choix, parmi toutes les autres modalités possibles de l'action au théâtre, est justifié plus bas). En effet, comme l'affirme encore Paul Ricœur, « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. […] pré-compréhension commune au poète et à son lecteur »[2]. Ainsi, à travers l'interprétation de ce type particulier d'action, cette thèse veut mettre en lumière quelques-unes des conceptions du temps qu'elles sous-tendent, et rendre ainsi manifeste (en s'appuyant, en l'occurrence, sur un corpus un peu plus large) quelques traits spécifiques des civilisations littéraires qui les ont produites. En retour, l'auteur aura soin de mettre ses interprétations à l'épreuve, en les replaçant dans le contexte des visions du monde et de l'homme qui ressortent d'études de référence sur la période concernée.

[1] Paul Ricœur, *Temps et récit I,* Paris, éd. du Seuil, 1983, p. 67.

[2] Ibidem, p. 125.

Ceci pourrait en soi être considéré comme un point faible de la thèse, dans la mesure où le cercle herméneutique où elle s'enveloppe ne lui laisserait guère autre choix que de confirmer des idées déjà connues et des résultats déjà acquis, ou, le cas échéant, les nuancer à peine. Autrement dit, elle se rendrait coupable de contribuer à une « entre-glose » redondante. D'où la nécessité d'une approche (exposé dans l'introduction) qui permette justement de dépasser ce cercle herméneutique, rendant cette étude capable de se légitimer par elle-même, sans à avoir indispensablement recours à d'autres ouvrages importants de l'histoire des civilisations, bien que leur appui demeure très précieux et même fondamental.

En choisissant de se pencher sur l'étude de la temporalité à travers des œuvres littéraires, ce travail ne se propose pas, évidemment, de reconstruire une phénoménologie *pure* du temps ; mais puisqu'il s'intéresse au temps humain, les analyses du temps qu'on retrouve ici ne peuvent qu'être « centrées sur [le] rapport [de l'homme de l'époque] au temps comme ce *dans* quoi [il] agi[t] quotidiennement »[3], en restituant l'arrière-fond religieux de ce rapport. Donc, il ne s'agira pas non plus, pour l'instant, de sonder les rapports entre le temps, le théâtre et la religion. Autrement dit, le temps sera étudié ici à travers l'analyse de l'action dramatique. C'est à travers la scène, ainsi, qu'on envisage d'enquêter ce que veut dire être en action dans le temps et ce que signifie le fait d'*être dans le temps*.

Il faut rappeler au préalable que, dans l'anthropologie augustinienne, la dimension temporelle signale (également) les possibilités de l'être – phénomène dont sera fournie une illustration à travers l'analyse des actions de personnages comme le prince Hal, Sigismond ou Rodrigue, entre autres. Ces personnages fournissent en effet des exemples de la manière de « bien agir » dans le temps ; partant leurs gestes sont révélateurs de quelques caractères spécifiques de la civilisation qui les a produits.

Cependant le temps se révèle être davantage une limitation qu'une ouverture des possibles, notamment dans les tragédies. Pour esquisser alors les limites de cette contrainte, avant de s'arrêter sur les modalités de bien agir dans le temps que proposent les trois traditions dramatiques, la thèse examine le rapport au temps qu'entretient l'action de ceux qui, sur scène, essaient d'en explorer tous les espaces de manœuvre ; voire de faire l'expérience de ses paradoxes, afin d'en dévoiler l'essence : à savoir, les figures du rebelle. De ce point de vue, l'analyse des actions qui leur sont confiées par leurs dramaturges respectifs permet de mettre en évidence une conscience du temps qui se révèle la plus lucide dans le cadre des imaginaires de la première modernité, dans la

[3] *Ibidem*, p. 120.

mesure où le rebelle se révèle être presque toujours le personnage le plus lucide à la fin des drames et des tragédies. C'est pourquoi l'enquête sur ce que peut être le temps de ses actions reste, de toute évidence, fondamentale. Au demeurant, d'autres études antérieures semblent souligner son importance : Gisèle Venet s'y attarde dans ses travaux sur le théâtre élisabéthain, de même que Didier Souiller dans son étude sur le théâtre de Calderón ; alors même que ses contributions bien connues à l'étude de *La littérature baroque en Europe* font la partie belle à la question de la révolte en la déclinant selon trois formes possibles de *libido*. À ces influences, s'ajoute la raison la plus importante : le fait que, comme le montrent les études d'un Jean Delumeau ou d'un José Antonio Maravall entre autres, la révolte est l'un des problèmes les plus graves, et la source de l'une des inquiétudes majeures – présente derrière plusieurs formes différentes de peurs particulières – qui hantent l'esprit et les consciences de l'époque (notamment celles des classes dominantes, celles-là même qui, à ce moment produisent la culture). Par leur proximité, la thèse analysera également la temporalité des actions qui se révèlent, ou sont caractérisées dans le cadre des pièces comme de « mauvaises actions » ; et celle, à l'opposé, des actions qui se révèlent « bonnes » (parce que moralement justes, ou parce qu'efficaces).

Or les limites et les paradoxes de la conscience du temps qu'affichent les personnages du rebelle sont utiles, par conséquent, pour marquer davantage comment – et quand – le temps peut être vu comme une possibilité, et donc employé afin d'accomplir des exploits (chapitre 5). Mais, en réalité, pour comprendre la véritable valeur des actions, et donc du temps, il sera nécessaire de mesurer préalablement l'espace de liberté que le temps semble octroyer aux personnages sur scène, et, partant, faire référence à l'une des questions les plus « chaudes » de l'époque : celle du libre arbitre (chapitre 4). En outre, avant de traiter cette question, il faudra d'abord opérer un travail de contextualisation, en rappelant les conceptions de « l'homme dans le temps » présentes à l'époque, et les mettre à l'épreuve des pièces analysées (chapitre 3).

La description de « l'homme dans le temps » réfère d'une conception de l'homme qui n'est ni générale, ni universelle, mais bien celle d'un âge bien déterminé : un âge, par ailleurs, qui a compris que « l'Homme n'existe plus, il n'existe que des hommes ». Et que même à l'intérieur d'un même individu, il existe tant d'états différents, pour paraphraser Montaigne, qu'on ne lui saurait plus attribuer une intégrité, perdue à jamais. Autrement dit, en rappelant les conceptions de l'époque, il ne s'agira pas de décrire l'homme, mais de *peindre le passage* : en parcourant les étapes qui, à l'intérieur de la « grande chaîne de l'Être », conduisent les êtres humains, à partir du stade le plus bas, à

s'améliorer toujours plus (c'est l'auteur qui choisit cette « direction ») – s'il est vrai que l'homme de la Renaissance acquiert le sens de perfectionnement qui remplace le concept de *Kalokagathia* du monde classique. Bref, « *una concezione dinamica dell'uomo* », pour emprunter la formule d'Ágnes Heller.

C'est sur ces bases que les interprétations sur « l'homme dans le temps » vont être bâties. Celles-ci, bien évidemment, ne prennent sens cependant que dans la mesure où elles s'appuient sur le comportement d'êtres constitutivement *fictionnels* (dans le meilleur des cas, *vraisemblables*) : les personnages du théâtre de la première modernité, en France, en Angleterre et en Espagne qui prennent forme dans un temps qui, lui aussi, est taxé d'être fictif ; et dont il importe, par conséquent, d'en racheter la valeur. Ce sera l'objet de la première partie de l'étude qui se propose de décrire les procédés par lesquels les dramaturges de l'époque essaient de répondre à un impératif qui est identique pour tout le monde : faire passer pour *vraie* la *fable* qu'on représente sur scène (chapitres 1 et 2).

Tout ce travail, comme l'indique le professeur F. Lecercle dans son pré-rapport, aurait grand besoin d'une conclusion capable de rassembler les fils de l'enquête. De fait, cette nécessité se fait d'autant plus sentir que la conclusion — ou plutôt ce que l'auteur sent bien être une absence de conclusion constitue, en réalité, le début de ce qui devrait être un sixième chapitre, intitulé « Visions », (dont l'auteur n'a pas eu le temps d'achever la rédaction), qui essaie d'en esquisser le contenu, et d'en suggérer le prolongement. Sûrement, à la suite de ce chapitre, on aurait pu apprécier davantage l'apport de cette thèse, en revenant sur les hypothèses de départ, à savoir faire ressortir des traits importants des *systèmes littéraires* étudiés, en tant qu'ils révèlent les conceptions du temps dans lesquelles ils s'inscrivent, et que l'on ne saurait contourner lorsqu'on étudie l'œuvre de Shakespeare, Calderón ou Corneille.

Pour conclure, les propositions (encore fragmantaires) qu'on trouvera à la fin, demandent dans l'avenir à être confirmées à travers un élargissement du terrain d'enquête, et sur la base d'une réflexion plus développée. Une orientation de la recherche suggérée s'y prête principalement : l'analyse de la mise en scène des durées personnelles éprouvées par les personnages sur scène – on y fait seulement quelques brèves allusions ici. Par ailleurs, un traitement beaucoup plus rigoureux de la spécificité de l'esprit tragique dans les tragédies de la première modernité, et ses éventuelles possibilités d'existance ou co-existence avec l'arrière-fond religieux des consciences de l'époque serait également un préalable à ces futurs développements.

PREAMBULE

Bereshit : au commencement Dieu créa le temps ; ensuite l'homme mit en scène cette création. Et dans cet acte semi-inconscient, affleure déjà la tentative d'un être en extase, devant le fantasme d'un Père, de vouloir lui ressembler ; suit la timide recherche d'une autonomie, pouvant même conduire à une révolte prométhéenne. Enfin, parfois et pour un instant, apparaît la conscience de la fiction d'un temps qui devient, à cause de son inconsistance ontologique, désacralisant ; cela signifie que chaque objet sacré, chaque idée du divin, est dépouillé de son caractère transcendant et affiché dans sa matérialité. Pour un instant seulement : un *homo religiosus* demeure sur scène avec ses croyances, plongé dans ce temps fictif. Il possède les mêmes idées, la même mentalité, que son auteur et son public. Dans ce cas plus que jamais (encore qu'on fasse appel à des méthodes de distanciation) la formule lapidaire avec laquelle S. Greenblatt liquide le problème de la subversion religieuse dans le théâtre shakespearien est valide : *there is subversion, no end of subversion, only not for us.*

TABLE DES MATIÈRES

AVIS AU LECTEUR ..... **VII**

PREAMBULE ..... **XIII**

TABLE DES MATIÈRES **1**

INTRODUCTION **5**

Temps et théâtre *6*

Religion et théâtre *17*

Temps et religion *18*

Les contextes *19*

Buts et plan *46*

PREMIÈRE PARTIE :

RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT ENTRE LES DURÉES REPRÉSENTÉES ET LE TEMPS DE LA REPRÉSENTATION

1. LES DEBATS THEORIQUES SUR L'UNITE DE TEMPS **55**

a. Introduction 55

b. La règle de l'unité de temps : considérations préliminaires 57

c. L'unité de temps et la renaissance de la tragédie régulière en Italie : *Aristotele riscoperto* 59

Le contexte de la tragédie italienne *59*

L'unité de temps pour les théoriciens italiens du Cinquecento *67*

Pourquoi l'unité de temps ? Pourquoi la vraisemblance ? *722*

d. L'héritage italien en France 78

e. L'unité de temps en France 84

Le contexte français *84*

Développement de l'unité de temps en France *102*

Les sens de l'unité de temps en France *110*

f. Conclusion 116

L'unité de temps et le sentiment tragique *116*

À propos du « paradoxe classique » *126*

2. UNITÉ DE TEMPS ET THÉÂTRE IRRÉGULIER **143**

a. Introduction 143

b. Aperçu du débat sur l'unité de temps en Angleterre et l'exemple de *Faust* et d'*Henry V* 147

L'importance de l'instant de la mort.....*156*
c. Le débat en Espagne : *justo* et *gusto*..... 163
d. Conclusion..... 173

DEUXIÈME PARTIE :
CONCEPTIONS DE L'HOMME DANS LE TEMPS

3. L'HOMME DANS L'UNIVERS TEMPOREL
a. La nature de l'homme 179
Hamlet.....*179*
De Sigismond et Caliban à Rodrigue.....*188*
b. Temps, éternité, histoire..... 217
Trois aspects de l'univers temporel : le changement, la roue de la fortune, le labyrinthe du monde......*217*
L'Histoire dans Le Grand Théâtre du monde de Calderón.....*235*
4. LA QUESTION DU LIBRE ARBITRE 243
a. Liberté et prédestination dans le théâtre anglais..... 243
Les arguments de la prédestination *243*
Le rôle de la Providence *252*
Les apories de la liberté humaine.....*257*
b. La querelle du *de auxiliis* dans les dramaturgies de Tirso de Molina et de Calderón de la Barca..... 263
L'histoire de la querelle et les systèmes théologiques de Bañez et de Molina.....*263*
L'influence de la querelle dans la dramaturgie baroque espagnole.....*272*
c. Les enjeux de la volonté dans le théâtre français 285
À la recherche d'une liberté métaphysique chez Descartes.....*287*
À la recherche d'une liberté sur scène.....*291*
d. Conclusion..... 3111
5. L'HOMME EN ACTION ET LA RÉVOLTE..... 3177
a. L'importance d'agir sur scène 3177
L'envie d'action.....*3177*
Les mauvaises actions.....*33031*
Le geste théâtral sur les scènes anglaises *3344*
b. Le temps de la révolte 3388
Les conditions de la révolte.....*3388*
Temporalité de la révolte *3566*
Le sens de la révolte.....*3677*
c. Bien agir 3722
Harry et Prospéro : les signes de la civilisation capitaliste anglaise *3722*

Du desengaño au salut, ou la damnation *3755*
Les héros et le Cardinal *3833*
CONCLUSION **3955**
BIBLIOGRAPHIE **41111**

INTRODUCTION

Temps, religion, théâtre sont les trois mots-concepts autour desquels s'articule la présente étude. Cette dernière ne vise pourtant pas à examiner le rapport qu'ils entretiennent — bien qu'il sera nécessaire d'évoquer celui-ci, notamment au cours de l'introduction. Elle se propose plutôt d'étudier les représentations qu'a pu donner le théâtre sérieux, et en particulier le théâtre tragique proprement dit, qui s'est révélé être un terrain très fructueux et approprié pour traiter cette problématique, à savoir *la façon dont l'homme se pense dans le temps*. Plus précisément, l'analyse portera sur les conceptions que l'homme a du temps et de son être temporel, et qui se répandent au début de la modernité — soit avant que Newton ne formule sa théorie du temps-absolu. Filles des deux réformes religieuses, elles sont présentes dans les chefs-d'œuvre produits durant une époque particulièrement importante du développement du théâtre en Europe, que l'on choisira d'étudier ici jusqu'à la représentation de l'*Horace* de Corneille. On fait ici l'hypothèse qu'en identifiant les conceptions du temps que suggèrent les discours, les actions, ainsi que les conséquences des uns et des autres telles qu'elles sont mises en scène dans plusieurs de ces pièces, l'on peut tenter de décrire quelques-uns des traits importants de la civilisation qui les a produites[1].

De ce point de vue, cette thèse, dans le cadre étroit de ses limites, voudrait être un apport à l'histoire des idées et de l'imaginaire, à laquelle la littérature comparée fournit sa contribution depuis longtemps[2]. Ou encore à l'anthropologie historique, tel que l'appelait de ses vœux D. H. Pageaux[3], dans la mesure où toutes deux s'intéressent à

---

[1] On aura reconnu dans cette position celle de L. Goldmann affirmant qu'« il arrive souvent que le comportement qui permet de comprendre l'œuvre n'est pas celui de l'auteur mais celui d'un groupe social (auquel il peut ne pas appartenir) et notamment, lorsqu'il s'agit d'ouvrages importants, celui d'une classe sociale ». *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, NRF, 1959, p. 17. C'est particulièrement vrai pour les œuvres dramatiques, comme le soutiennent les tenants du *new historicism* : S. Greenblatt a ainsi voulu montrer que les pièces de Shakespeare, loin d'être l'œuvre d'une conscience isolée (« a total artist »), portaient les signes d'une intense « négociation » avec sa société (« totalizing society »). S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon press, 1988, p. 1-20.

[2] Curtius écrit qu' « Elle [la science littéraire] veut être quelque chose d'autre et de mieux que la simple histoire littéraire. Elle est hostile à la philologie. En revanche, elle cherche à s'appuyer sur d'autres sciences […] La science littéraire teintée de philosophie passe la littérature en revue à la lumière des problèmes métaphysiques et éthiques (par exemple l'amour et la mort). Elle veut être "l'histoire de l'esprit" ». *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 12.

[3] D.H. Pageaux, « Littérature générale & comparée et anthropologie », in *Littérature et anthropologie*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, SFLGC – Les Belles Lettres, 2006. « L'anthropologie historique serait-elle donc la variante, sous-espèce anthropologique qui autoriserait un dialogue interdisciplinaire avec la littérature générale et comparée ? Je serais tenté de répondre de façon positive et enthousiaste » p. 33 ; « En se tournant vers l'anthropologue, le comparatiste attend une relance de ses principes de lecture, un renouveau dans ses questionnements qui confèrent au texte

« l'univers mental », et que le comparatiste peut ainsi se retrouver sur le même domaine que l'anthropologue : « les objets d'études choisis peuvent aussi être les siens ». D. H. Pageaux rappelle cependant la différence fondamentale qui sépare les deux perspectives : ces objets communs, « le comparatiste les étudiera *à sa manière, à un autre niveau*, lorsqu'il aborde, par exemple, l'étude d'un thème, d'un mythe, celle des images et des représentations » ; mais « il s'écartera en revanche des questionnements qui ressortissent à l'anthropologie historique ou à l'histoire des mentalités lorsqu'il réfléchit à l'évolution des genres et des formes, lorsqu'il choisit des questions de poétique générale et comparée »[4]. En effet, un travail de littérature comparée ne saurait négliger la question fondamentale du rapport entre les divers temps du théâtre – le temps de la fiction, la durée effective du spectacle, et les durées perçues par les protagonistes sur scène –, rapport qui sera analysé dans le premier volet de cette étude. Autrement dit, si « faire d'un texte un objet anthropologique revient à donner une priorité à ce qui relèverait plus de la thématique, de la matière imaginaire que de la poétique », il est vrai aussi que cette priorité à elle seule serait « toute limitée et provisoire »[5], voire déroutante, si l'on ne tenait compte avant tout de la façon dont forme et contenu s'influencent et se définissent réciproquement.

Temps et théâtre

On ne s'attardera pas ici à souligner l'importance de la question du temps au théâtre, comme dans la pensée qui produit celui-ci : il n'existe pas d'écrivain ou de moraliste qui n'ait eu à faire au « temps », dans l'un ou l'autre de ses sens, au cours de

littéraire des dimensions nouvelles et il reconnaît l'anthropologue comme un 'savant', si ce mot signifie, comme le rappelle Lévi-Strauss, non pas 'l'homme qui fournit les vraies réponses, c'est celui qui pose les vraies questions' » p. 35. Au demeurant, s'approcher au domaine anthropologique a été inéluctable pour ce travail, dans la mesure où, comme écrit N. Arambasin dans le même ouvrage, « dans le cadre d'une recherche menée en littérature comparée, le recours à l'anthropologie s'impose lorsqu'on s'efforce de comprendre le ressort des croyances qui sont impliquées dans les textes, notamment à des époques où celles-ci entrent en concurrence avec des systèmes de pensée qui en contestent l'existence ou les fondements ». N. Arambasin, « Approches comparatistes d'une anthropologie culturelle et religieuse », in *Littérature et anthropologie, op. cit.* p. 215. A.D. Leiva, de son côté, souhaite un renouveau des études culturelles : « il s'agit de concilier les apports des formalismes […] avec le dynamisme de l'histoire culturelle, sans toutefois dissoudre (comme c'est souvent le cas dans les départements américains) le littéraire dans le flou du 'tout-culturel'. […] Méthode et approche délibérément pluridisciplinaires, le comparatisme ouvre le texte littéraire à la circulation des éléments picturaux, des mythes et des thèmes, ainsi que des idées et des mentalités, à la confluence des sciences humaines et de l'anthropologie culturelle, privilégiant l'étude des sensibilités collectives qui sous-tendent des vastes ensembles culturels internationaux ». A.D. Leiva, « Heur et malheur des études culturelles : pour un nouveau culturalisme littéraire », in *Littérature et anthropologie*, *op. cit.* p. 283.

[4] D.H. Pageaux, *op. cit.* p. 33.

[5] *Ibidem*, p. 36.

la période considérée[6]. Je voudrais néanmoins témoigner, à travers ce travail, combien il a été stimulant et enrichissant, quoique difficile, d'aborder cette question, dans la mesure où elle conduit à réfléchir de façon liée à de nombreux aspects de la vie de l'homme qui autrement apparaissent détachés les uns des autres, et notamment à identifier, dans les manières de penser et d'agir mises en scène au XVII[e] siècle, le sens de nombre d'attitudes humaines.

Il m'a semblé tout à fait naturel d'approcher ce thème au travers le genre littéraire pour lequel je sens une prédisposition particulière, le théâtre — sans doute parce que dans ma province d'Agrigente, dès le plus jeune âge, on parle à l'école de Pirandello, dont l'importance au sein de l'évolution des représentations de l'homme n'est pas à démontrer[7]. Peut-être parce que lors des sorties scolaires, les étapes au théâtre grec de Syracuse, de Tyndaris, ou au théâtre ancien de Taormine, ne manquaient jamais. Là, une guide touristique évoquait les scénarios et les actions dramatiques d'antan à l'instar d'un moderne coryphée, nous donnant accès à l'univers tragique qui fut celui d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide[8]. Ou encore parce que lors de mes promenades à Palerme, pendant mes premières années universitaires, je m'arrêtais souvent devant ce merveilleux monument qu'est le théâtre Massimo, et que je ne repartais jamais sans avoir levé les yeux et lu son épigraphe, « *L'ARTE RINNOVA I POPOLI E NE RIVELA LA VITA* » — l'art dramatique pousse les hommes à *reconnaître* le temps : c'est peut-être cette expérience biographique qui se trouve au départ de cette étude.

En vérité, lorsqu'on se penche sur l'étude des tragédies, la problématique temporelle s'impose d'elle-même, de même que le choix de la tragédie pour étudier l'*agir* de l'homme, et l'*ethos* de cet agir, puisque dès ses origines, « la tragédie est

---

[6] D'une façon plus générale, on renverra ici aux travaux de P. Chaunu, *L'axe du temps*, Paris, Julliard, 1994, de J. Attali, *Histoire du temps*, Paris, Fayard, 1982 et, pour le XVI[e] siècle, à l'étude de M. Engammare, *L'ordre du temps*, Genève, Droz, 2004. On ne saurait oublier, pour son importance dans l'histoire des mentalités, le très célèbre article de J. Le Goff, « Temps du marchand et temps de l'Eglise au Moyen-âge », *Annales ESC*, 1960. D'un point de vue strictement philosophique, voir entre autres J.-L. Vieillard-Baron, *Le problème du temps. Sept études*, Paris, Vrin, 1995.

[7] En réfléchissant sur les rapports entre philosophie et littérature, Italo Calvino a écrit que « "l'uomo di Dostoevskij" e "l'uomo di Kafka" hanno cambiato l'immagine dell'uomo anche per chi non ha una particolare inclinazione per la filosofia […]. Su questo livello d'autorità, lo scrittore del nostro tempo che può essere posto accanto a quei due è Samuel Beckett», « Filosofia e letteratura », *Una pietra sopra*, in Italo Calvino, *Saggi. I. 1945-1985*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, 2001, p. 190. Or, il ne serait pas du tout hasardeux d'ajouter le nom de Pirandello aux deux premiers.

[8] Sur le lien étroit qui existe entre la temporalité et l'univers tragique, on renvoie à la précieuse étude de J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1999.

représentation d'action et que les agents en sont des personnages en action [*prattontas*] »[9].

Avoir utilisé l'expression « théâtre tragique » n'a pas été totalement rigoureux, et ce choix n'a pas été facile. Les pièces étudiées ne sont pas uniquement des œuvres tragiques (en ce qui concerne le contenu), ni même des tragédies (en ce qui concerne la structure). Il n'était cependant pas question de mener ici une étude sur le temps dans les diverses formes du théâtre sérieux dans l'Europe des XVI[e] et XVII[e] siècles. La forme tragique[10] s'imposait dans la mesure où elle a pour caractéristique de mettre en scène un temps irréversible[11] et qui donne de ce fait à la représentation un degré majeur d'illusion théâtrale, en accentuant la valeur immanente de chaque action jouée sur scène. Le choix du titre se trouve donc justifié par le fait de privilégier les tragédies, étant donné que, comme écrivait N. Frye, « le fondement de la vision tragique est l'être dans le temps »[12]. C'est ce qui explique que l'on n'ait pas ici pris en considération des représentations d'un temps réversible (qui étaient présentes dans l'imaginaire collectif[13] et repérables dans d'autres genres littéraires[14]), sans pour autant se priver de l'apport

---

[9] Aristote, *Poétique*, (éds.) R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 2011, p. 53. Que la tragédie soit tout d'abord une représentation d'actions humaines est d'ailleurs spécifié maintes fois dans le traité péripatéticien. Cela amène à donner à *la fable* une importance plus grande qu'aux *personnages* (la place principale entre les six parties de la tragédie que distingue Aristote). Faut-il, par ailleurs, rappeler avec Paul Ricœur que « [les] articulations symboliques de l'action sont porteuses de caractères plus précisément *temporels* » ? P. Ricœur, *Temps et Récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 109.

[10] À défaut de pouvoir mieux définir ici la catégorie du tragique au XVII[e] siècle, et la nuancer géographiquement, on pourrait employer la formule qu'Henry Gouhier applique au drame, à savoir « il y a drame par la présence de la mort » (*Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1997, p. 69), en ajoutant à la formule le fait qu'il se passe dans ces œuvres quelque chose qui échappe à l'explication rationnelle de l'événement (en revanche, Gouhier affirmait qu'« il y a tragédie par une présence de la transcendance », *ibidem*, p. 69).

[11] Comme l'écrit H. Gouhier, « peu importent ses dimensions, bombe qui explose ou parole qui s'envole, le fait s'inscrit dans un temps où ce qui arrive n'arrive qu'une fois, où ce qui est arrivé ne peut et ne pourra jamais ne pas être arrivé, temps impitoyablement irréversible où l'homme ne redevient pas enfant et où Dieu même n'aurait pas la puissance de faire machine en arrière, temps impitoyablement conservateur où rien ne se perd sauf la jeunesse, où les blessures persistent en cicatrices et les fautes en remords. Ce temps est historique et distinct du temps mathématique justement par ce double caractère : ce qui arrive passe et ne passe pas ; au moment où l'événement passe, il se passe quelque chose qui est une certaine situation par laquelle cet événement survit dans ses conséquences », *op. cit.* p. 15-16.

[12] N. Frye, *Les fous du temps*, Paris, Belin, 2002, p. 7. C'est pourquoi l'étude portera (dans les limites de ses possibilités) non seulement sur la tragédie en tant que genre littéraire avec sa structure caractéristique, mais également sur le concept même de tragique et sur ses nuances.

[13] Le temps sacré, qui vient interrompre la durée profane de la vie, « est par sa nature même réversible », M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1975, p. 63.

[14] Dans un article, P. Walter a révélé la présence dans l'imaginaire de « ce temps alternatif et 'saturnien' (qui va à l'encontre d'une conception fondée sur l'écoulement normal et irréversible du temps) [qui] survécut à l'effondrement des systèmes religieux qui l'avaient établi en dogme ». Sa puissance est telle qu'il fait irruption dans la conscience des esprits les plus 'illuminés', en prenant l'exemple de l'étrange rêve que fait Descartes dans la nuit du 10 au 11 novembre 1619, c'est-à-dire le jour où il

indispensable que quelques pièces non tragiques[15] pouvaient fournir à l'étude surtout en ce qui concerne la sphère du religieux ; et qui en l'occurrence ont servi de contrepreuve (d'où la présence même de l'*auto sacramental* de Calderón *Le grand théâtre du monde* qui pour les spectateurs n'avait rien de tragique).

A propos du lien entre temps et tragédie, J. de Romilly a pu écrire que « si le genre tragique est né au moment même où la conscience du temps arrivait à son plein développement [dans la Grèce du V^e^ siècle avant notre ère], il convient de se demander si la rencontre est fortuite, et si la structure même de la tragédie n'en porte pas l'empreinte »[16]. Les mêmes réflexions peuvent se faire en ce qui concerne la période étudiée ici, où l'on assiste à l'épanouissement de nombreux chefs-d'œuvre tragiques (à partir de la fin du XVI^e^ siècle en Angleterre, et quelques décennies plus tard en Espagne et en France). C'est-à-dire au moment où la révolution astronomique et les répercussions des réformes religieuses (pour ne citer que les deux phénomènes les plus importants) inaugurent une nouvelle ère dans laquelle « la philosophie nouvelle remet tout en question », pour reprendre les mots de J. Donne — c'est-à-dire notamment l'anthropocentrisme et le rapport entre l'homme et le temps, fondamental dans la conception de la liberté humaine.

C'est pourquoi G. Venet écrit à propos du théâtre élisabéthain qu'« en l'absence de toute théorisation contemporaine sur le temps, de toute mise à distance réflexive, il semble bien qu'un obscur pressentiment de ce qu'allait être le temps de notre modernité ait trouvé dans la praxis unique de la tragédie anglaise un lien d'expérimentation

déclare avoir découvert « les fondements (rationnels) de la science admirable ». P. Walter, « Le fil du temps et le temps des fées. De quelques figures du temps alternatif dans le folklore médiéval », in *Les figures du temps*, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997, p.153-165.

[15] En se référant au théâtre baroque espagnol, j'ai suivi D. Souiller en utilisant le terme « drame » pour définir l'ensemble des pièces caldéroniennes. « Le terme *drame* semble le plus propre à rendre compte de cet ensemble qui englobe des tragédies du destin, comme *La vie est un songe* (1635), l'exemple, emprunté à l'histoire, de passions incontrôlables […] et ce que l'on appellera plus aisément des 'drames historiques', en référence à la littérature élisabéthaine ». D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, Puf, 1992, p. 80. L'emploi du mot « tragique » pour indiquer les *comedias* étudiées ne veut pas être donc une manière d'affirmer le caractère tragique du théâtre baroque espagnol, et ainsi entrer (de manière inconvenante d'ailleurs) dans un débat qui continue à être vif et intéressant, et dont je préfère me soustraire pour l'instant. L'une des dernières contributions est celle de C. Couderc en décembre 2012, *Le théâtre tragique au Siècle d'or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Puf. Sur le sujet voir aussi les récentes articles de M. Blanco « Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633) » et F. d'Artois «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro? » in *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII, 2012/1.

[16] J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, *op. cit.* p. 10.

privilégiée préparatoire à une conceptualisation plus tardive »[17]. En élargissant, avec précaution, cette idée également aux deux autres traditions dramatiques, on pourrait considérer les œuvres étudiées à la fois comme un moyen à travers lequel des conceptions cachées, mais faisant partie d'un savoir commun, sont dévoilées[18] ; et d'autre part, elles peuvent être conçues comme un outil mimétique très précieux pour le philosophe (ancien ou moderne) lui permettant d'observer une réalité (vraisemblable), et ensuite d'élaborer des réponses à chaque question que pose la vie[19].

Avoir fait référence à deux auteurs aussi éloignés dans le temps n'est pas un choix hasardeux. Il exprime, au contraire, la volonté de mettre en lumière une idée essentielle du théâtre (au sens ontologique du terme). Cette conception du théâtre peut être résumée en mentionnant trois aspects fondamentaux : 1) son caractère principal est de *distraire* ; 2) il ne peut retravailler que *le matériel intra-mondain* ; 3) ce qui conduit à *accepter* tout facilement (parfois ingénument) le contrat fictionnel ; ou amène à la *désacralisation* de l'image représentée.

1) Lorsque je parle de « distraction », ici, je l'entends dans son sens le plus large, que l'on peut retrouver aussi chez P. Larthomas :

> Dire d'une œuvre dramatique qu'elle divertit, au sens pascalien du terme, qu'elle distrait, en donnant au mot sa valeur étymologique, c'est dire que *le spectateur est délivré de ses préoccupations, c'est-à-dire de son temps, est délivré même du temps*. Il ne s'aperçoit pas que le temps passe et nous avons constaté que les spectateurs sont incapables de dire combien a duré un acte, même approximativement (je souligne)[20].

[17] G. Venet, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002, p.15.

[18] Puisque les tragédies ont « la propriété de la vive clarté, et à la lecture et à la représentation », Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1996, p. 137. Dupont-Roc et Lallot traduisent : « elle [la tragédie] a toute sa vivacité à la fois à la lecture et à la scène », *op. cit.* p. 139. La traduction de l'édition Gallimard permet de mieux saisir d'emblée ce que Dupont-Roc et Lallot précisent en note, à savoir que l'adjectif *enargès* « évoque, au sens visuel d'abord, puis au sens intellectuel, la *clarté* et la *distinctivité* » (note 8, p. 410, je souligne). Par ailleurs, dans la *Poétique* le stagirite affirme que « l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissage », *ibidem*, p. 43.

[19] « De tout temps les philosophes ont prêté attention au théâtre. […] C'est un fait que les hommes de théâtre traitent des choses qui doivent fortement intéresser le philosophe : la conduite des hommes, leurs manières de voir et les conséquences de leurs actions ». B. Brecht, « *Le philosophe au théâtre* », in *Écrits sur le théâtre*, « VI. La Dramaturgie non aristotélicienne (1932-1951) », Paris, Gallimard, collection de La Pléiade, 2000, p. 300-301.

[20] P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Puf, édition Quadrige, 2012, p. 158.

Dans cette perspective, dire que le théâtre soit – et ait été – foncièrement une « distraction », c'est une affirmation qui pourrait difficilement être contredite, au-delà des débats théoriques qui ont vu s'opposer l'idée de l'utilité du théâtre à son caractère hédoniste. Au demeurant, c'est parce qu'une action représentée est une *distraction*, qu'elle est toujours source de plaisir. Aristote termine sa *Poétique* en affirmant la supériorité de la tragédie sur l'épopée aussi par le fait qu'elle produit un « plaisir » (que suscitent la pitié et la crainte à travers l'imitation) majeur[21]. Dans l'*Épitre aux Pisons*, Horace distingue dans l'œuvre littéraire un aspect didactique et un aspect hédoniste (*prodesse* et *delectare*)[22]. Tous les défenseurs du théâtre s'appuient sur l'autorité de Thomas d'Aquin qui, reprenant le concept aristotélicien d'*eutropelia*, affirme dans la *Somme théologique* la nécessité de récréations et de divertissements modérés (même si Thomas ne le mentionne pas le théâtre)[23]. Enfin, plusieurs théoriciens italiens du théâtre au XVI[e] siècle vont de plus en plus mettre l'accent sur le côté hédoniste de la représentation, tout en réfléchissant sur la nature et la source de ce plaisir[24].

---

[21] « Si donc la tragédie se distingue sur tous ces points, et en plus par l'effet que produit l'art (car ces arts doivent produire non pas un plaisir quelconque, mais celui qu'on a dit), il est clair qu'on peut la juger supérieure, puisqu'elle atteint mieux que l'épopée le but de l'art », Aristote, *Poétique*, *op. cit.* p. 139. Le plaisir dont il est question est exprimé aux chapitres 13 et 14, « le plaisir que doit procurer le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative », *ibidem*, p. 81.

[22] « *Aut prodesse volunt, aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* », Horace, *Art poétique*, vv. 333-35 ; « *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* », vers 343 ; in *Épitres*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, « Ou être utile ou charmer, tel est le désir des poètes, ou encore dire tout ensemble des choses qui puissent à la fois avoir de l'agrément et servir à la vie » ; « il enlève tous les souffrances celui qui mêle l'agréable à l'utile », p. 219-22 ;

[23] Notamment dans la France de Louis XIII, « tous les défenseurs du théâtre s'appuient sur [le] texte de la *Somme théologique* (2ª 2ª, *quaestio* 168, art. 2-4) qui ne mentionne absolument pas le théâtre et formule seulement, à propos du jeu, la nécessité de récréations et de divertissement modérés », C. Mazouer, *Le théâtre français de l'âge classique*. *I. Le premier XVII[e] siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 144.

[24] Même avant la lecture hédoniste de la *Poétique* faite par Castelvetro. C'est le cas notamment de Giraldi Cinzio. Le dramaturge, dans le prologue à son *Altile* (vers 1541), justifie les innovations apportées au genre tragique et l'écart par rapport aux règles anciennes, voire le *fin lieto*, pour venir à l'encontre du goût du public moderne. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, I*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974, (ci-après *TPR*), p.489-491. Le Trissin aussi (dans sa première partie de *La Poetica* de 1529) parle de la *dilettazione* de la tragédie, sans pour autant négliger son utilité : « Bellissima cosa è fare beneficio a le genti, la quale non solamente tanto più bella è reputata, quanto che il beneficio in più persone si extende, ma quanto anchora con maggior dilettazione, di chi l'utilitade riceve, si fa : come il medico, il quale è reputato assai mejore, quando non solamente a molti restituisce la sanità, ma quella anchora senza dolore e con dilettevoli medicine lji rende », *ibidem*, p. 23 [Il est beau d'accomplir de bonnes actions pour les autres ; et c'est d'autant plus beau non seulement que le bénéfice en est réparti sur plusieurs personnes, mais aussi qu'elles en conçoivent plus de plaisir. De même un médecin accroît sa réputation non seulement en fonction du nombre de personnes à qui il a rendu la santé, mais surtout lorsqu'il y parvient sans douleur pour le patient, et à l'aide de plaisants remèdes]. C'est le point de vue platonicien que l'on trouve également chez Bernardo Tasso (*Ragionamento della poesia*, 1562) et Giulio del Bene (*Due discorsi*, 1574), pour lequel le fin est '*l'utile dulci*' horatien. Enfin, même G. Denores (son *Discorso* est de 1586) affirme que « questa è una dottrina che s'impara senza accorgersi, questa è una filosofia morale e civile che non si apprende nelle scolle da' legenti e con istudio, ma ne' teatri da' poeti, e con sommo diletto.

Il faut prendre bien en compte cet aspect du théâtre. Dire que ce dernier est une « distraction », c'est dire que l'homme met momentanément ses activités journalières de côté pour se plonger dans une autre temporalité, qui fait de lui un spectateur[25]. Le spectateur est donc plongé au même titre que les personnages sur scène dans ce temps fictif. Or, si le dramaturge, en créant sa pièce, s'assimile au Créateur, les spectateurs quant à eux, assistent à une création *in itinere* qui se déroule sous leurs yeux ; ils jouissent ainsi d'une position privilégiée, à mi-chemin entre le temps de la fable ou de la durée des protagonistes et le temps réel. Cette condition leur permet de pouvoir *prendre position* à tout moment, et formuler ainsi des jugements les plus

Imperò che, chi si conduce a simili spettacoli, va principalmente per diporto e per passatempo e, nondimeno, con leggiadro inganno, senza avvedersi, ricevendo ancora non mediocre beneficio e giovamento a tal che, in quanto all'auditor, il principal fine della poesia per il più non è altro che il diletto », in *TPR, III*, p. 405 [Celle-ci est une doctrine qui s'apprend sans s'en apercevoir, c'est une philosophie morale et civile qu'on n'apprend pas dans les écoles, grâce aux professeurs et en travaillant, mais dans les théâtres, grâce aux poètes et en éprouvant le plus grand des plaisirs. Celui qui va assister à des spectacles pareils y va principalement pour se distraire et pour passer le temps ; néanmoins, par le biais d'une agréable illusion, sans s'en rendre compte, il en tire également un profit et un avantage qui ne sont pas médiocres, d'autant plus qu'en général pour le spectateur la fin principale de la poésie n'est autre chose que le divertissement]. Sur la source de ce « plaisir », fruit de l'horreur et de la pitié, les théoriciens italiens du Cinquecento ont proposé plusieurs solutions ; par exemple, L. Castelvetro parle d'un *diletto oblico*, un plaisir qui vient de la constatation qu'on souffre pour les malheurs vus sur scène et donc de la conscience de la bonté du propre esprit, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Bari-Roma, Laterza, 1978, tome II, p. 367. Sur cette question a réfléchi surtout L. Giacomini (*De la purgazione de la tragedia*, 1586), lequel, après avoir mentionné les divers avis qu'on avait donnés sur les sujets (*TRP, III*, p. 348-349), soutient que « lo spettatore dell'atto tragico, benché conosca quello che si rappresenta non esser vero, mentre a l'intelletto ricorre per aiuto, nondimeno, ingannato dall'artifiziosa imitazione da lusinghevole dolcezza accompagnata, massimamente quando oggetti presenti feriscon la vista e crean ne la fantasia fantasmi possenti ad alterarla, sente in sé timore e compassione e pianto ; et oltre la compiacenza de l'alleggerimento de l'animo, che mentre secondo questi affetti opera egli consegue, prova ancora altri diletti », p. 364-365 [Le spectateur de l'action tragique, bien qu'il sache (lorsqu'il fait appel à son intelligence) que ce qu'on lui représente ne se passe pas véritablement, se laisse néanmoins tromper par une imitation habile [artifiziosa] et pleine de séduction ; notamment lorsque les choses qu'on représente blessent la vue et créent dans son imagination des fantômes puissants, capables d'en altérer le cours. Alors il ressent en lui-même de la crainte et de la compassion, et il pleure ; et en plus du plaisir qu'il éprouve, dû au soulagement de l'esprit obtenu par le biais de ces sentiments, il ressent encore d'autres plaisirs »]. Le Trissin aussi réfléchit sur les sentiments de crainte et miséricorde suscités par la tragédie dans sa cinquième partie de *La Poetica* (vers 1549), *TPR, II*, p. 33-37.

[25] Par ailleurs, il ne s'agit pas de la seule distraction à travers laquelle l'homme entre au niveau psychique dans une temporalité différente ; la cérémonie religieuse, par exemple, est un autre moment où l'homme pense pouvoir se réintégrer dans le temps des origines ou dans l'éternité. Dans ce moment de fête les hommes « sortent de leur temps historique – c'est-à-dire du temps constitué par la somme des événements profanes, personnels et inter-personnels – et rejoignent le Temps primordial, qui est toujours le même, qui appartient à l'éternité », M. Eliade, *op. cit.* p. 79. Voir aussi du même auteur *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, en particulier le chapitre II, « Régénération du temps ». En réalité, pour l'homme religieux, chaque instant peut s'ouvrir vers l'Absolu, vers l'éternité : « un moment ou une portion de temps peut devenir à tout moment hiérophanie […] tout temps, quel qu'il soit, est ouvert sur un temps sacré, en d'autres termes peut révéler ce que nous appellerions d'une formule commode l'*absolu*, c'est-à-dire le surnaturel, le surhumain, le surhistorique ». M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949, p. 327.

appropriés sur ce qui se passe sur scène[26], lorsque ces jugements concernent aussi le temps réel. Pourtant, cela n'arrive pas toujours[27] (par exemple dans le cas d'un spectateur totalement plongé dans l'histoire, *pris* dans le temps de la fable), et par ailleurs, le cas échéant, cela se produit à des degrés différents d'implication.

2) Lorsqu'un dramaturge veut mettre en scène une pièce, il n'a à sa disposition que le matériau qu'il prend dans ce monde. Ce qui revient à dire que lorsqu'il veut exprimer le caractère transcendant d'un objet, d'une personne, d'une puissance, ou d'une situation, il est obligé de le faire par le biais de *ce* qui est intramondain, qui reste même pour le spectateur (je veux dire pour un spectateur normal) dépourvu de son aura de sacralité : « toute chose figurant sur scène y acquiert *ipso facto* le caractère d'objet : l'objet théâtral est une *chose*, reprise et recomposée par l'activité théâtrale »[28]. Sans pousser ces analyses trop loin dans le champ de la sémiologie théâtrale, l'on pourrait étendre cette définition à tout ce qui est montré sur scène, encore qu'il s'agisse de l'idée d'une force transcendante, ou d'objets qui « cessent d'avoir le statut d'accessoires pour devenir au sens plein du terme des éléments signifiants », c'est-à-dire des objets qui « *[valent] pour* autre chose dont il[s] [sont] l'*icône* »[29]. À l'instar, par exemple, de l'hostie qu'on retrouve dans *Le Grand Théâtre du monde*, ou des interventions du *deus ex machina*. On sait, bien sûr, qu'il s'agit de conventions, à travers lesquelles les spectateurs acceptent ces signifiants en tant que signes et non pour ce que ces choses sont *réellement*. Il est pourtant intéressant de noter la ressemblance entre le signe théâtral et la réalité intramondaine[30]. C'est le cas que l'on peut constater par exemple

---

[26] « Un jugement d'existence, telle est la part du spectateur dans cette réalisation qu'est la représentation du drame […] Le jugement d'existence porte directement sur l'existence du monde pris comme une totalité », H. Gouhier, *op. cit*. p. 25 et 27.

[27] En effet, comme l'écrit A. Ubersfeld, « le *temps* au théâtre ne se saisit aisément, ni au niveau du texte, ni au niveau de la représentation », *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.151. Pour éclairer ce manque de saisi du temps par le spectateur, Larthomas prend un exemple de la vie quotidienne : « le théâtre là encore est proche de la vie où, ayant pris à une conversation passionnante, nous ne nous apercevons qu'après coup de l'heure tardive », *op. cit.* p. 158. D'ailleurs, si « dans le cas de représentations très longues, le spectateur connaît en général la fiction [puisqu'] il peut s'absenter, manger, parler, pour retrouver son attention aux moments de grande intensité » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 198), le cas du théâtre classique est différent, car « l'unité de temps contraint le spectateur à la 'sidération aristotélicienne' (au sens brechtien du terme) », *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 155. C'est d'ailleurs pourquoi Brecht souhaite avoir des spectateurs *intelligents*, B. Brecht, « [*Le seul spectateur pour mes pièces*] », in *Écrits sur le théâtre*, « III. Entre l'ancien et le nouveau (1927-1930), *éd. cit.* p. 136.

[28] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, *op. cit*. p. 109.

[29] *Ibidem*, p. 107 et 110.

[30] C'est pourquoi Montaigne a pu *séculariser* la métaphore du *theatrum mundi* : « Si Montaigne emploie à plusieurs reprises l'expression "le théâtre du monde" il le fait dans une perspective qui n'a rien à voir avec la métaphysique chrétienne du *theatrum mundi* », G. Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Droz, Genève, 2011, p. 190.

dans l'action de la Providence : comme on le verra plus loin, ses actes sont toujours accomplis par les hommes[31]. Pour en rester à quelques exemples, si dans *Richard II* de Shakespeare le vieux Jean de Gand appelle le ciel à venger le crime du roi[32], ce crime sera vengé par Bolingbroke. De même, on ne saurait négliger le rôle que joue le peuple qui se révolte dans l'accomplissement du dessein providentiel, prévu par le roi et réalisé par Sigismond, de *La vie est un songe* de Calderón de la Barca. Enfin, c'est par le bras d'Horace que s'accomplit l'oracle rendu à Camille dans la tragédie de Corneille.

De plus, les objets et les idées perdent leur aura sacrée, non seulement parce qu'ils se *matérialisent*, mais également parce que le théâtre montre que cette aura ne se trouve pas dans l'*essence* de l'objet ou de la personne, mais dans les mots et les regards des autres. Dans *Le prince constant* de Calderón, tout comme dans *Le roi Lear* de Shakespeare[33] ou l'*Horace* de Corneille[34]. Autrement dit, c'est comme si l'on pouvait étendre, malgré les différences (et en les prenant bien en compte), le principe du théâtre athée de Brecht à toute œuvre dramatique, qui oblige l'auteur « à ne représenter que les relations qui existent entre les hommes »[35]. Le courant des *cultural studies* a su déceler cet aspect dans la tradition dramatique élisabéthaine, en montrant qu'elle rejette l'idée stoïco-chrétienne de l'homme en tant qu'être capable de se définir par lui-même[36], en

---

[31] Je suis conscient d'imposer au problème un point de vue strictement matérialiste, et que donc une personne croyante n'accepterait pas cette lecture. Je ne saurais lui répondre qu'en reformulant une expression que L. Febvre utilise pour le XVI[e] siècle : l'époque où le *non posse* engendra le *non esse*, n'est pas encore atteinte. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 477.

[32] « De l'auteur du forfait que nous ne pouvons châtier / Confions notre querelle aux volontés du ciel : / Quand le temps ici-bas seront mûrs, c'est lui qui jettera / La vengeance, pluie brûlante, sur la tête des coupables », W. Shakespeare, *Richard II*, I, ii, 4-8. Pour la traduction des œuvres de Shakespeare, sauf indication différente, j'ai toujours utilisé celle des *Œuvres complètes* de l'édition Robert Laffont dans la collection Bouquins, Paris, 1997.

[33] En réfléchissant sur la folie de Lear, J. Dollimore affirme qu'elle est « less divine furore than a process of collapse which reminds us just how precarious is the psychological equilibrium which we call unity, and just how depend upon an identity which is social rather than essential », *Radical tragedy. Religion, ideology and power in the drama of Shakespeare and his contemporaries*, Basingstoke – New York, Palgrave – Macmillan, 2004. p. 135.

[34] Cela vaut aussi dans le « théâtre du monde » de Montaigne, car « dans un monde où Dieu est absent, où irrémédiablement "à part" et séparé de nous, ne restent pour nous voir jouer que les spectateurs humains », G. Navaud, *op. cit.* p. 191.

[35] « Comme nous avons un théâtre athée, nous sommes astreints à ne représenter que les relations qui existent entre les hommes », [*Le mode d'examen sociologique*], in B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, « III. Entre l'ancien et le nouveau (1927-1930), *op. cit.* p. 119. « L'objet de la représentation est donc un réseau de relations sociales entre des hommes », *Ce qui se cache derrière les événements : des processus inter-humains*, in *Écrits sur le théâtre*, « VI. La Dramaturgie aristotélicienne (1932-1951), *ibidem*, p. 307.

[36] Voir à ce propos J. Dollimore, *op. cit.* p. 29 et suiv.

arguant une conception non essentialiste de l'homme, celle marxiste de l'être social[37]. Bref, dire que le théâtre travaille avec les matériaux de l'expérience sensible, équivaut à affirmer qu'il affiche, au préalable, une réalité dans laquelle, pour le dire avec Heidegger, « derrière les phénomènes de la phénoménologie il n'y a essentiellement rien d'autres »[38].

3) Afin d'être acceptée, toute représentation symbolique a besoin d'un pacte entre celui qui produit le signe et celui qui doit l'interpréter (dans le cas du symbolisme religieux, son absence amène même à des attitudes désacralisantes[39]). Également, toute fiction littéraire a besoin que l'on stipule un pacte fictionnel entre l'œuvre et son public[40]. Cette question pose davantage de difficultés lorsqu'on parle de théâtre : puisque le théâtre n'est pas fiction seulement « juste parce qu'il est tout d'abord un signe » ; mais parce que « le signe théâtral est un signe fictif, non parce qu'il s'agit d'un signe faux ou d'un signe qui communique des choses inexistantes […] mais parce qu'il fait semblant de ne pas être un signe »[41].

Or, comme le montre l'exemple de l'enfant (note 39), le contrat peut toujours être mis en discussion ; et, lorsqu'on est dans un théâtre, faire réfléchir, par-delà de la scène, à une réalité qui prend alors une signification toute différente. Bien sûr, cela ne veut pas dire que les représentations théâtrales de l'époque amenaient souvent ou rarement à des

---

[37] Tout en répartissant les visions de l'homme que projettent les pièces entre un tropisme essentialiste et un tropisme matérialiste, il s'agira, notamment au cours du troisième chapitre, de faire ressortir et de mettre en exergue le système de relations sociales où s'inscrivent les actions des protagonistes, tant il est vrai qu'« agir, c'est toujours agir "*avec*" d'autres », comme écrit P. Ricœur. Et puisque toute action que l'on peut raconter est « toujours *symboliquement médiatisée* », et que les symboles de nature culturelle qui sous-tendent l'action « en constituent la signifiance première », comme affirme le même auteur en s'appuyant sur les travaux de Clifford Geertz, il importe d'avoir toujours sous les yeux son « caractère *structuré* », afin de pouvoir l'interpréter correctement, à savoir à l'intérieur d'un « système de symboles en interactions » (cela même lorsque la représentation de cette action semble la déplacer – ou *distancier* – de son contexte habituel). P. Ricœur, *op. cit*, p. 110 et 113-114.

[38] M. Heidegger, *Etre et temps*, traduction par Emmanuel Martineau, édition numérique hors-commerce, 1985, p. 48.

[39] L'après-midi du dernier 25 décembre, me promenant par les rues désertes de mon village, j'entendis les voix de deux femmes et d'un enfant qu'elles amenaient dans la crèche de Noël pour lui montrer l'enfant Jésus qui y avait été placé la nuit d'avant, à la suite de la célébration eucharistique nocturne de la nativité. Je ne fus pas surpris d'entendre l'enfant s'exclamer déçu, *ma è finto !* (« mais c'est faux ! »). Ce genre de commentaire est en effet couramment fait par les enfants.

[40] Sur la fragilité de ce pacte et de ses conséquences lorsqu'il n'est pas accepté/compris, voir, entre autres, U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, notamment les chapitres 4, 5 et 6. À propos du « dogme de la suspension de l'incrédulité », Eco écrit, « apparemment, en lisant des fictions, nous suspendons notre incrédulité pour certaines choses et pas pour d'autres […] les limites entre ce qu'il faut croire et ne pas croire sont très ambiguës », *ibidem*, p. 104.

[41] « Il teatro è anche finzione solo perché è anzitutto segno. […] ma il segno teatrale è segno fittizio non perché sia un segno finto o un segno che comunica cose inesistenti [...] ma perché finge di non essere segno», U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2004, p. 39. C'est moi qui traduis.

attitudes sceptiques sur les savoirs traditionnels d'antan, ou à la désacralisation de l'image représentée ; en revanche, l'on pourrait soutenir qu'elles en donnaient toujours la possibilité[42]. Le nouvel historicisme et le matérialisme culturel ont bien mis en lumière la fonction démystificatrice du théâtre élisabéthain à l'égard de la religion (et, par ailleurs, à un moment où la diffusion de la pensée machiavélienne poussait à voir toujours plus la religion dans ses fins pratiques d'*instrumentum regni*, de sorte qu'à travers la représentation théâtrale « la religion était toujours plus perçue en termes de telle légitimation »[43]). Lorsque, dans l'Espagne du siècle d'Or, le spectateur voit l'hostie affichée dans les *autos sacramentales*, il sait bien qu'il ne s'agit pas du corps du Christ, bien que par convention il l'accepte (sans toutefois lui attribuer le caractère de sacralité). Or, cette théâtralité des gestes et des images il la retrouve également pendant les célébrations sacrées, où croire à la transsubstantiation est imposé par le dogme tridentin. En d'autres mots, il s'agit d'un cas similaire à celui qui se passe en Angleterre (et que rapporte Greenblatt) lorsque Harsnett dénonce la théâtralité des exorcismes, et après Shakespeare s'en inspire dans l'appel au sacré de Lear qui demeure sans réponse ; ou bien à celui où Marlowe dit « *Moses was but a Juggler, and that one Heriots being Sir W Raleigh man Can do more than he* » (« Moïse n'était qu'un prestidigitateur, et un un certain Heriots, qui est à Sir Walter Raleigh, sait faire mieux que lui »)[44], en reprenant l'idée sur la religion que Machiavel expose dans les *Discours sur la première décade de Tite Live*.

---

[42] La présence de cette attitude pourrait d'ailleurs être relevée même dans les consciences religieuses, notamment à travers les visions platoniciennes et néoplatoniciennes de l'art dramatique dont la sensibilité iconoclaste dévalue l'objet théâtral qui devient ainsi un « simulacre d'un simulacre ». Que l'on songe au passage du *Don Quichotte* où Sancho Panza affirme : « Jamais les couronnes et les sceptres des empereurs de comédies ne furent d'or pur, mais d'oripeau, ou de fer blanc », M. de Cervantes Saavedra, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605], (éds. J. Canavaggio *et al.*), Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, 2001, p. 600. Cela dit, on peut, comme écrit J. Dollimore en parlant d'un écrivain sceptique comme Montaigne, être radical dans ses pensées, sans l'être pour autant politiquement, c'est-à-dire dans la pratique, *op. cit.* p. 20.

[43] « Religion was increasingly being perceived in terms of such legitimation », J. Dollimore, *op. cit*. p. 14. Le critique anglais a bien mis en lumière tout ce qu'une pièce élisabéthaine pouvait avoir de subversif et de désacralisant : loin de représenter un prolongement esthétique et idéologique d'un ordre imposé, certaines pièces sapaient l'orthodoxie politique et religieuse, et avivaient le sentiment de crise que pouvait ressentir le public de l'époque, *ibidem*, p. 5. Subversion théâtrale face à un certain conservatisme qu'on commence à repérer même dans les pièces baroques espagnoles, où « [los] elementos ideológicos reformistas que aparecen en una de las más grandes obras de Calderón, definitivamente no nos permiten considerarlo, en lo que concierne a esta obra [*La vie est un songe*], como un representante del pensamiento conservador de su época », Y. Campbell, « Disidencia ideológica en *La vida es sueño* », in *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, (éds.) Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, p. 153.

[44] S. Greenblatt, *op. cit.* p. 94-128 et p. 21-65.

Religion et théâtre

On le sait, le lien entre théâtre et religion remonte aux origines même du théâtre. Quoiqu'en dise Aristote (il affirme que cette forme littéraire serait issue de formes lyriques comme le dithyrambe), les premières représentations ont probablement été jouées vers 534 avant notre ère à Athènes, sous la tyrannie de Pisistrate, dans le cadre d'un concours de tragédies pendant les Dionysies, c'est-à-dire des fêtes religieuses[45]. De plus, alors qu'avec l'effondrement de l'Empire Romain l'activité théâtrale disparaît, il semble que son renouveau soit lié à la célébration religieuse du *Quem queritis*[46] dans le haut Moyen-Âge ; et la plupart des pièces de l'époque qui nous sont parvenues, sont d'argument religieux (il faudra attendre le début du XIV^e^ siècle et l'*Ecerinis*, de l'italien Albertino Mussato[47] pour retrouver une tragédie sur le modèle de la tragédie sénéquienne). Si l'on passe aux trois traditions dramatiques étudiées, on ne sera pas donc surpris de constater combien ce lien est étroit. Même si de nombreux spécialistes ont parlé du procès de sécularisation qu'affiche le théâtre élisabéthain, (à la suite de Santayana et Bradley, et ensuite de R.M. Frye[48]), on voit bien que cette forme de laïcisation se dessine par rapport à un sentiment religieux avec lequel il ne cesse jamais de se confronter ; et que la tragédie élisabéthaine fait toujours appel au transcendant et à l'infini (quoique cette présence transcendante reste souvent muette). La religiosité du théâtre baroque espagnol est une évidence qui s'étend au-delà des pièces à sujet religieux et des représentations proprement religieuses (c'est pourquoi depuis toujours on a mis l'accent sur sa fonction catéchétique) ; d'autant, que pour percer le mur qui nous sépare de cet univers et comprendre le sens de telles pièces, il est indispensable d'adopter un point de vue théologique et de se placer dans la perspective du *crede ut intelligas*. Enfin, pour ce qui est du théâtre français des années 1630, il suffit de rappeler qu'il est sous le strict contrôle de Richelieu, encore qu'ici les idées religieuses semblent

---

[45] Pour J. de Romilly comme pour la plupart des spécialistes du théâtre antique, « la tragédie grecque a sans nul doute une origine religieuse », *La tragédie grecque*, Paris, Puf, 1994, p. 11.

[46] Il s'agit d'une composition liturgique qui se répand au cours du X^e^ siècle, et qui a été joué pour la première fois en 930 dans le monastère de Fleury. «La tesi che l'origine de dramma medievale sia da ricercarsi in questa composizione liturgica è, infatti, uno dei punti saldi di cui si è parlato è una delle poche certezze che gli studiosi siano riusciti a strappare all'universo dei documenti per tanti versi sfuggenti dell'alto medioevo». J. Drumbl, «Introduzione», in *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989.

[47] «Opera anch'essa destinata alla declamazione più che alla messa in scena», M. Infurna, «Lo spazio teatrale» in *La letteratura francese medievale*, sous la direction de M. Mancini, Bologna, Il Mulino, 1997.

[48] G. Santayana, « The Absence of Religion in Shakespeare » (1990), in *Essays in literary criticism*, (éd. I. Singer), New York, Charles Scribner's sons, 1956 ; A.C. Bradley, *Shakespearean tragedy, lectures on* Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth, London, Macmillan, 1904 ; R.M. Frye, *Shakespeare and Christian doctrine*, Princeton, Princeton university press, 1963.

plutôt propédeutiques aux vertus civiques, à l'obédience et à la légitimation de la raison d'État. C'est qu'en promouvant sa conception de l'homme dans le temps à travers les représentations théâtrales de l'époque, le pouvoir politique essaie de s'assurer un contrôle sur la société.

Temps et religion

Penser la religion signifie tout d'abord réfléchir sur le rapport entre la divinité et l'homme. Tout discours théologique est un discours sur Dieu, comme d'ailleurs le suggère l'étymologie du terme. La pensée théologique nous parle donc sans cesse du rapport entre l'homme et Dieu, puisque l'un est constamment l'objet de la réflexion, alors que l'autre est le seul sujet qui opère cette réflexion. Quand bien même une affirmation porte exclusivement sur un aspect du divin, il est toujours implicite qu'elle ait été faite à travers les outils de la pensée humaine, lesquels se définissent sans cesse à travers la comparaison avec les attributs divins, dans une logique de reconnaissance et de redéfinition réciproque et dynamique.

Or, dans la tradition théologique occidentale, notamment à partir d'Augustin d'Hippone, penser ce rapport signifie reconnaitre en même temps la distance absolue qui sépare ces deux entités (*ens*), et cet éloignement est pensé tout d'abord à travers la catégorie de la temporalité[49]. Ce n'est pas un hasard si la première et plus importante distinction ontologique faite par la scolastique est l'opposition entre *ens infinitum* et *ens creatum* – ainsi Suarez, au tournant du XVII^{e} siècle, dans ses *Disputationes metaphysicae*, sépare encore les êtres en deux groupes : infini et créateur, à savoir Dieu, *ens a se* ; finis et créés, avec l'inévitable relation de dépendance, comme toutes les créatures, en tant qu'*ens ab alio*. De ce point de vue, il n'existe pas au sein du christianisme de pensée qui ne fasse référence, implicitement ou explicitement au temps. La réflexion sur le temps pour le christianisme est très importante, et même *fondamentale*, étant l'héritier de la tradition hébraïque, pour laquelle Dieu est « le souvenir du souvenir d'une parole rapportée. Et qui ne fournit d'autres preuves que la réussite dans le futur de ce que, dit-on, il a dit, dans le passé : la preuve dans le futur. Un souvenir entre hier et demain »[50]. En retour, le christianisme a poussé le

[49] Pour Augustin la caducité de l'être humain signale « la différence ontologique radicale qui sépare la créature du Créateur […] La *distentio animi* ne désigne plus seulement la solution des apories de la mesure du temps ; elle exprime désormais le déchirement de l'âme privée de la stabilité de l'éternel présent », P. Ricœur, *op. cit.* p. 49-50.

[50] P. Chaunu, *op. cit.* p. 29.

développement du concept du temps et de l'histoire[51]. Voilà pourquoi pour expliquer les diverses conceptions de l'homme dans le temps repérables dans les trois traditions dramatiques choisies, il est indispensable de faire systématiquement recours à la pensée théologique et philosophique d'Augustin d'Hippone et de Thomas d'Aquin.

Il existe encore un autre lien entre le temps et la religion, porté par la volonté du pouvoir religieux d'exercer un contrôle non visible sur sa communauté (sans avoir ainsi besoin de recourir tout le temps à des méthodes plus coercitives). Que l'autorité religieuse se soit intéressée jadis au temps peut bien être confirmé par nombre d'exemples au cours du bas Moyen-Âge et au début de l'époque moderne : du contrôle des rythmes journaliers à travers la cloche[52] à l'importance de la décision de reformuler le calendrier par Grégoire XIII[53] ; de l'organisation de la vie imposée dans la cité, avec l'invention de la ponctualité (tel est le cas de la Genève de Calvin)[54], à l'influence (plus ou moins acceptée et nuancée) qu'a une éthique religieuse sur la sensibilité et sur les valeurs d'une civilisation (M. Weber, C. Geertz)[55].

Les contextes

Lorsque j'ai choisi d'entreprendre cette étude grâce à la disponibilité de D. Souiller, les premières questions que j'ai dû traiter ont concerné la période à étudier, dans quelles régions linguistiques, avec quelles pièces, et surtout quel temps étudier et comment répartir les différents arguments. La période allant de la Renaissance au début de l'époque moderne représente un moment crucial dans l'histoire de la civilisation occidentale pour plusieurs raisons . L'étude en demeure par conséquent cardinale pour

[51] « C'est dans le christianisme, issu de l'Ancien Testament, qu'est apparue la meilleure compréhension de l'historicité de l'homme […]. On en a la preuve dans le fait que l'autobiographie est apparue pour la première fois dans le christianisme », R. Bultmann, *Histoire et Eschatologie*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel – Paris, 1959, p. 128.

[52] « La cloche qui sonne l'heure dans les couvents peut être entendue à l'extérieure, c'est l'instrument nécessaire à la gestion des masses urbaines de plus en plus nombreuses », J. Attali, *op. cit.* p. 76.

[53] Voir à ce propos J. Delatour, « Noël le 15 décembre : la réception du calendrier grégorien en France (1582) », in *Construire le temps. Normes et usages chronologiques du moyen âge à l'époque moderne*, études réunies par M.-C-. Hubert, extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1999, Paris-Genève, Honoré Champion – Droz, 2000. Pour les conséquences de la réforme dans les différents pays, voir J. Attali, *op. cit.* p. 132-34.

[54] M. Engammare, *op. cit.*

[55] « En reprenant à Weber [*L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*] le concept d'ethos, il [Clifford Geertz] souligne fortement que les religions sont des systèmes d'action. L'ethos d'un peuple se retrouve dans ses styles, ses arts, ses mœurs, sa vision du monde. L'ethos conjoint le cognitif à la pratique. La correspondance entre situation, vision du monde et mode de vie permet de mesurer la rationalité d'un ethos, de ce style de vie, de cette façon dont un peuple fait les choses et aime qu'elles soient faites », C. Tarot, « Symbolisme et définition de la religion selon C. Geertz », in *Clifford Geertz. Interprétation et culture*, sous la direction de L. Addi et L. Obadia, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 116.

l'ensemble des champs du savoir humain[56]. En s'intéressant seulement ici à ceux de ses aspects qui sont relatifs à cette recherche, et qui concernent la sensibilité littéraire[57], on pourrait préalablement rappeler, avec Á. Heller, que l'on y trouve l'établissement de nouvelles règles de vie, de nouvelles lois éthiques avec leurs idéaux, et surtout, ce qui marque la maturité de la Renaissance, l'apparition de nouvelles formes de conscience religieuse, artistique et scientifique[58]. Cela souligne aussi bien une coupure avec la période précédente qu'un développement de perspectives repérables dès le XIV^{e} siècle italien. Bien sûr, ce temps reste de toute manière celui où « l'Église se mêle de tout ou, plus exactement, se trouve mêlée à tout » et où « le christianisme, c'était l'air même qu'on respirait »[59]. Pour témoigner de cette nouvelle sensibilité dans le domaine philosophique, E. Garin a fait référence au célèbre tableau de Giorgione *Les trois philosophes*, en affirmant que le refus du savoir traditionnel, celui de l'université et de la scolastique médiévale, amène certains intellectuels et savants de l'époque à diriger leurs intérêts vers des problèmes différents de ceux de l'ontologie et de la théologie (comme les problèmes que pose l'observation de la nature), et, par ailleurs, avec une attention toujours plus croissante envers des résultats pratiques[60].

L'accroissement de l'intérêt porté à la connaissance de la nature, la quête de ses lois à travers les calculs, la mesure, et non plus seulement la réflexion théorique, amènera avant à la révolution astronomique, et ensuite à celle scientifique du XVII^{e} siècle. Ce n'est pas par hasard si l'un des plus puissants coups, destinés à anéantir les conceptions classiques du monde, vient de l'observation astronomique : « c'est par le ciel que s'écroule la physique des qualités »[61]. Un autre coup fatal vient des découvertes

---

[56] On renvoie aux deux tomes de G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale. III. La révolution galiléenne*, Paris, Payot, 1969.

[57] Dans cette perspective, D. Souiller mentionne trois figures qui symboliseraient l'entrée dans les temps nouveaux, Machiavel, Montaigne et Galilée, *La littérature baroque en Europe*, Paris, Puf, 1988, p. 37-52.

[58] Á. Heller, *L'Uomo del Rinascimento*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1977, p. 2.

[59] L. Febvre, *op. cit.* p. 377 et 362.

[60] Dans ce climat, écrit E. Garin, « la figure du philosophe – dont l'image est fixée selon les idéaux classiques et qui se trouve proposée comme un modèle à imiter – est ou bien celle du maître de moralité, dont l'exemple récurrent est Socrate, ou bien celle de l'investigateur désenchanté de la réalité naturelle, comme Démocrite. Reste dans le deux cas l'aspiration à des résultats pratiques », E. Garin, « Le philosophe » in *L'homme de la Renaissance*, Paris, éd. du Seuil, 1990, p. 178. Ensuite, « à la jointure de la Renaissance et de temps modernes, Francis Bacon sera le prophète de cette connaissance déliée des passivités traditionnelles et vouée à la possession du monde extérieur », G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale I. De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée*, Paris, Payot, 1977, p. 23.

[61] « La réunion du céleste et du sublunaire pulvérise Aristote. La première mécanique : la mécanique céleste. La mathématisation du monde descend du ciel », P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, 1966, p. 423,428.

géographiques. Celle de l'Amérique en premier lieu, « déstabilisatrice intrusion d'un autre espace et surtout, d'un autre temps »[62], qui posera des nouvelles questions non seulement d'un point de vue spatial[63], mais également d'un point de vue temporel, religieux et anthropologique[64]. Enfin, trois inventions surtout ont eu un rôle décisif à la Renaissance : la boussole, l'imprimerie et la poudre noire[65]. Il est important de constater que si la première permet une maîtrise majeure de l'espace, la deuxième donne aux hommes un outil qui peut contrebalancer le pouvoir destructeur du temps. Bref, dorénavant, l'homme comprend, avec une plus grande conscience qu'auparavant, qu'il peut de plus en plus maîtriser la force de la nature, et devenir le maître du monde. C'est ce contexte qui a permis, au tournant du XVII^{e} siècle, l'essor de l'explication mécaniste, pour laquelle la recherche des lois et des relations nécessaires et mathématiques prend le dessus sur les spéculations sur les causes transcendantes, avec « l'intérêt [qui] se reporte de l'*essence* à l'*existence*, et de la *causalité* à la *légalité* »[66] : la figure emblématique en est Galilée.

Pour finir d'évoquer rapidement le bouleversement que connaît la mentalité de l'homme à partir de la deuxième moitié du XVI^{e} siècle, il faut encore ajouter la rupture de l'unité catholique occidentale, avec la naissance de nouveaux credos, qui s'institutionnalisent au cours du siècle – tel le cas du calvinisme ou de l'anglicanisme – ou qui seront extirpés en tant qu'hérésies – tel le cas des anabaptistes, des sociniens, etc.

---

[62] P. Chaunu, *L'axe du temps, op. cit.* p. 42.

[63] Sur le sujet, voir entre autres N. Broc, *La géographie de la Renaissance*, Paris, Bibliothèque national, 1980.

[64] Comme l'écrit P. Hazard, « l'Américain était embarassant. Perdu dans son continent si tard découvert, il n'était fils ni de Sem, ni de Cham, ni de Japhet : de qui pouvait-il bien être le fils ? », *La crise de la conscience européenne : 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, p. 11.

[65] « La imprenta es, junto con la brújula y la pólvora, uno de los tres inventos básicos que marcan el comienzo de la nueva época » J. L. Abellán, *Historia critica del pensamiento español II. La edad de oro*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1986, p. 16.

[66] G. Gusdorf, *op. cit.* vol. I, p. 150-51. « Dans son intention maîtresse, [l'explication mécaniste] se caractérise par un déplacement d'intérêt qui substitue la préoccupation du *comment* à la préoccupation du *pourquoi* ». Par exemple, pour Newton « heureusement […] il n'est pas nécessaire d'avoir une conception claire de la façon dont se produisent certains effets pour être en mesure d'étudier les phénomènes et de les traiter mathématiquement […] Il était parfaitement suffisant de supposer que ces forces – physiques ou métaphysiques – agissaient selon des lois strictement mathématiques », A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1988, p. 214. Ce changement épistémologique a été bien mis en lumière par A. Koyré dans un célèbre article où il se demande comment un tel progrès a-t-il été possible, et pourquoi cela n'a pas été possible auparavant. S'appuyant sur un autre travail monumental de l'histoire des mentalités (l'ouvrage déjà cité de L. Febvre), il réponde à ces questions en affirmant qu'avant « ce ne sont pas seulement les instruments de mesure qui manquent, mais le langage qui aurait pu servir à en exprimer les résultats ». Puis, pour rendre mieux la mentalité de ce temps avec un exemple, il ajoute que ce n'est pas le thermomètre qui manque, mais l'idée que la chaleur soit susceptible d'une mesure exacte. A. Koyré, « Du monde de l' « à-peu-près » à l'univers de la précision » dans *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Gallimard, Paris, 1971, p. 349- 350.

Ces divergences génèrent des guerres et des révoltes, qui accablent et marquent profondément les populations européennes[67]. Ces guerres ont eu aussi une profonde signification politique pour les États européens, qui découvrent « à la suite de l'exemple italien et par le jeu de la résistance française aux ambitions des Habsbourg la règle d'or de l'équilibre entre puissances », et marquent la fin de l'idéal impérial[68]. La portée des nouvelles situations politiques – avec la disparition d'anciens États régionaux, la naissance et l'éclipse de nouvelles seigneuries, dont l'exemple le plus frappant est celui de César Borgia, l'essor des États nationaux – est si retentissante que des nouvelles règles justifiant le nouvel ordre sont indispensables. Il ne s'agit pas seulement d'un besoin de légitimation du pouvoir, mais de chercher également les règles qui dirigent les événements dans le but de savoir comment et avec quels moyens réagir aux différentes situations qui se présentent.

Or ces règles peuvent être déduites à partir des exemples qu'offre le passé, malgré la crise que subit à la fin de la Renaissance ce type de recours à l'exemplarité historique. La meilleure réponse à cette nécessité vient du florentin Nicolas Machiavel. En écartant le rôle de la Providence dans l'avenir humain, et surtout en postulant comme seul paramètre de valeur la réussite des objectifs, il sépare l'action politique de la morale, frayant ainsi la voie à tous ces hommes qui aspirent à atteindre une condition sociale meilleure grâce à – et légitimée par – leurs propres *virtù*. Bref, un encouragement à agir dans le moment opportun (et sans scrupules), en profitant, le cas échéant, des enseignements du passé, qui ne laissera indifférents ni les hommes de l'époque, ni les dramaturges.

C. G. Dubois a montré le succès que les sciences historiques ont connu à l'époque à travers une liste de genres appartenant au même domaine : annales, chroniques, histoires universelles, antiquités, journaux intimes, commentaires, mémoires etc.[69]. On peut y ajouter également toutes les pièces à sujet historique. Par ailleurs, la recherche d'une méthode qui puisse conduire à l'établissement vrai, exact et objectif du fait historique est d'autant plus importante que le simple goût pour l'histoire. L'un des traits les plus marquants de la civilisation de la Renaissance est, en effet, la possession d'une

[67] Voir à ce propos, J. Delumeau, *La peur en Occident. XIV^e^-XVII^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1978, Chapitres 4 et 5, et en particulier « La peur de la subversion », p. 189-196.

[68] J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967, p. 40-41. « Un rapport de forces a remplacé l'idéal de l'unité européenne réalisée sous l'autorité de l'empereur », p. 41.

[69] C.-G. Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle (1560-1610)*, A. G. Nizet, Paris, 1977.

conscience historique majeure[70] : dès ce moment-là, l'homme ne dira jamais plus *in illo tempore* sans avoir la conscience de se référer à une époque précise et qui ne peut plus se répéter. Vers la fin du XVI[e] siècle, grâce à des historiens comme La Popelinière et Jean Bodin, naît ainsi une méthode qui se base sur « un système cohérent de processus et de techniques orientés vers l'établissement du fait vrai, et du regroupement conséquent des faits »[71] : le premier, en recommandant la méfiance envers les beaux discours de l'Antiquité dans la recherche de l'idéal de l'objectivité, ainsi que la méfiance envers les causes surnaturelles, dans le but d'une laïcisation de la recherche ; Bodin en démontrant, par exemple, l'absurdité des principes qui construisent l'histoire à partir des individus[72]. C'est ce dernier notamment à avoir donné un élan fondamental à la constitution d'une méthode, en dirigeant ainsi les sciences historiques vers la prochaine étape – le *De re diplomatica* de Mabillon en 1681 – de leur développement[73].

Les guerres, les famines, les pestes, la diffusion des nouvelles théories, les contrastes religieux, poussent l'homme à prendre conscience de vivre dans une époque difficile. En constatant les échecs des idéaux de la Renaissance, un sentiment de scepticisme, qui met en discussion le savoir traditionnel et ne fait qu'aggraver la perception de la crise, va bientôt naître chez les intellectuels. Un scepticisme louable dans la mesure où il sait ébranler des vieux préjugés et pousser la réflexion au-delà des vieux schémas mentaux. Tel est le cas de Montaigne, qui traite librement les matériaux de l'antiquité, et qui surtout met au premier plan la découverte de l'individualité : « l'Homme n'existe plus, il n'existe que des hommes »[74]. C'est pourquoi son influence sera immense, en France comme en Europe, sur les esprits du siècle suivant.

De manière générale, l'époque de la Renaissance se caractérise donc par une partielle laïcisation de divers champs du savoir, et de la pensée en général, qui se répercute aussi dans certaines actions de la vie quotidienne, quand bien même celle-ci

---

[70] Pour Á. Heller, « la prima manifestazione spontanea del pensiero rinascimentale fu forse *la separazione del mito dalla storia* », *op. cit.* p. 82.

[71] C.-G. Dubois, *op. cit.* p. 72.

[72] « À la notion germanique du chef individualisé, on sent Bodin attiré par la notion romaine, anonyme, indépendante des personnes, du droit : ce sont les institutions, et non les hommes, le gouvernement, et non les gouvernants, qui déterminent un empire », *ibidem*, p. 489.

[73] Cependant, il faut signaler que cette laïcisation de l'histoire a été prônée par un petit nombre d'historiens, alors que la plupart d'entre eux s'appuient sur la religion pour expliquer les faits historiques et qu'à côté d'un Loys le Roi, se trouvent ceux qui, à l'instar de l'Estoile, se servent d'un faux positivisme employé seulement pour démystifier les raisons des ennemis ; et peu soucieux, le cas échéant, d'utiliser eux aussi, des arguments religieux.

[74] D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 41. Qu'on songe au célèbre passage « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage », M. de Montaigne, *Essais*, Paris, Librairie générale de France, 2001, III, II, p. 1256

reste plongée dans un bain de christianisme. Pour Á. Heller, le stoïcisme et l'épicurisme aussi y jouent un rôle important. La portée majeure de ces doctrines se manifeste dans les attitudes sociales des hommes, marquées par une majeure sécularisation des mœurs[75]. L'une des causes de ce phénomène peut être attribuée à la conduite d'un clergé trop souvent préoccupé excessivement par des questions mondaines et qui se complaît dans son faste et dans la richesse artistique qui l'entoure[76], provoquant ainsi des sentiments d'indifférence ou de sarcasme à l'égard de l'Église, et transformant la religion officielle en conventionnalisme[77].

Au demeurant, une laïcisation de l'idée de temps avait fait jour déjà depuis quelques siècles. Dans un célèbre article sur la figure du marchand, J. Le Goff a montré comment un temps séculaire s'insinue peu à peu dans les consciences des hommes dès la fin du Moyen-Âge, et y cohabite avec la religion. Cette laïcisation se fait d'abord à travers l'organisation des activités journalières, à savoir le rythme du travail, lorsque les jacquemarts et les beffrois commencent à remplacer dans les villes la fonction qui avait été assignée jusqu'alors aux cloches des églises[78]. Pour le marchand, le temps devient une valeur économique, susceptible d'augmenter ses richesses, bien que d'après la doctrine chrétienne il appartienne à Dieu (et par conséquent il n'est pas licite de s'en servir pour gagner de l'argent). Dorénavant le commandement est de ne pas gaspiller le temps, ce bien si précieux octroyé par Dieu. De ce point de vue, les civilisations de la Renaissance et du début de l'époque moderne s'opposent à celles médiévales. M. Engammare a fourni des exemples frappants de vie frénétique dans son étude sur la temporalité des savants et théologiens réformés suisses : Calvin tout d'abord, avec ses journées accablées de travail, mais aussi Bucer, Ribit, et Casaubon qui « compte ses heures à la façon d'un fesse-mathieu ses écus, ne supportant pas la perte d'une unité »[79].

---

[75] « L'assimilazione e la diffusione del comportamento e della condotta stoico-epicurea furono una delle forme in cui si realizzò la secolarizzazione dei costumi », Á. Heller, *op. cit.* p. 153. « En estrecha conexión con el inmanentismo humanista se halla también la secularización de las costumbres y de las conductas, cada vez más alejadas del teocratismo medieval », J. L. Abellán, *op. cit.* p. 17.

[76] Que l'on songe aux merveilleuses villes des cardinaux à Rome : « chaque palais de cardinal constituait en effet une sorte de petite cour princière […] où se pressait toute une armée d'amis, de collaborateurs, de secrétaires, de serviteurs, de cuisiniers, de soldats, de *bravi*, auxquels s'ajoutaient fréquemment des musiciens, des peintres, des bouffons, des astrologues et une cohorte serrée de parents et de parasites en tout genre ». M. Firpo, « Le cardinal », in *L'homme de la Renaissance*, (éd.) E. Garin, *op. cit.* p. 98-98.

[77] Á. Heller, *op. cit.* p. 90-93.

[78] « À partir de l'an mil, la ville européenne commence à gérer son propre temps, à vivre selon son propre rythme. Peu à peu, elle contrôle la campagne qui la nourrit. D'abord mise au pas par le couvent et le clergé, elle renverse la hiérarchie et impose son rythme à l'Église », J. Attali, *op. cit.* p. 79.

[79] M. Engammare, *op. cit.* p. 100. Il s'agit toutefois d'une disposition commune aux deux partis religieux : « l'aversion antique de perdre son temps, le bien le plus précieux dont l'homme dispose, est

Un autre aspect de cette période dont il faut tenir compte est le refus exagéré de toute nouveauté, dans une mesure encore plus exacerbée qu'à l'âge précédent : « le Moyen-Âge, que l'on a trop souvent considéré comme "conservateur" à tant d'égards, n'a jamais dit *expressis verbis* "j'abhorre la nouveauté", comme l'ont formulé Montaigne, Calvin, Descartes, et même Ronsard »[80]. De plus, ce ne sont pas seulement les gens sans éducation qui refusent la nouveauté[81].

Dans ses travaux sur la période en question, L. Febvre avait montré qu'à cette époque, l'impossible n'existe pas encore, « personne alors n'avait le sens de l'impossible. La notion de l'impossible », et que « le jour où, pour tous les esprits, le *non posse* engendrera le *non esse* » était encore très loin[82]. D'après L. Febvre, on reste encore loin de la conquête d'un véritable esprit rationnel, étant donné que le siècle suivant aussi en demeura dépourvu. Les expériences de voyage faites par de Monconys

---

un sentiment que adoptent Humanistes et Réformateurs, Erasme et Bucer, Castellion ou Bullinger. Les protestants, en particulier les réformes genevois, vont cependant actualiser cette aversion pour combattre un vice, l'oisiveté, et pour en faire une valeur positive : la ponctualité », *Ibidem*, p. 83. R. Quinones écrit que « in their sense of the shortness of life and the need to utilize that time profitably […] poet-humanist and the bourgeois elements of society formed a united front against the temporal nonchalance of the older scholastic and feudal institutions ». R. J. Quinones, *The Renaissance discovery of time*, Cambridge (Mass.), Harvard university press, 1972, p. 25.

[80] M. Pintarič, *Le sentiment du temps dans la littérature française, XII^e - fin du XVI^e*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 12-13. Autant dire qu'autrefois être novateur passait comme une accusation. À cet égard, par exemple, lorsque la Réforme éclate, les protestants plaident leur choix comme « un retour au passé, […] à l'âge d'or de la primitive Église » ; mais les populations s'étaient accoutumées aux cérémonies catholiques, « aussi les protestants apparurent-ils à beaucoup comme d'audacieux novateurs », J. Delumeau, *La peur en Occident*, *op. cit.* p. 47-48. « Des gens qui, comme Erasme, demeurent catholiques, mettent en avant la nécessité de ne pas scandaliser, c'est-à-dire ne pas jeter les humbles (saint Paul parlait des "faibles dans la foi", en latin *infirmi*, et dans le français de l'époque "infirmes") dans un trouble qui les conduirait à douter et donc à se perdre. Érasme, dès 1522, insiste sur ce point : "la coutume affermie par un long usage est une réalité très difficile à maîtriser : une fois qu'elle s'est imposée, et même si elle est absurde, on peut difficilement la supprimer d'un coup sans amener du désordre dans les choses humaines". Il faut donc prendre du temps, ne rien brusquer, déployer une véritable pédagogie chrétienne ». T. Wanegffelen, « Réforme, réformations, protestantisme » in *L'Europe protestante aux XVI^e et XVII^e siècles*, sous la direction de John Miller, Belin – De Boeck, Paris – Bruxelles, 1997, p. 36.

[81] En 1582, lorsqu'il fut décis d'imposer la réforme du calendrier grégorien, c'est un peu tout le monde qui se révolta : « La majorité du peuple, le "vulgaire" sans instruction, n'accueillit pas la réforme sans difficulté ». D'ailleurs, cette réforme « fut mise en œuvre brusquement et dans la hâte », ce qui « n'améliorait sans doute pas la popularité du roi ». J. Delatour, *op. cit.* p. 399-400. Mais ce qui est plus surprenant, c'est que « la réticence du public dura des années » (p. 403), et que Montaigne, « à cinquante ans passés, il joue le vieux monsieur et se plaint, non sans affection, de ne s'y pouvoir accoutumer », p. 408.

[82] L. Febvre, *op. cit.* p. 476-477. L'historien ajoute plus bas « le mot profond, le mot humain, n'a pas encore été dit, le mot de Cyrano : « on ne doit pas croire toutes choses d'un homme. On ne doit croire d'un homme que ce qui est humain ». Beau texte. Mais il est de 1641 ». p. 477. Un cas exemplaire est celui de la croyance aux revenants, « le défunt – corps et âme – continuait de vivre un certain temps et de revenir sur les lieux de son existence terrestre », J. Delumeau, *La peur en Occident*, *op. cit.* p. 77. Par ailleurs, Febvre prend l'exemple de « l'un des esprits les plus ouverts, les plus intelligents de ce temps, Jean Bodin, [qui] est aussi l'auteur de la *Demonomanie des sorcières* » L. Febvre, *op. cit.* p. 475. Ce qui est tout à fait normal car, comme nous montre bien le déroulement de la révolution astronomique aussi, « la pensée humaine, même celle des plus grands génies, n'est jamais complètement conséquente et logique », A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, *op. cit.* p. 50.

montrent bien que « les quelques principes qui permettront, plus tard, bien plus tard, aux hommes d'Occident de discriminer le possible de l'impossible avec quelque sûreté – ces principes, les contemporains de Monconys ne les possèdent pas »[83] : au tournant du XVII[e] siècle, « nous sommes toujours dans l'à-peu-près, le plus ou moins ; nous sommes sur la route, mais sur la route seulement, de l'univers de la précision »[84].

En conclusion, l'importance de cette époque demeure dans le fait que ses hommes (même sur les épaules des géants) ont su faire ce qui n'avait jamais été fait auparavant : surmonter un obstacle anthropologique immense, à savoir leurs anciennes croyances et les apparences du monde phénoménal, en commençant à douter de quelques théories, et donc en ayant pris le risque de mettre en cause des lois qui étaient censées *sauver les phénomènes*. Ainsi, ils ont posé des bases théoriques permettant à l'homme une maîtrise majeure sur le monde et sur ses lois.

Tous ces changements frayent le chemin vers un nouvel âge, fils de la Renaissance, bien sûr, mais qui est aussi son dépassement. De sorte que ceux qui restent fidèles aux traditions et ne veulent pas regarder vers ce progrès scientifique, découvriront plus tard l'impasse de leur histoire, car « la Renaissance est aussi une révolution économique et sociale qui, à son apogée, fait échouer ou égarer dans des impasses l'évolution en Italie, en Espagne et en partie dans les Pays Bas : ici aucun matin ne suivit l'aube ». Ce qui ne veut pourtant pas dire qu'ailleurs les temps nouveaux ne posèrent pas de problème : « même où il y eut un matin, comme dans la patrie de l'évolution classique, l'Angleterre, le monde aperçu à la lumière du nouveau jour sera beaucoup plus problématique et contradictoire que celui qu'on croyait apercevoir sous la lumière rosée de l'aube »[85].

Le théâtre anglais. Le choix des trois traditions dramatiques retenues ici a été dicté par le développement qu'elles ont connu à l'époque, ainsi que par l'importance qu'elles ont atteinte au sein des littératures occidentales. En ce qui concerne le théâtre élisabéthain, il faut tout d'abord préciser que c'est exclusivement de Londres et de sa

[83] L. Febvre, « De l'à-peu-près à la précision en passant par le ouï-dire », *Au cœur religieux du XVI[e] siècle*, Paris, SEVPEN, 1957, p. 299.

[84] A. Koyré, «Du monde de l' « à-peu-près » à l'univers de la précision », *op. cit.* p. 355.

[85] «Il Rinascimento è anche una rivoluzione economico-sociale che nella sua ascesa finale elimina, fa abortire o fa smarrire in vicoli ciechi l'evoluzione in Italia, in Spagna, e in parte nei Paesi Bassi: qui all'alba non seguì nessun mattino […] Anche dove mattina ci fu, come nella patria dell'evoluzione classica, in Inghilterra, il mondo visto alla luce del giorno risultò molto più problematico e contraddittorio di quanto non apparisse alla luce rosata dell'alba», Á. Heller, *op. cit.* p. 4. Je traduis.

vie culturelle dont on parle : une ville qui est en plein développement économique, surtout après la chute d'Anvers en 1585, et qui voit sa population augmenter considérablement au cours d'un siècle. Elle connait néanmoins des périodes de crise et de stagnation (à la fin du siècle, par exemple), et surtout le fléau de la peste qui amena, en l'occurrence, à la fermeture des théâtres, comme dans les années 1592-1594. Une ville, enfin, qui attire une masse immense de personnes[86], et surtout des pauvres, installés dans la partie est et nord de la ville. C'est justement dans le nord (à Shoreditch, en dehors de la juridiction communale) que James Burbage bâtit en 1576 le *Theatre*. L'année suivante, cent mètres plus au sud, naît un deuxième théâtre, le *Curtain*. Au total, entre 1576 et 1642 (date de la fermeture des théâtres voulue par les partisans de Cromwell), ont vu le jour au moins une vingtaine de théâtres, non seulement dans le nord mais également au sud de la Tamise, dans Bankside (comme le *Swan* en 1585, le *Rose* en 1587, et surtout le *Globe* en 1588). Le théâtre de *Blackfriars* (*Pénitents Noirs*) mérite un discours à part, étant le seul qui se trouve dans le centre. Il s'agit d'une chambre convertie en théâtre à l'intérieur du vieux monastère dominicain en 1576, destiné jusqu'en 1608 aux représentations des enfants ou à des spectacles privés. Après cette date, il est utilisé par la troupe de Shakespeare pendant la saison d'hiver (elle joue au *Globe* en été). Enfin, il faut rappeler que les représentations théâtrales ne sont pas jouées uniquement à l'intérieur des théâtres stables, et quoiqu'interdit, à l'intérieur d'une taverne aussi l'on aurait pu assister à une pièce.

Ce tableau sommaire montre que l'univers du théâtre où l'on retrouve Shakespeare au début des années 1590 était en pleine évolution. Si des tragédies comme le *Gorboduc* (1561) de Norton et Sackville, ou les pièces de Lyly sont destinées à la cour, à partir de la fin des années 1580 la tragédie gagne vite le goût du public. C'est dire qu'il existe, comme on le sait, autour d'un Shakespeare débutant dramaturge, une foule d'auteurs : de Thomas Kyd, qui avec *The Spanish tragedy* (1589) inaugure la saison des tragédies de vengeance, aux auteurs communément désignés par l'appellation *University Wits*, Nashe, Lodge, Greene, et surtout Christopher Marlowe, dont *Tamerlan* (1587) marque conventionnellement le début de la tradition élisabéthaine, et qui est l'inventeur du fameux décasyllabe non rimé, le *blank verse*. Autrement dit, le théâtre

[86] « [London] was far bigger than any other town, thronged with strangers from distant, scattered places. They arrived on foot, on horseback, occasionally by coach, from Wales or Scotland, by sea voyage from Ireland, the continent of Europe, Asia and the New World », J. Thirsk, « Daily life in town and country », in *Shakespeare. An Oxford guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003 (ci-après *Oxford guide*), p. 104. La plupart des données qui suivent ont été repérées surtout dans les articles qui se trouvent dans cet ouvrage, ainsi que dans F. Laroque, A. Morvan, F. Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Puf, 1997.

connaît à l'époque un grand développement, et devient un phénomène toujours plus populaire (si les détracteurs du théâtre ne sont qu'une minorité, ils sont cependant une minorité importante, et qui acquiert toujours plus de poids dans la vie économique, politique et sociale de l'Angleterre des Tudors avant et des Stuart après). On peut s'apercevoir de ce développement à travers l'évolution de l'action dramatique, mais aussi à travers celle du décor. Ainsi, si au début le public assiste à des pièces dont le scénario se limite à quelques écriteaux, à la fin de la carrière de Shakespeare, ses drames romanesques vont accorder une place importante au spectaculaire grâce à l'apport des machines, des décors en trompe-l'œil ainsi qu'à la danse, à la musique et au chant.

La loi de 1572 interdisant les troupes n'ayant pas de protecteur, en les taxant de vagabondage, met fin à l'existence des troupes itinérantes datant du Moyen Age ; elle promeut ainsi la naissance des compagnies professionnelles pourvues de protecteurs nobles. Or, parmi elles, trois formes de capital (le texte dramatique, le lieu et les costumes) permettent à deux compagnies de monopoliser le *business* lié au théâtre. Il s'agit des *Admiral's Men*, dont l'étoile Alleyn prête sa voix aux ambitions des protagonistes de Marlowe au théâtre de la *Rose* ; et de la troupe de Shakespeare, avec son acteur vedette Richard Burbage (le fils de James Burbage), les *Chamberlain's Men*, qui deviendront plus tard sous Jacques I[er], *The King's Men*. Ils représentent les textes shakespeariens au *Theatre* avant, ensuite au *Globe* (et à partir de 1608 aussi au *Blackfriars* pour un public sélectionné). Lorsqu'en 1598 la troupe se déplace du *Theatre* au *Globe*, puisque le contrat de location arrivait à son terme, les acteurs participent aux frais de construction de la nouvelle salle, devenant ainsi actionnaires. Cela montre combien Shakespeare, beaucoup plus que Marlowe, était un homme de théâtre (étant à la fois dramaturge, acteur et actionnaire).

C'est pourquoi, pour comprendre son œuvre, il est indispensable de rappeler son univers. D'autant plus que, comme le soulignent les tenants du *new historicism*, dans l'interprétation de l'œuvre littéraire l'auteur de théâtre mérite un traitement à part dans la mesure où la production et la réception de son œuvre sont « collectives » : « parce qu'il a écrit essentiellement pour le théâtre, Shakespeare a d'emblée été tributaire de facteurs qui lui échappaient en partie, mais aussi d'autres intentions, notamment de ses interprètes, ainsi que tout l'univers économique et artistique dans lequel baignait le théâtre de son époque »[87]. D'après Greenblatt, l'œuvre littéraire, bien que marquée par

[87] J.-C. Mayer, *Shakespeare et la postmodernité : essais sur l'auteur, le religieux, l'histoire et le lecteur*, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2012, p. 57. « De

une intelligence créative et des obsessions personnelles, est toutefois toujours le fruit de négociations et d'échanges avec la société ; et la production dramatique est collective pour au moins quatre raisons : le langage est collectif ; le théâtre est manifestement le produit d'intentions collectives ; comme toute œuvre, chaque pièce aussi est influencée par ses sources ; enfin le théâtre s'adresse à une audience en tant que collectivité. Ainsi, l'œuvre dramatique shakespearienne serait issue de « la sublime confrontation entre un artiste total et une société totalisante »[88].

Dans le théâtre de l'époque, on peut distinguer deux types de public, l'un plus élitaire des spectacles privés (ou des représentations au *Blackfriars*), l'autre qu'on retrouve dans les théâtres publiques, bruyant et surtout dont la composition était beaucoup plus hétérogène[89]. Or, grâce aux pièces, notamment celles de Shakespeare dans cette étude, il est possible d'imaginer le sentiment et la mentalité de ce public, puisqu'elles « ne font que proposer des représentations du monde qui pouvaient être comprises par son public et qui correspondaient à ses attentes »[90]. De ce point de vue, il ne faut pas négliger la fortune dans le théâtre contemporain du thème de la vengeance, du type machiavélique, ou encore du *malcontent* (le thème de la vengeance pour ce qui concerne l'idée de Providence et de sa justice ; le type machiavélique en fonction de l'éthos de l'agir ; l'humeur mélancolique liée à la crainte pour l'avenir du règne au tournant du siècle). En même temps, connaître le contexte dans lequel la parole (ou le geste) théâtrale a été déclamée permet d'éviter des lectures déroutantes (puisque un message peut changer de sens en fonction de son contexte et des interlocuteurs).

---

tous les genres littéraires, le théâtre est celui qui respecte le moins les interprétations de l'auteur », D. Scott Kastan, *Shakespeare After Theory*, New York, Routledge, 1999, p. 70, cité in J.-C. Mayer, *op. cit.* note 121 de p. 58. C'est pour cette raison que J.-C. Mayer a pu distinguer une « intentionnalité subjective » d'une « intentionnalité hypothétique » de l'auteur.

[88] S. Greenblatt, *op. cit.* p. 3 et 5. Le spécialiste américain commence son étude en écrivant dans la préface « This book argues that works of art, however intensely marked by the creative intelligence and private obsession of individuals, are the products of collective negotiations and exchange », *ibidem*, p. VII. Pour P. Thomson, « it was the material condition of the theatre that determined which plays would be written and, to a considerable extent, how they would be written », P. Thomson, « Conventions and playwriting », in *Oxford guide*, p. 48.

[89] La composition du public élisabéthain était très hétérogène et pouvait inclure tous les individus ayant la possibilité de se payer l'entrée la moins chère pour le spectacle. « The only people who can be said with any certainty to have been excluded from Shakespeare's audience during these years are those who could not afford the minimum price of a penny to stand crowded in the pita round elevated stage », de sorte que l'on peut estimer que ce publique représentait « a broad cross-section of the London populace », M.J. Kidnie, « Shakespeare's audience », in *Oxford guide*, p. 33-34.

[90] N. Frye, *Shakespeare et son théâtre*, Montréal, Boréal, 1988, p. 11.

Le premier aspect que l'on relève dans la société de l'époque est sa structure hiérarchique, quoique l'on constate une mobilité majeure par rapport à auparavant[91], et que la réalité est bien différente de l'idéal d'homogénéité proposé par le *Book of common prayer*[92]. En l'occurrence, les pièces aussi contribuent à véhiculer les valeurs et les idées promues par les autorités. De sorte que l'on pourrait voir le théâtre en tant qu'*instrumentum regni*, une manière voilée d'alimenter des inquiétudes chez les spectateurs, dans le but d'assurer le maintien de l'ordre établi[93] ; ou afin de mettre le public dans la disposition d'accepter une déposition, comme dans le cas du comte d'Essex.

Depuis une trentaine d'années, la critique shakespearienne a montré qu'il est inexact d'affirmer l'existence d'un pouvoir aussi monolithique et d'une idéologie aussi statique que pouvait les présenter Tillyard dans sa célèbre étude[94]. J. Dollimore est allé même plus loin. Dans *Radical Tragedy,* il a bien mis en lumière tout ce qu'une représentation théâtrale pouvait avoir de subversif et de désacralisant : loin de représenter un prolongement esthétique et idéologique d'un ordre imposé, certaines pièces sapaient l'orthodoxie politique et religieuse, et avivaient le sentiment de crise que pouvait ressentir le public de l'époque. Dans le prolongement d'autres critiques, Dollimore parle d'une réalité bien plus complexe, où des éléments « résiduels »,

---

[91] Cette société « was still a hierarchical, highly structured society with careful delineations of status […] [but] there was more fluidity and mobility than in previous centuries, and for some people, especially those who were ambitious and literate, there was a possibility to move beyond the social rank to which they had been born » C. Levin, « The society of Shakespeare's England », in *Oxford guide*, p. 93.

[92] P. Lake, « Changing attitudes towards religion », in *Oxford guide*, p. 127.

[93] Bien que le nouvel historicisme ait mis en question la vieille idée du 'mythe Tudor', il n'a pourtant pas nié toujours les visées conservatrices de ce théâtre. C'est le cas notamment de S. Greenblatt, pour lequel, bien qu'un discours subversif ait pu être mis en scène, cela ne concerne pas les spectateurs de l'époque (on reviendra plus bas sur cette question). En revanche, tout discours et toute action ramèneraient en dernière instance, pour Greenblatt, à l'obéissance de l'ordre et des valeurs traditionnelles : « the dramatist may have a palpable ideological purpose, generating anxiety, for example, to persuade women to submit to their husbands, or to warm men against paranoid suspicious of women, or to persuade subjects to obey even corrupt authority rather than risk rebellion », S. Greenblatt, « Martial Law in the Land of Cockaigne », in *Materialist Shakespeare*, Ivo Kamps (éd.), Londres - New York, Verso, 1995, p. 112.

[94] La critique historiciste a eu tendance à voir dans les visions du monde véhiculées par les représentations théâtrales qu'une simplification de systèmes médiévaux bien plus obscurs et fortement théocentriques. E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan world picture*, Penguin books, London, 1968 pp. 12-14. « It [the world picture] was still theocentric, and it was a simplified version of a much more complicated medieval picture […] The world picture which the Middle Ages inherited was that of an ordered universe arranged in a fixed system of hierarchies but modified by man's sin and the hope of his redemption ».

« dominants » et « émergents » coexistent, et bien qu'ils puissent entrer en conflit, ils s'influencent réciproquement[95].

En résumant, on peut affirmer que d'un côté le théâtre a pu être utilisé par un pouvoir politique pour se légitimer et décourager la subversion. De l'autre côté, on s'aperçoit que le théâtre dramatise certaines idées qui semblent encourager, voire légitimer la révolte, en contredisant certains principes sur lesquels le pouvoir politique, la religion et tout l'ordre social fondent leur raison d'être.

Comment comprendre cependant que le théâtre, en tant que moyen exploité pour le maintien de l'ordre établi (dans une mesure bien sûr différente de ce qu'on retrouvera dans la France de Richelieu), ait pu générer ou encourager un discours subversif ? Car il y a subversion et encouragement à la révolte explicite, comme d'ailleurs le montre bien le lien entre la représentation de la déposition dans *Richard II* et la révolte du comte d'Essex. On peut mieux comprendre la raison d'être d'un discours subversif généré par l'autorité politico-religieuse même, si l'on songe que cette autorité n'est jamais dans les mains d'une seule personne. Elle est, au contraire, le résultat de la somme de plusieurs pouvoirs – qui sont par ailleurs en compétition entre eux[96]. Une autre raison qui explique l'existence de la subversion demeure dans le fait que les œuvres théâtrales analysées sont le résultat de plusieurs négociations et échanges entre le théâtre et la société. Le théâtre élisabéthain s'attache à porter sur scène la vie réelle et matérielle, et l'histoire (au moins dans ses passages cruciaux) qui, par leur complexité, peuvent se

[95] J. Dollimore, *op. cit.*, p. 5. L'auteur recourt à la conception de Raymond Williams (*Marxism and Literature*, Oxford, Oxford university press, 1977) selon laquelle il y aurait, à toutes les époques, coexistence de standards « dominants », « résiduels » et « émergents ».

[96] « For these British cultural materialists [Dollimore, Sinfield], the paradox of power producing its own subversion and depending upon that subversion for its continued existence 'disappears when we speak not of a monolithic power structure producing its effects but of one made up of different, often competing elements, and these not merely producing culture but producing it through appropriations'», J. Dollimore, « Introduction », in *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, J. Dollimore and A. Sinfield (éds.), Cornell university press, Ithaca, 1985. Cité par I. Kamps, « Materialist Shakespeare : an Introduction », in *Materialist Shakespeare : a history*, *op. cit*. p. 9. De ce point de vue, contrairement à ce qu'affirme Greenblatt reprenant une réflexion de Kafka (« There is subversion, no end to subversion, only not for us »), la subversion ne touche pas tout le monde, bien sûr, mais ceux qui ont 'le courage' de se révolter, les Hotspur et les Faust de la réalité (aussi bien que les cyniques et les profiteurs sournois). Ce n'est pas par hasard que cette idée de Greenblatt ait été reconduite plutôt au désenchantement d'une génération américaine : « [Greenblatt] richly influenced by the work of Michel Foucault on the question of containment, has argued in 'Invisible Bullets' and elsewhere that effective subversion is a myth […] Critics of new historicism have argued that this particular view of containment described less a Renaissance process than a kind of 'leftist disillusionment' felt by a generation of American scholars whose hopes for social change were raised in the 1960s and dashed in the Reagan-Bush era » I. Kamps, *art. cit.* p. 8-9.

révéler entièrement en contraste – ou du moins à l'origine de quelques contresens – par rapport à la linéarité des discours sur l'histoire et des dogmes de la religion[97].

En réalité, la reine Élisabeth interdit en 1559 de parler dans les théâtres de religion et des affaires de l'État[98]. En effet, tout discours sur la religion ne pouvait qu'être délicat dans un pays qui avait subi une série de conversions et reconversions non indolores à peine un demi-siècle auparavant. En Angleterre, après le schisme de Henry VIII Tudor, s'affirme l'anglicanisme, qui à part la brève parenthèse du règne de Marie Tudor, est imposé à la nation par le pouvoir politique. Elisabeth, à travers le *Settlement* de 1559 (le Règlement), « crée une Église d'Angleterre nationale, indépendante de Genève et de Rome »[99] ; d'où pourtant, le siècle suivant, naît une grande fragmentation (presbytériens, anabaptistes, indépendants, *seekers* et *ranters*, quakers, etc…)[100]. C'est pourquoi on a pu parler de « la difficile *via media* de la *Church of England* » et de la *glorious comprehensiveness* pour indiquer l'atmosphère religieuse du temps[101].

Précisons : il ne s'agit pas de nier l'existence d'attitudes hostiles entre les différentes croyances religieuses, car si « la confusion est telle que beaucoup de gens

---

[97] « On the one hand didacticism, inherited as dramatic conventions from the morality tradition, demanded that the universe be seen to be divinely controlled […] On the other hand, drama was rapidly progressing as a form with empirical, historical and contemporary emphases – all of which were in potential conflict with this didacticism », J. Dollimore, *Radical Tragedy*, *op. cit.* p. 71. Ce qui était mis en discussion, c'est surtout l'investiture divine du roi, le fait que « because the system of hierarchies was understood to have been created by God, Renaissance political theorist could argue that the King received his power from God », L.C. Orlin, « Ideas of Order », in *Oxford guide*, p. 143. C'est pourquoi on fait une distinction entre le pouvoir monarchique *de jure* et celui *de facto*. N. Frye a même affirmé que si les élisabéthains ne laissent pas d'espace aux interventions divines sur scène, « cela signifie que les situations sociales et politiques jouent dans la tragédie élisabéthaine un rôle bien plus important que dans la tragédie grecque », de sorte que « la relation roi-peuple va remplacer celle dieu-homme », *Les fous du temps*, *op. cit.* p. 16. Sur le sujet, voir surtout l'étude d'E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, Paris, Gallimard, 1989. L'étude sur le dénouement de la tragédie de la première modernité d'Enrica Zanin a montré que les autres traditions dramatiques contemporaines n'etaient pas exclues de cette mise en question. E. Zanin, *Fins tragiques*, Genève, Droz, 2014, en particulier p. 235 et suiv.

[98] « In 1559 Elizabeth I issued a proclamation reminding patrons of their obligation to ensure that their players did not perform anything "wherein either matters of religion or of the governance of the estate of the commonwealth shall be handled or treated" », G. Egan, « Theatre in London », in *Oxford guide*, *op. cit.* p. 20.

[99] J. Spurr, « l'Église d'Angleterre, 1559-1642 », in *L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, *op. cit.* p. 209.

[100] Miller J., « Millénaristes et radicaux : la fragmentation du protestantisme anglais, 1640-1660 », in *L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, sous la direction de John Miller, Paris – Bruxelles, Belin – De Boeck, 1997.

[101] P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, *op. cit.* p. 465. R. M. Frye nous peint l'Église d'Angleterre comme assez tolérante, absolument ouverte et éclectique, « The Church of England was broad and inclusive […] it also included many persons of not particularly clear conviction, and surely some who conformed for the sake of convenience and personal safety while holding to heterodox, heretical or even anti-Christian opinions », *op. cit.*, p. 4. Bien que, comme témoigne le *Book of Common Prayer*, « the ideal was uniformity, order and obedience to monarchical authority » P. Lake, *art. cit*. p. 127.

sont prêts à accepter n'importe quelle solution », pourtant « les souffrances subies renforcent la conviction des zélotes des deux champs »[102]. Cependant, après une période plus turbulente sous le règne de Marie Tudor, Elisabeth se montre plus clémente, obligeant juste à une conformité extérieure au crédo anglican, et demeurant moins intéressée à la spiritualité réelle[103]. Ainsi, le *Settlement*, qui semblait provisoire, arrive jusqu'à Jacques I[er] inaltéré, et consolide une réforme religieuse imposé d'en haut. De l'autre côté, il n'efface pas la persistance de croyances religieuses hétérodoxes héritées des coutumes et des traditions d'une subculture païenne qui n'avait rien à voir avec le rationalisme de la théologie chrétienne médiévale[104].

En ce qui concerne le rapport théâtre-religion, R.M. Frye[105] a bien montré que les lectures les plus déroutantes dans l'histoire de la critique shakespearienne sont celles qui appartiennent à l'école de G.W. Knight. Même si « l'univers moral du public était d'origine chrétienne […] les différences doctrinales entre catholiques et protestants, épiscopaux et puritains, n'interviennent pas dans les pièces »[106]. Il existe également une autre raison bien plus importante qui interdit une lecture simplement religieuse des drames élisabéthains, et qui concerne justement la façon de concevoir le temps : une particularité du temps religieux est qu'il n'est pas forcément irréversible, ce qui

[102] J. Spurr, *art. cit.* p. 130.

[103] C. Levin, *art. cit.* p. 94.

[104] « While many of the Elizabethans who experienced the religion switchbacks of the sixteenth century diligently converted from Protestantism to Roman Catholicism and back again, others, almost untouched by doctrinal and ecclesiastical controversy, clung to their own belief systems. These included folk practices, inherited superstitions, astrological prognostication, and occult experimentation that co-existed more or less uneasily with orthodox Christian faith ». L. C. Orlin, *art. cit.* p. 149.

[105] J.-C. Mayer est assez critique sur l'ouvrage de R.M. Frye : « Sur la base de différents morceaux choisis de Luther, Calvin et Richard Hooker, trois théologiens censés résumer à eux seuls toute la Renaissance anglaise, il réalise le tour de force de faire dire à ces trois auteurs que la littérature et les arts libéraux n'ont absolument plus rien à voir avec la religion et la théologie », *op. cit.* p. 80. Cependant, je pense que R.M. Frye soit juste lorsqu'il décèle dans l'œuvre des trois théologiens l'importance qui y joue la littérature profane. Je pense également que l'approche de R.M. Frye aux pièces élisabéthaines demeure correcte, dans la mesure où il défend « the need for a sane and informed secularism in the interpretation of the plays, because the plays are themselves primarily concerned with the secular realm […] this worldly », *op. cit.* p. 6.

[106] N. Frye, *Shakespeare et son théâtre*, *op. cit.* p. 20. On ne peut qu'être d'accord avec la thèse de J.-C. Mayer, selon lequel « l'impossibilité pour le catholicisme ou pour le protestantisme de s'établir de façon incontestée dans l'Angleterre élisabéthaine avait créé une culture *hybrid* dans laquelle les individus recherchaient les réponses à leurs interrogations en assemblant des éléments confessionnels souvent épars », J.C. Mayer, *op. cit.* p. 110. Lorsqu'un point critique de la doctrine chrétienne était touché par une œuvre dramatique, c'était plutôt pour des nécessités dramatiques : « The commonplace topics of theology are never introduced into the drama for doctrinaire reasons, and the action of the plays is never subservient to the presentation of any systematic theology » R.M. Frye, *op. cit.* p. 9.

théoriquement le rendrait impropre à la représentation tragique[107]. Tout en rappelant l'importance de l'interprétation religieuse des œuvres, il faut à cet égard tenir compte du fait que le public, allant au théâtre avant tout pour *se distraire*, n'aurait pas accepté de bon gré une pièce dont le but aurait été exclusivement catéchistique[108].

Le théâtre espagnol. Le cas du théâtre baroque espagnol est tout à fait différent pour plusieurs raisons. En présentant des études sur *L'Abuseur de Séville*, D. Souiller écrit que « quoi qu'on fasse, quoi qu'on lise, il est impossible de passer sous silence la dimension religieuse du XVII[e] siècle en général et du théâtre du Siècle d'Or en particulier »[109], étant donné que l'existence quotidienne était marquée par le culte, et que le clergé a une influence immense sur la culture et sur l'idéologie. En effet, le théâtre baroque, notamment la dramaturgie caldéronienne, ne cesse d'évoquer les points cruciaux de la foi post-tridentine.

L'une des caractéristiques les plus importantes de la vie théâtrale espagnole est la présence de *corrales* (des espaces théâtraux obtenus dans les cours intérieures des pâtés de maisons) actifs dans toutes les villes principales de la péninsule, parfois plus anciens (à Valladolid peut-être dès 1558, à Séville, à Valence) que ceux qui naissent dans la nouvelle capitale, et avec lesquels ils rivalisent[110]. De plus, à part les spectacles dans les *corrales*, on assiste surtout à une pratique théâtrale qui n'est pas présente dans la tradition élisabéthaine et jacobéenne, la représentation des *autos sacramentales*, lors de la Fête-Dieu, qui intéressent un public beaucoup plus élargi que ceux que l'on rencontre normalement dans les théâtres.

---

[107] « Le fondement de la vision tragique est l'être dans le temps, la conscience du caractère irréversible de la vie, dans laquelle chaque chose arrive une fois pour toutes, chaque acte a des conséquences inexorables et fatales, et toute expérience s'évanouit non pas simplement dans le passé, mais dans le néant, l'annihilation », N. Frye, *Les fous du temps*, *op. cit.* p. 7.

[108] L'une des raisons principales qui permet d'exclure une lecture de Shakespeare ou de Marlowe en tant que partisans engagés des idées théologiques d'une faction demeure dans le fait que, comme a écrit Greenblatt, « the dramatist may have a palpable ideological purpose […] But in the public theatre such purposes are subordinated to the overriding need to give pleasure », S. Greenblatt, « Martial Law in the Land of Cockaigne », *art. cit.* p. 112.

[109] D. Souiller, « Introduction » à *Tirso de Molina.* El burlador de Sevilla, études réunies et présentées par D. Souiller, Paris, Klincksieck, 1993, p. 17.

[110] Les deux *corrales* de Madrid (devenue capitale en 1561), les seuls autorisés à partir de 1584, sont le *corral* de la Cruz (1579), et le *corral* del Príncipe (1583). À Séville, il existe plusieurs *corrales*, six à la fin du XVI[e] siècle ; pendant le siècle suivant deux *corrales* sont en fonction de manière stable, celui de Doña Elvira (le théâtre plus célèbre d'Espagne à l'époque, ouvert dès 1578 jusqu'à 1631) remplacé par le Montería (ouvert en 1626) ; et le 'monumental' Coliseo (1607). De Valence on mentionne la Casa de comedias de la Olivera (1583) et à partir de 1619, poussée par une grande demande La Casa Nova de la Olivera (plus proche aux théâtres italiens qu'au *corral*). La plupart des données qui suivent ont été repérées dans C. Couderc, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or : 1580-1680*, Paris, Puf, 2007 et M.G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Florence, La casa Usher, 1994.

Pendant tout le XVII[e] siècle, à Madrid (comme à Séville et à Valence) sont en fonction deux *corrales* : celui de *la Cruz* et celui du *Príncipe*. À ces lieux il faut ajouter le théâtre de cour, notamment dans la salle de l'*Alcázar* du vieux Palais de Madrid, appelé plus tard « Salon Dorado » (c'est seulement en 1640 qu'ouvre le *Coliseo*, le nouveau théâtre de cour de style italien situé non loin du *Casón del Buen Retiro* pour des spectacles très sophistiqués du point de vue de la scénographie, de l'emploi des machines et de la mise en scène). Le nombre de représentations jouées dans la cour est élevé pendant tout le siècle, à l'exception des périodes d'interdiction des spectacles (comme en 1598-1599, en 1611-1612, et plus tard de 1645 à 1651). Ce théâtre a une influence importante sur les représentations dans les *corrales* ; au demeurant, les pièces passent sans cesse de la cour au *corral* et vice-versa. Il existe encore d'autres formes de théâtre : les représentations privées à l'occasion de réjouissances particulières (naissance, baptêmes, mariages etc.) dans les palais de l'aristocratie ou dans les couvents ; le théâtre universitaire et de collège (dont *La tragedia de san Hermenegildo* fournit un exemple de réussite à la fin du XVI[e] siècle) ; il est attesté également la coutume de jouer des pièces à l'intérieur des églises, qui ne se bornent pas à traiter des sujets religieux (legs des Mystères médiévaux), mais aussi des spectacles profanes. Enfin, les spectacles dans les places, notamment les *autos* pendant la Fête-Dieu, auxquels pouvait assister toute la population de la ville.

Cette brève énumération des lieux montre bien l'importance du théâtre en tant qu'institution sociale ; et le succès dont jouissent les arts dramatiques à une époque où, pour assouvir la soif de divertissement du public, le nombre des pièces mises en scène était devenu impressionnant, autant que chacune ne restait à l'affiche plus de quinze jours dans les villes importantes. Au demeurant, seulement dans la capitale, travaillaient plus de cinquante écrivains de *comedia*[111]. Ce succès s'explique également par la faveur dont jouit la *comedia* auprès des espagnols. À partir de Lope et son *Arte nuevo de hacer comedia*, le théâtre espagnol a su s'imposer sur les autres genres littéraires parce qu'il va à l'encontre des désirs et des goûts de l'homme espagnol du XVII[e] siècle. Parmi les innovations, on peut mentionner le mélange constant du genre sérieux avec le comique ; la présence de plusieurs intrigues amoureuses ; le passage des cinq actes aux trois journées d'environ 1000 vers chacun ; l'introduction de diverses techniques scéniques, à l'instar du chant et de la danse ; l'interprétation assez libre des preceptes aristotéliciens ;

[111] M. G. Profeti, *op. cit*. p. 73. « La vita culturale intera è segnata da una fortissima teatralità che ne investe ogni momento ed ogni manifestazione, ed ha il suo apogeo nella festa barocca, con la processione e la recita in piazza degli *autos sacramentales* », *ibidem*, p. 74.

et la représentation (au début, pendant les intervalles, et à la fin) d'autres genres théâtraux mineurs, composés par divers auteurs et qui ont une certaine indépendance : bref, un spectacle composite que les théoriciens fidèles aux règles classiques n'hésitent pas à taxer de monstrueux.

La réforme lopesque pousse la tragédie espagnole du XVI^e^ siècle à évoluer vers une nouvelle forme qui n'obéit plus aux préceptes aristotéliciens et à la bienséance horatienne[112]. À la fin du XVI^e^ siècle, une génération d'artistes avait su donner du lustre à une tragédie de style sénéquéen (influencée par Giraldi Cinzio), sans pour autant atteindre de résultats retentissants. Dans les tragédies de Bermúdez et Argensola notamment, l'action dramatique, soumise à l'impératif de la leçon morale, demeure assez élémentaire, pleine de monologues ou dialogues statiques ; et les héros, à l'instar des tragédies humanistes italiennes, sont trop peu humanisés. Avec les « valenciens », dont l'influence est capitale dans le futur développement de la *comedia* lopesque[113], on assiste à une première évolution, grâce à un intérêt majeur porté à la dimension théâtrale, et à la disparition du chœur. À cette génération appartiennent Juan de la Cueva (dans son *El Infamador* certains spécialistes ont pu apercevoir un ancêtre de don Juan) et Cervantès, auteur avec *El cerco de Numancia*, de la tragédie espagnole du XVI^e^ siècle qui a été jugée la meilleure. Mais la tragédie humaniste ne suscite l'admiration que des théoriciens. Ainsi, lorsque des dramaturges bien plus conscients de leur art, et des possibilités offertes par le théâtre, essayent de ressusciter au siècle suivant des thèmes tragiques, ils ne suivent pas ces modèles, en préférant, tout naturellement, ne pas s'écarter de la voie indiquée par Lope[114].

---

[112] Le « patrón trágico » que F. D'Artois relève dans la tragédie de la fin du XVI^e^, déjà assez flexible, change d'abord dans les années 1610 avec la réforme lopesque ; il va subir ensuite une ultérieure évolution dans la décade 1620. Dans ce deuxième tournant, « más que "destragedización", se da en las tragedias de las décadas altas un proceso de "lirización" […] La inflexión de su estética trágica [de Lope], iniciada desde mediados de los años 1610, puntuada de vaivenes hacia su primera manera trágica, no es un proceso rectilíneo de "destragedización" o "retragedización". Tampoco es, creo, la manifestación lopesca de un proceso global de aristotelización de la tragedia observable por ejemplo en las tragedias contemporáneas de Calderón. Es una respuesta individual y pragmática la primera quizás que no fue un completo éxito a un contexto determinado », *art. cit.* p. 111 et 116.

[113] Voir R. Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1973.

[114] Il faut préciser que « la oposición entre la "pura" tragedia que suele llamarse senequista de finales del XVII y la tragedia como provincia acotada dentro la comedia, del segundo cuarto del XVII, no se deja, pues, describir en términos de mayor o menor observación de la reglas de construcción clásicas, de las unidades. La diferencia más aparente reside en el hecho de que tanto Calderón como Rojas tienen una técnica de la que carecen a sus antecesores, un sentido de lo que funciona y de lo que no funciona con el público. De ahí que abrevien el tiempo de la acción para trabarla mejor y para dar más relieve a los principales efectos buscados, sean estos trágicos o cómicos », M. Blanco, « De la tragedia a la comedia trágica » in *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, (ed.) C. Strosetzky, Vervuet-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1998, p. 52.

La mise en scène dans le *corral* est beaucoup plus rudimentaire que la représentation à la cour, où les scénographes venue d'Italie, à l'instar de Cosimo Lotti, pouvaient éblouir les spectateurs grâce à l'emploi des nouvelles machines et de riches scénographies ; cependant elle n'est pas élémentaire (on y emploie plusieurs machines (*tramoyas*), du *pescante*, une sorte de grue, à l'*ara coeli*, une plate-forme qui permet à un ou plus acteurs de se lever vers le haut). La représentation commence entre deux heures et quatre heures de l'après-midi (selon la saison) et dure généralement deux ou trois heures[115]. Avant que la *comedia* ne débute, des musiciens chantent et ensuite on joue une *loa*, une composition brève qui sert à rappeler l'attention du public, à présenter la compagnie, et parfois le sujet de la pièce. Entre la première et deuxième journée, on joue une *entremés* ou *sainete* (une petite farce) ; entre la deuxième et la troisième un *baile* (danse) ; à la fin de la *comedia*, on assiste à une *mojiganga*, une autre petite représentation humoristique avec les acteurs déguisés de manière ridicule.

En revanche, l'*auto sacramental* se joue à la fin de la procession de la Fête-Dieu (qui pouvait durer de neuf heures du matin à trois heures de l'après-midi), dans une place où on a préalablement installé un *tablado* (une scène). Le responsable du spectacle est le corrégidor de la ville, et ce sont les municipalités qui se chargent des frais. À Madrid, on joue souvent *les autos* sur la Plaza Mayor, par deux compagnies qui ont été sélectionnées par une commission. Le choix est d'une grande importance puisqu'il donne droit à représenter les pièces dans les *corrales* de Madrid pendant toute la saison théâtrale, de Pâques à Mardi gras (hormis l'été).

Le nombre des compagnies augmente au cours du siècle. Lorsque l'activité théâtrale recommence, en 1600, après une période de suspension des spectacles commencée en 1597, seulement quatre compagnies ont le privilège royal, huit en 1603, douze en 1615. Le responsable des spectacles est le chef de la compagnie, qui stipule un contrat avec l'autorité publique et achète le texte de la pièce au dramaturge. Il s'agit d'une activité lucrative rémunérant bien, vu les sommes destinées aux spectacles publics par le pouvoir politique[116]. Quant aux acteurs (on se réfère aux acteurs des compagnies les plus importantes[117]), eux aussi jouissent d'une position sociale plutôt respectée,

[115] M. Navarro-Romera, « Sobre la duración de la comedia », *Revista de filología española*, XIX, 1932.

[116] Pour rendre compte de telle richesse, M.G. Profeti mentionne l'exemple de Luis López, chargé de jouer les *autos* à Baeza en 1638. Le chef de troupe demande et obtient de l'autorité municipale le permis de bâtir un *corral* dans cette ville qui en était dépourvue, travail pour lequel il fallait bien une liquidité importante, ainsi qu'un esprit d'entreprise développé, *op. cit.* p. 202.

[117] Dans le *Viaje entretenido*, Agustín de Rojas décrit les plusieurs typologies de compagnies, des plus simples aux plus importantes (*bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo* etc… jusqu'à la *farándula* et la

malgré les attaques des moralistes. Les rôles à l'intérieur d'une troupe sont assez stables, et souvent les nouveaux acteurs sont les fils des acteurs eux-mêmes, qui sont sur les planches dès leur plus jeune âge.

Parfois c'est le chef de la compagnie lui-même qui commande une pièce à l'auteur. Ce qui revient à dire que l'écriture du texte dramatique, dans l'Espagne du siècle d'Or, doit toujours prendre en compte sa mise en scène réelle. On ne saurait donc considérer les pièces comme le fruit exclusif du travail du dramaturge, sans tenir compte des conditions externes de la représentation. Comme on l'a dit pour le cas de Shakespeare, l'œuvre théâtrale est toujours le résultat d'échanges entre l'auteur et son contexte. D'ailleurs, il est superflu d'affirmer que Calderón n'est pas un théologien ; ses créations sont artistiques et ne sont donc pas mises en scène seulement dans des buts catéchistiques[118]. Autrement dit, l'auteur ne peut pas créer une pièce qui ne saurait pas être jouée ; et parfois l'auteur lui-même s'intéresse à la mise en scène (comme témoignent les disputes entre Cosimo Lotti et Calderón). Au demeurant, les relations entre le chef de la compagnie et l'auteur sont parfois assez strictes, comme le montre bien le cas Riquelme-Lope de Vega. Les cas d'acteurs-auteurs, à l'instar d'un Molière ou d'un Shakespeare, sont en revanche rares.

Grâce aux sujets traités, les œuvres de Tirso de Molina et de Calderón de la Barca permettent de réfléchir beaucoup sur la sensibilité religieuse de la société contemporaine. Il s'agit d'une société qui diffère de la société élisabéthaine, notamment par le manque d'une mobilité verticale, et l'établissement d'une société de classe extrêmement fermée. L'architecture du lieu théâtral même, le *corral*, en offre une preuve, étant donné qu'ici se rassemblent, sans jamais se mélanger, les différentes couches sociales : les classes plus pauvres, debout dans le parterre ; les artisans et les marchands, assis dans les gradins ; et enfin les riches et les nobles occupent les *desvanes* (les combles), les *aposentos* (les chambres à l'étage) et les *cazuelas* (les galeries réservées aux femmes, pour lesquelles d'ailleurs est prévue une entrée séparée). Certaines *desvanes* du dernier étage (qui ont un prix inférieur et sont appelés *tertulia*, mot qui aujourd'hui veut dire « conversation ») sont destinés aux doctes, aux religieux et aux fonctionnaires, lesquels échangent des commentaires pendant la représentation. Dans les provinces, en revanche, on relève la présence prépondérante de la noblesse et

compañía), quoique cette catégorisation n'est pas à accepter totalement, surtout en ce qui concerne les noms. Cité par M.G. Profeti, *op. cit.* p. 182-84.

[118] D. Souiller écrit justement qu' « il n'est pas question d'identifier la prise de position théologique du dramaturge avec celle des jésuites : il leur empruntera, mais saura aussi s'inspirer des éléments de l'autre camp, propres à accentuer une vision tragique de l'homme », *Calderón et le Grand théâtre du monde, op. cit.* p. 26.

des couches supérieures (le cas des spectacles joués sur les places est, comme on l'a dit, tout à fait différent, car toute la population peut y assister librement).

Dans l'Espagne du siècle d'Or, une classe bourgeoise active, consciente d'elle-même et de ses potentialités, aspirant au pouvoir, n'a pas pu se développer ; d'ailleurs, la culture baroque, fruit de cette *sociedad estamental*, œuvre à l'empêcher : elle répète sans cesse qu'on peut être heureux seulement si chacun reste à sa place préétablie. Une représentation scénique de cet esprit – il a été souvent signalé – pourrait être vue dans le personnage de Pedro Crespo dans *El alcalde de Zalamea* de Calderón, qui désapprouve le conseil de son fils Juan de s'élever de sa couche sociale grâce à ses richesses. En réalité, cette société, que l'on pourrait taxer d'emblée de misonéisme et d'immobilisme, est moins homogène qu'on l'a souvent décrite : diverses sensibilités religieuses y cohabitent en effet. Les historiens des idées ont démontré depuis quelques temps que le catholicisme en Espagne, qu'on a peint quelques fois si intransigeant, n'était pas du tout monolithique. Si on jette un œil au siècle précédent, on s'aperçoit de manière plus évidente d'un univers assez varié[119]. Bien sûr, après le Concile de Trente, cette variété est de moins en moins tolérée ; mais si les divergences sont sensiblement réduites, elles ne sont pas pour autant entièrement effacées, comme le montre bien la querelle du *De auxiliis*. De laquelle, d'ailleurs, jaillissent deux attitudes distinctes face au temps de la vie, repérables dans deux dramaturgies – de Tirso et de Calderón – qui sont assez différentes de ce point de vue.

Pourtant, le théâtre baroque s'efforce de donner à son public une image (irréelle) de la religion catholique, unitaire, universelle et seule dépositaire du pouvoir spirituel. Au demeurant, l'Espagne, traditionnellement très catholique, n'a pas pu être insensible aux événements qui jalonnent l'histoire du christianisme et la bouleversent. Elle se veut respectueuse des thèses et des dogmes tridentines. Ainsi, sa culture officielle veut témoigner de cette réceptivité. Cela ne veut pour autant pas dire que « l'Espagne du XVII^{e} siècle adopte avec une extrême rigueur le rationalisme thomiste », et que « sa littérature ne peut pas se permettre le moindre écart par rapport à l'orthodoxie

[119] « Aunque esta enorme eclosión acabaría polarizándose en los dos grandes bloques protestante y católico, la verdad es que eran producto de una enorme riqueza espiritual, donde resultaba difícil establecer los límites entre la ortodoxia y la heterodoxia », J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. II. La Edad de Oro*, *op. cit.* p. 17. Pour B. Bennassar, « l'unanimité de la foi chrétienne est probablement moins réelle qu'on ne l'a cru longtemps […] parce que, même lorsque la religion n'est pas contestée, l'Église peut l'être […] dès le XVI^{e} siècle, un anticléricalisme vigoureux s'exprime souvent, qui se fortifiera lentement jusqu'aux explosions de notre temps », *L'homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI^{e} au XIX^{e} siècle*, Bruxelles, édition Complexe, 1991, p. 58.

catholique », comme écrivait C.V. Aubrun[120]. Faut-il en effet rappeler que « c'est dans les pays les plus catholiques que les choses saintes, les prêtres et les moines sont traités le plus légèrement »[121] ? Il n'en demeure pas moins cependant que le monde anglo-saxon de la reine Elisabeth – laquelle est excommuniée en 1570 par Pie V – reste assez éloigné.

Le théâtre français. Lorsqu'on passe à la France des années 1630, l'on s'aperçoit tout d'abord que le théâtre y joue un rôle social moins important qu'en Espagne :

> Quel que soit le lustre que Richelieu voulut donner au théâtre, force est de reconnaître que l'activité théâtrale n'occupe qu'une place mineure dans la vie sociale française. […] Paris – cité géante, à la population dense et effervescente, Paris capitale culturelle – compte deux véritables salles au milieu du siècle, mais bien marginales dans la topographie générale de la ville et de ses quartiers. Modeste inscription sociale, mais sans rapport avec la portée culturelle, qui est considérable[122].

L'histoire de la vie théâtrale parisienne commence avec un privilège accordé en 1548 à la *Confrérie de la Passion*, en vertu duquel elle obtient le monopole des représentations dramatiques dans la ville et dans sa banlieue. Leur salle, sise au lieu-dit Hôtel de Bourgogne, après la fermeture au temps de la Ligue, est louée fort chère aux troupes qui la désirent. Ce théâtre n'est pas pourtant le seul endroit où un public populaire peut assister à des spectacles (à part donc le théâtre de cour, les représentations privées et le théâtre de collège) ; en effet, moyennant une taxe, les comédiens de passage à Paris peuvent obtenir des Confrères de la Passion l'autorisation de jouer dans une autre salle facilement aménageable en lieu de spectacle (pour ne pas parler des compagnies qui essaient de jouer des pièces en cachant leur spectacle à la *Confrérie*, pour ne pas payer les droits). Ces troupes ambulantes se multiplient à la fin du siècle, et témoignent qu'à cette époque la vie théâtrale se développe bien plus en province qu'à Paris. Parmi ces compagnies, il en est une, dont le chef est Valleran le Conte, qui se place assez vite au-dessus des autres, et qui en 1599 porte déjà le titre de

[120] C.V. Aubrun, « Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón » dans *Le théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1970, p. 199.

[121] B. Bennassar, *op. cit.* p. 79.

[122] C. Mazouer, *op. cit.* p. 157. Pour les données qui suivent j'utilise surtout A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, I, L'Époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Albin Michel, 1996.

Comédiens ordinaires du Roi. Cette troupe, à part quelques excursions, s'installe au début du siècle à Paris où elle loue régulièrement la salle de l'Hôtel de Bourgogne. De cette compagnie font partie des acteurs qui ont eu beaucoup de succès, dont Bellerose (Pierre le Messier), lequel prend la direction de la troupe après la disparition de Valleran, et les trois farceurs Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille et Turlupin. Au milieu des années 1620, une nouvelle troupe vient s'installer à Paris, celle du Prince d'Orange, qui commence à rivaliser avec les Comédiens du roi, se disputant la scène de l'Hôtel de Bourgogne et la faveur du public jusqu'en 1629. Rappelons aussi que des troupes étrangères jouent régulièrement en France et à Paris, notamment les italiens jusqu'en 1625 (de 1625 à 1639, aucune troupe italienne n'est appelée à Paris, à cause du discrédit dans lequel tombent Marie de Médicis et ses compatriotes ; et parce que le duc de Mantoue, mécène de la *commedia dell'arte*, alors en guerre, ne peut organiser de tournées en France).

C'est toutefois l'apparition de la troupe de Charles Le Noir et de Montdory qui va influencer le développement de la scène française, dont on aura l'occasion d'évoquer au chapitre suivant les enjeux théoriques. Elle va jouer dans les années 1630 un rôle de premier plan dans la vie théâtrale parisienne, notamment à partir du moment où elle s'installe dans la nouvelle salle du Marais en 1634, qui devient ainsi le deuxième théâtre public fixe de Paris. L'une de ses caractéristiques est l'importance attribuée aux femmes (la femme de Le Noir, et surtout l'actrice Villiers, dont la fortune est liée au rôle de Chimène). Mais, d'après A. Adam, le succès de la compagnie du Marais est surtout dû au talent de Montdory, le plus grand comédien de l'époque. On ne peut comprendre pleinement son succès que si l'on songe au climat littéraire de l'époque. Car, si comme en réfère Tallemant, « il estoit plus propre à faire un héros qu'un amoureux »[123], ses personnages, voués plutôt au sacrifice qu'à la passion, au nom de cet *intérêt supérieur* qu'est l'État, ne peuvent que susciter l'admiration et l'enthousiasme d'intellectuels et de savants qui souhaitent voir renaître la tragédie des cendres où l'avait réduite le succès éclatant de la tragi-comédie. Sur ces lettrés, d'ailleurs, pèse lourdement la mainmise du pouvoir (Richelieu).

Les acteurs, à quelques exceptions près, ne jouissent pas toujours d'une bonne réputation, qui a pu s'améliorer après 1641 (année de la Déclaration royale) ; et ce d'autant plus que leur situation financière n'est pas prospère. Les troupes qui ne sont

[123] Cité dans A. Adam, *op. cit.* p 463. Pour A. Adam il s'agit du « plus grand comédien du temps, le premier grand comédien français », *ibidem*, p. 462

pas protégées frisent l'aventure et la misère[124]. Les acteurs appartiennent plutôt à la bourgeoisie qu'aux classes populaires, ils ne sont pas des ignorants et connaissent les langues. Parfois, ils sont jugés même très honnêtes. L'immoralité des comédiens est en effet exagérée par certains moralistes et religieux, que l'on ne saurait prendre pour des témoins impartiaux. Ce sont les mêmes qui attaquent le théâtre au cours du XVII[e] siècle et doutent de la licéité des spectacles. C'est d'ailleurs un paradoxe que « cette Église condamne le théâtre tout en développant le théâtre scolaire »[125.] Quant aux partisans du théâtre, ils s'appuient sur l'autorité de Thomas d'Aquin qui affirme la nécessité de récréations et de divertissements modérés.

Les spectacles théâtraux sont joués l'après-midi. Au début, des musiciens ont pour tâche d'attirer l'attention du public et de faire cesser la rumeur. Ensuite, un prologue comique précède une tragédie ou une tragicomédie. La pièce est enfin suivie d'une farce. La présence de l'élément comique souligne le caractère populaire de ce théâtre et la composition du public. En même temps, les critiques du genre farcesque et l'imposition à partir des années 1630 d'un théâtre codifié montrent à la fois un changement du goût et de la composition du même public.

Le XVI[e] siècle avait vu la renaissance de la tragédie à sujet profane avec la *Cléopâtre captive* de Jodelle, et son affirmation avec Garnier. Au début du siècle, la formule de Garnier est abandonnée par des dramaturges comme Schélandre et Montchrestien, qui préfèrent des sujets romanesques où abondent les péripéties et les violences ; à leurs pièces irrégulières suffira un dénouement heureux pour que la tragi-comédie commence à s'imposer dans le goût du public. Le plus grand dramaturge reste pourtant Hardy, qui s'inspire avant tout de la tragédie telle que la Pléiade l'avait comprise, et dont Garnier avait fixé le type ; mais ses pièces ne peuvent ne pas tenir compte du développement de la tragédie irrégulière, de sorte qu'elles constituent plutôt une sorte de compromis entre le deux formules. En même temps que s'affirme la tragi-comédie, dont l'italien Guarini se fait le défenseur dans le *Compendio della poesia tragicomica* (1601), se répand aussi le goût pour la pastorale, dont les exemples sont

[124] « Un homme qui s'engeait dans cette carrière prouvait qu'il avait du cœur, l'amour de la gloire, le sens de la beauté, et peu de vertus bourgeoises », *ibidem*, p. 178. Si en Espagne Quevedo, après A. de Rojas, peint dans le *Buscón* la vie misérable des comédiens, en France c'est Scarron à rappeler dans son *Roman comique* les difficultés financières des comédiens.

[125] C. Mazouer, *op. cit.* p. 142. Le paradoxe émerge clairement lorsqu'on considère les arguments de certains detracteurs dont la véhémence les pousse à condamner toute forme de théâtre. Cela est peut-être l'une des raisons qui a conduit L. Thirouin à formuler l'hypothèse selon laquelle les attaques au théâtre au cours du XVII[e] siècle seraient une forme de « machiavélisme, procédé politique par lequel on transpose sur un plan culturel des antagonismes d'une autre nature », *L'aveuglement salutaire*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 12.

donnés toujours par les italiens, avec le *Pastor Fido* du même Guarini et l'*Aminta* de Tasso. De sorte qu'on a pu affirmer qu'en 1628 « la tragédie est morte » : de 1627 à 1630 il ne s'imprime que cinq tragédies.[126]

Le succès de la tragi-comédie n'est pourtant pas exempt de polémique. Bientôt un débat théorique va naître qui oppose un « parti des règles », aux défenseurs de la liberté des poètes. Pour G. Dotoli, « l'année 1628 constitue un moment capital de [cette] querelle. Tout juste au moment où Jean Mairet projette sa troisième pièce, *La Silvanire*, le prieur Ogier publie sa célèbre *Préface* à la version tragi-comique de *Tyr et Sidon* de J. de Schélandre, où il défend la liberté du poète, ce qui à l'époque signifie défendre la tragi-comédie irrégulière »[127]. Dans ce climat de polémique, le parti des règles va de plus en plus imposer son opinion, appuyé par l'autorité politique. En 1634, Rotrou fait jouer une tragédie régulière qui obtient un grand succès, l'*Hercule mourant* ; c'est pourtant la *Sophonisbe* de Mairet, jouée en décembre 1634, qui détermine la naissance d'une dramaturgie qui va toucher son apogée avec Corneille et Racine, et qui sera dite « classique ».

Le développement de la tragédie classique, ira de pair avec les progrès de la mise en scène. Les unités de temps et de lieu s'imposeront dans le but de créer l'illusion du signe théâtral, comme le souhaite d'Aubignac dans sa *Pratique* ; ce pourquoi la première grande évolution de la scénographie sera le passage des lieux multiples au lieu unique ; la perspective italienne est adoptée, et, grâce à Torelli, on introduit de manière définitive la scène avec le changement de décor[128].

L'affirmation du théâtre régulier à partir de *La Sophonisbe* indique une transformation du goût mais aussi un changement de la composition du public. Ch. Mazouer écrit que bien qu'on ne dispose pas de renseignements suffisants sur sa composition sociale, on peut penser qu'à partir des années 1630 « [il] est en train de changer radicalement, en liaison évidente avec la politique culturelle et théâtrale de Richelieu, et avec les transformations esthétiques qu'elle implique »[129]. À l'époque de Hardy, le public de l'Hôtel de Bourgogne raffole de la farce, se passionne pour les tragicomédies romanesques et violentes, et ne s'intéresse pas trop à la tragédie. C'est un

---

[126] C'est ainsi que débute le célèbre article de G. Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*, XIX, 1993, p. 86.

[127] G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du "Cid"*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 18. On retracera en détail l'histoire de la querelle dans le chapitre I.

[128] É. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 241.

[129] C. Mazouer, *op. cit.* p. 172.

théâtre fréquenté plutôt par les classes populaires, et où les éléments perturbateurs et les filous ne manquent pas : un endroit où les "honnêtes gens" des classes moyennes de la société ne vont pas, soulignant ainsi son caractère pernicieux et malhonnête. Mais avec l'avènement des jeunes dramaturges des années 1630 se produit un « changement de répertoire, un changement de goût et un changement de public […] Honnêtes gens et mondains vont désormais au théâtre, et n'en chassent pas tout à fait le public populaire ; mais les goûts de celui-ci seront petit à petit repoussés et ce public deviendra indésirable »[130]. Bref, à partir de ce moment, le parterre verra sa composante populaire pour l'essentiel remplacée au profit des bourgeois.

Dans ce climat, le rôle joué par le pouvoir politique dans la vie littéraire de l'époque est éminent. Le cardinal comprend le rôle que jouent les intellectuels dans la vie politique de l'État. Il considère les écrivains comme des propagandistes de sa politique. Ses collaborateurs (Boisrobert, Des Marests) lui assurent des liens étroits avec les gens des lettres. Il sollicite même la constitution de l'Académie française dont il sera le protecteur, où des bons esprits se réunissent et lui assurent (Chapelain tout particulièrement) le contrôle sur la vie littéraire de l'époque. De plus, l'Académie lui fournit des polémistes, dont il a besoin pour répondre aux libelles des publicistes ennemis. Enfin, Richelieu s'intéresse surtout aux dramaturges, puisqu'il aime le théâtre ; à tel point, qu'il fait bâtir dans son palais, par l'architecte Mercier, une salle de spectacle – la plus belle salle de Paris – pour y donner des représentations. Il réunit cinq auteurs et leur commissionne des pièces, en laissant à Chapelain le soin de construire les canevas et de les retoucher ; il est aussi le protecteur de Rotrou, et patronne auteurs (Scudéry entre autres) et acteurs (Montdory et la troupe du Marais). Enfin, il écrit lui-même pour le théâtre[131]. Si Richelieu montre tant d'intérêt envers les arts dramatiques, surtout lorsque la guerre avec l'Espagne commence, en 1635, ce n'est pas seulement histoire d'une passion : c'est qu'il comprend combien le théâtre peut être utile au pouvoir politique. Il s'agit d'une idée que de l'académie patavine passe au-delà des Alpes avec des changements importants : « à la différence des poétiques padouanes, qui affichent ouvertement leurs liens avec les institutions et les contenus de la philosophie morale et politique, les poéticiens français ne clament pas haut et fort que leur discours serait politique […] De la part des théoriciens cette dépolitisation apparente est bien un

[130] *Ibidem*, p. 173.

[131] Sur la relation entre Richelieu et l'écriture théâtrale, voir G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.

acte politique, qui répond aux besoins d'un pouvoir avide de ne pas passer pour tel »[132]. Pourtant, d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre*, ne cèle pas cette utilité :

> Il ne faut pas s'imaginer pourtant, que les Spectacles ne puissent rien donner qu'une splendeur vaine et inutile. C'est une secrète instruction des choses les plus utiles au Peuple et les plus difficiles à lui persuader. […] Ils sont non seulement utiles, mais absolument nécessaires au Peuple pour l'instruire, et pour lui donner quelque teinture des vertus morales […] C'est en vain qu'on veut les porter à la vertu par un discours soutenu de raisons et d'autorité […] La raisons ne les peut vaincre, que par des moyens qui tombent sous les sens. Tels que sont les belles représentations de Théâtre que l'on peut nommer véritablement l'École du Peuple.[133]

La mainmise de Richelieu amène les intellectuels de l'époque à réfléchir sur la liberté de pensée, et à regarder avec nostalgie Venise et la Hollande (c'est là que par précaution Descartes décide de s'installer), où il existe encore une liberté plus grande dans le climat de stricte surveillance contreréformiste. Cela montre de toute façon une indépendance d'esprit. A. Adam écrit que même « Chapelain, plus engagé dans les affaires politiques, ne pense pas autrement. Il a, lui aussi, un vif sentiment de l'indépendance de l'esprit. Il croit qu'un homme de lettres doit vivre loin du pouvoir »[134]. Or, il est indéniable que de ce point de vue peu de dramaturges de l'époque possèdent cette liberté. Cela ne veut pourtant pas dire qu'aucun écart n'est permis. D'ailleurs, les cercles italianisants et libertins, (de l'Hôtel de Rambouillet, de l'Académie des frères Du Puy, et même de la cour de Chantilly malgré l'exécution de Montmorency,) continuent à avoir une influence dans les milieux culturels. Si on considère par exemple la conscience religieuse des savants contemporains, l'on se retrouve en face de variations considérables, de l'athéisme ferme au catholicisme orthodoxe ; en passant par toutes les nuances d'attitudes religieuses, de ceux qui se sentent chrétiens tout en appliquant aux dogmes une pensée critique, aux efforts

[132] D. Blocker, « Jean Chapelain et les *lumières de Padoue*. L'héritage italien dans le débat français sur l'utilité du théâtre (1585-1640) », *Littératures classiques*, 37, 1999, p. 113 et 115.

[133] D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, (éd.) H. Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 39-40 (ci-après *Pratique* ; les références à cette édition seront données dorénavant directement dans le texte). D'ailleurs, la Déclaration royale de 1641 affirme que le théâtre « peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises », cité dans Mazouer, *op. cit.* p. 140. Ce qu'il faut de toute manière souligner c'est qu'« à cause de Richelieu et grâce à lui, tout change dans la vie théâtrale : condition des comédiens, bâtiments de théâtre, public, condition des auteurs, place du théâtre dans la société ». *Ibidem*, p. 134.

[134] *Op. cit.* p. 293

iréniques d'un Grotius. Au demeurant, même si c'est un cardinal qui tire les fils du royaume, on ne s'intéresse pas tellement à la conscience individuelle (bien que les cas d'un Théophile ou d'un Vanini doivent servir d'exemple), pourvu que la conduite ne se dresse à l'encontre des intérêts de l'État. Pour Richelieu, il suffit que « chacun pense avec l'État, agisse pour l'État, que les énergies se concentrent au service de l'État »[135]. De ce point de vue, la religion chrétienne est comprise plutôt comme une philosophie morale ; et dans son sens plus haut, comme une philosophie politique qui doit régir sans cesse l'*ethos* de l'agir individuel.

Buts et plan

En parlant du temps au théâtre, A. Ubersfeld commence par se demander,

> Qu'est-ce que le temps d'ailleurs dans le domaine du théâtre ? Est-ce le temps universel de l'horloge ? Est-ce l'irréversible durée historique ? Est-ce la durée physiologique ou psychologique, celle du vieillissement des tissus ou celle de l'épaisseur vécue, bergsonienne ou proustienne ? Est-ce le rythme des sociétés humaines et le retour des mêmes rites et cérémonies ? L'extrême difficulté de l'analyse du temps au théâtre vient de l'enchevêtrement de ces sens du temps, qui fait de la temporalité une notion plus « philosophique » que sémiologique. Le temps au théâtre est à la fois image du temps de l'histoire, du temps psychique individuel et du retour au cérémoniel[136].

Cette longue citation permet d'emblée de comprendre les difficultés que pose notre argument lorsqu'on décide d'entreprendre son étude, ainsi que sa portée. Heureusement, il existe déjà des études qui traitent des idées de temps dans de simples pièces, chez un auteur en particulier, ou encore dans une tradition dramatique. Cependant, aucune ne pose la question dans une perspective comparatiste entre plusieurs littératures nationales, afin de mettre en lumière les analogies et les différences avec les autres conceptions du temps qui évoluent et se répandent ailleurs que dans le contexte étudié.

Le résultat que cette étude voudrait atteindre est de montrer préalablement quel rapport existe entre le temps de la fiction et son écriture/mise en scène (première partie

[135] *Ibidem*, p. 215.

[136] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.* p. 152.

de la thèse) dans les diverses traditions théâtrales ; et ensuite analyser l'action dramatique des œuvres des trois traditions dramatiques étudiées, afin d'en mettre en lumière les diverses conceptions du temps qui sont en relation avec la pensée religieuse de l'époque (deuxième et troisième partie de la thèse). En même temps, je voudrais également montrer comment se traduisent des idées théologiques dans des spectacles qui se veulent *mimesis* du réel – et/ou qui travaillent avec le matériel de l'expérience sensible.

La référence à l'Italie concerne plutôt les contributions des théoriciens italiens du Cinquecento à la question de l'unité de temps dans la tragédie, à travers leurs commentaires à la *Poétique* d'Aristote et aux préceptes horatiens. Avec eux, en même temps que l'idée de travail poétique (*poiesis*) évolue et commence à identifier toujours plus la manière d'agencer un discours fictif qui se veut mimétique – la fable – en suivant les règles de la vraisemblance[137], il se fait jour, pour accomplir cette tâche, le souci de prêter dorénavant davantage d'attention à recréer les conditions de la perception de la *mimesis* illusionniste plutôt que de copier le réel[138]. Cette nouvelle sensibilité pousse les auteurs à affirmer la nécessité de respecter la règle de l'unité de temps pour atteindre les fins de la tragédie. Les théoriciens italiens auront un poids fort important lorsqu'en France on essaiera de formuler et d'encourager la naissance d'une tragédie « classique », qui se fonde sur la vraisemblance et l'univocité de la relation sémantique entre signe théâtral et objet représenté.

En Angleterre et en Espagne, en revanche, les dramaturges étudiés refusent de se soumettre à la contrainte de l'unité de temps. C'est tout d'abord parce qu'ils préfèrent représenter l'image du monde à travers l'image scénique, en utilisant davantage la métaphore que la métonymie[139]. Marlowe et Shakespeare invitent l'imagination du spectateur à participer à la création de la fiction, au lieu de créer les conditions de l'illusion scénique. De ce point de vue, le chœur de *Henry V* s'oppose totalement aux préceptes des théories dramatiques de la France classique, et s'insère dans le spectacle plutôt comme une proto-forme de la distanciation brechtienne[140]. Chez un Calderón, en revanche, il n'y a aucune sorte de distanciation ; la sollicitation de l'imagination du spectateur sert plutôt à pouvoir la plonger dans les subtilités de la théologie catholique

[137] Voir à ce sujet A. Duprat, *Vraisemblances. Poétiques et théories de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain*, Paris, Honoré Champion, 2009.

[138] E. Hénin, *op. cit.* p. 279.

[139] Voir à ce propos E. Henin, *op. cit.* en particulier p. 268-73.

[140] Brecht s'est beaucoup inspiré du théâtre shakespearien. Pour cette raison J. Dollimore a pu faire des lectures des tragédies élisabéthaines s'appuyant sur les apports théoriques du dramaturge allemand.

et les croyances religieuses qu'elle veut insuffler à travers le principe du *crede ut intelligas*.

Toutefois, chez ces auteurs aussi le rapport entre le temps de la fiction et le temps du spectacle retrouve par moments une certaine symétrie – sinon une véritable coïncidence –, surtout lorsqu'un troisième temps, la durée perçue par les protagonistes, vient s'insérer à l'intérieur d'une histoire qui coule de manière irrégulière, tantôt lente, tantôt rapide, pour charger de sens une scène ou une réflexion, en appelant ainsi le spectateur/lecteur à focaliser son attention sur ces instants cruciaux. C'est le cas notamment des dernières scènes dans le théâtre élisabéthain, lorsqu'une vision existentialiste de la mort semble prendre le dessus sur les consciences religieuses.

Après avoir rappelé les techniques de dramatisation du temps – un temps vécu par les personnages sur scène avant tout comme temps *subjectif* – la deuxième partie de la thèse réfléchit sur les formes qu'il assume, influencé par les idées religieuses, dans les trois traditions dramatiques, à partir d'une même problématique : quel espace de liberté cette durée fictive semble offrir au protagoniste sur scène ? Le dévoilement de la temporalité que sous-tendent les pièces à partir de l'analyse de l'action est justifiée par le fait que, comme l'affirme Paul Ricœur, « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. […] pré-compréhension commune au poète et à son lecteur »[141]. Or pendant la période dite baroque, le temps est essentiellement senti comme manifestation concrète de la nature illusoire, ontologiquement instable, du monde : l'action humaine est rendue possible mais aussi limitée par ce temps fuyant, et c'est le moment où le théâtre devient en Europe le lieu d'une mimesis de l'homme en train d'agir — par opposition à l'homme moral ou à la créature de Dieu. Le théâtre qui montre ces actions, partout en Europe, devient ainsi le lieu d'un partage difficile, d'une négociation toujours ouverte, entre temps sacré et temps profane, temps providentiel et espace de l'action humaine. Dans la tradition élisabéthaine, cette dichotomie a été déjà mise en valeur par Gisèle Venet dans son étude *Temps et vision tragique*. La spécialiste met l'accent sur une rupture qui existe entre les mentalités médiévale et de la première modernité et qui se repercuterait d'abord dans les respectives formes théâtrales : avec une dramaturgie médiévale sous-tendant une temporalité close, indifférente à l'initiative individuelle et à

[141] *Op. cit.* p. 125. Quand bien même il s'agisse de personnage de fiction, ce symbolisme de l'action résulte évidemment influencée par les conceptions religieuses de l'époque, et donc par les idées de temps qu'elles postulent. En effet, « les modèles religieux présentent un double aspect : ce sont des cadres de la perception, des écrans symboliques à travers lesquels interpréter l'expérience, mais également des guides pour l'action. […] Un homme religieux c'est en partie un homme motivé par la religion », C. Tarot, *op. cit.* p. 117.

la contingence (où l'histoire profane est inféodée à l'histoire sacrée) ; et l'irruption dans le théâtre moderne d'une temporalité individuelle qui entre en conflit avec la temporalité providentielle – ce qui fonde le tragique des durées vécues par les protagonistes, et conduit par conséquent à reléguer l'interprétation religieuse du monde[142].

Pour essayer de répondre à la question fondamentale que pose cette thèse au sujet de la liberté d'action[143], il a été indispensable de faire référence aux pensées théologiques qui postulent l'existence du libre arbitre et de la prédestination. En effet, le temps de la vie assume une signification différente selon que l'on accepte l'une ou l'autre solution. Ainsi ai-je tenté d'identifier dans les diverses pièces le rôle qu'y joue la Providence, afin d'apprécier la marge de liberté que cette puissance laisse aux protagonistes. Il existe cependant d'autres conditions ontologiques et existentielles qui limitent la liberté. Il en résulte que, parfois, la liberté des hommes sur scène semble niée. Malgré cela, puisque le théâtre est avant tout représentation d'une action, les personnages continuent à agir dans la tentative – parfois prométhéenne, puisqu'elle débouche sur une révolte –, d'affirmer l'intégrité de leur être en dépit de leur condition temporelle et des puissances surhumaines qui semblent les manipuler comme des marionnettes (une intégrité conçue à partir d'une vision « essentialiste » de l'homme qui est pourtant niée ; et des puissances surhumaines qui justement se *matérialisent* à travers des phénomènes de l'expérience sensible). Bien sûr, chaque auteur, chaque tradition, apporte alors des réponses différentes aux interrogations posées.

La pensée machiavélenne était déjà présente en Angleterre avant la diffusion du *Contre Machiavel* de Gentillet paru en 1576. Elle est surtout visible dans le théâtre élisabéthain et jacobéen par l'efflorescence des types machiavéliques qui hantent

---

[142] Ce changement serait ainsi d'après G. Venet strictement connecté au bouleversement de l'imaginaire spatial qui se produit à la fin de la Renaissance : « Comme l'espace, dans la perception qui en est contemporaine, est passé "du monde clos à l'univers infini", la vision tragique du temps qui se manifeste dans la mutabilité des structures dramatiques nous conduit d'un temps clos à un devenir infini », *op. cit.* p. 234. En réalité, ce temps est senti comme tragique seulement quand il entre en conflit avec le dessain provvidentiel, comme affirme le même auteur (« ce qui fonde le tragique élisabéthain semble bien être un rapport conflictuel entre un acte individuel et un ordre providentiel », *ibidem*, p. 76). Ce ne sera pas le cas du prince Harry et de Prospero comme on le verra plus loin.

[143] Cette question a été abordée plus ou moins succintement par plusieurs spécialistes de la littérature comparée ou d'une tradition dramatique spécifique. De ce point de vue, le chapitre 4 en particulier pourrait se voir comme un prolongement et un approfondissement d'autres études, à part celle déjà citée de G. Venet : du chapitre VII, « Causalité », de la thèse d'Enrica Zanin, *Fins tragiques*, *op. cit.* ; ou encore de l'étude de Trubiano sur Tirso de Molina, *Libertad gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, ediciones Alcalá, 1985). Dans sa thèse déjà citée, G. Navaud proposait une solution de l'aporie en situant le libre arbitre fermement du côté de l'acteur, en en définissant précisement l'espace d'autonomie inaliénable, celui de l'interprétation, *op. cit.* p. 442.

dorénavant la scène[144]. Avec eux, c'est une nouvelle idée de la fortune qui se répand, d'après laquelle l'homme, désormais libéré – théoriquement – de l'étreinte de certaines conceptions médiévales[145], est poussé à agir et à entreprendre des exploits en faisant confiance dorénavant à ses capacités (ses *virtù*). Il s'agit donc d'établir et de rendre compte sur scène des méthodes qui permettent à l'homme d'accomplir ses exploits, en profitant d'un temps devenu kaïrotique. Autrement dit, savoir ce qui permet à Bolingbroke de gagner et garder la couronne, et condamne Hotspur à échouer dans sa tentative. Enfin, comme l'a bien montré G. Venet, le protagoniste découvre paradoxalement une liberté à travers le choix de la révolte (exemplaire, de ce point de vue, est le cas de Faust). Pourtant, la révolte fait expérimenter également aux rebelles sa durée vide, l'inanité du temps de la vie, les poussant à manifester leurs visions sombres et angoissantes : celles d'un homme rabaissé et décentré, dans un monde dont Dieu ne semble plus se soucier… pendant un instant.

La situation semble toute autre dans la très catholique Espagne de la Contre-Réforme, qui se berce dans ses visions apaisantes où la vie n'est autre qu'une fête en l'honneur de Dieu, pendant laquelle, pourtant, tribulations et injustices ne sont pas exemptes : Héraclite et Démocrite se partagent les sentiments des Espagnols de l'époque[146]. Dans un pays où le libre arbitre est établi par dogme (quoique la dramaturgie tirsienne pose quelques problèmes et dévoile les apories des théologies contre-réformistes qui s'opposent au molinisme), le théâtre baroque affiche deux attitudes opposées que les hommes ont à l'égard du temps : accepter stoïquement la mystérieuse justice de Dieu à l'instar de Sigismond ; ou bien s'opposer à son écoulement et à l'ordre des choses, essayant de réintégrer le temps à travers la répétition des événements, tel que le montre le cas de don Juan. Les rebelles qui hantent les scènes de la *comedia* sont très nombreux. Mais pour eux, aucune fin tragique n'est prévue avant la dernière scène : car tous peuvent se repentir à temps, et la plupart d'entre eux le font, effectivement. Autrement dit, rien ne semble inéluctable dans ce théâtre, ce qui

[144] Les descriptions des princes qu'on retrouve dans l'œuvre de Machiavel offraient sans doute aux dramaturges contemporains la possibilité d'épuiser dans cette source le matérieu utile à leur création (autant que le machiavélien deviendra la figure topique du méchant de tragédie depuis Christopher Marlowe). De l'autre côté, il permettait aux mêmes dramaturges de travailler sur des créations qui touchaient des problématiques actuelles en dévoilant ainsi certains caractères de l'époque.

[145] Que l'on songe au très célèbre article de J. Le Goff sur le temps du marchand, qui situe dans le Moyen-Âge le moment où l'homme commence à prendre "possession" du temps, naguère propriété exclusive de Dieu et dont il était interdit d'en profiter en vue d'un gain individuel. Le type machiavélique est de ce point de vue héritier de ce changement de mentalité qui s'était produit lentement quelques siècles auparavant.

[146] A. Egido, « Heráclito y Demócrito: imágenes de la mezcla tragicómica », in *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, *op. cit.* p. 68-101.

pourrait être censé rejeter une vision tragique… du moins jusqu'au seul instant de non-retour, la mort. Si la vie semble ainsi prendre toute sa véritable signification d'après l'instant de la mort (ou de la vraie reconversion, l'étape fondamentale du *desengaño*), parce qu'après cet instant sa valeur ne saurait plus changer, alors la durée des autres temps perd quelque peu son intérêt, se subordonnant à l'instant essentiel. J'ai utilisé de manière répétitive le mot « instant » justement pour souligner un caractère particulier du temps que l'on peut déceler chez Tirso ou chez Calderón : en représentant le temps d'un *homo religiosus*, son aspect qualitatif est mis en exergue. Dans les scènes espagnoles, la mort se configure comme un instant kaïrotique ; et l'homme espagnol d'antan a su se mettre en jeu, en jouant avec elle et en la défiant, acceptant de lui serrer la main à l'instar de don Juan : la fin de la vie, quoique douloureuse et tragique, doit être toujours cérémonieuse : la vie, ici, est représentée en tant qu'une fête.

Enfin, en France, sous le regard du Cardinal, le théâtre est devenu une affaire d'État qui vise avant tout à dénoncer l'illusion d'une fausse liberté dont l'homme peut rester victime : au demeurant, même les « grands de France » l'ont expérimentée en 1630. Paradoxalement, c'est en cachant l'illusion théâtrale que ce théâtre pousse son public à partager ses valeurs et son éthique. Une éthique de l'action que la volonté humaine devrait faire suivre à chaque instant. Car la volonté, se découvrant infinie, peut vaincre l'acrasie dont les personnages théâtraux sont victimes. Cette éthique, souvent en opposition aux valeurs des personnages (Camille, Sabine) et à laquelle il faut sacrifier tout sentiment (Rodrigue, Massinissa), s'identifie à la sauvegarde de l'honneur, la recherche de la gloire, et surtout à une loi devenue absolue : la raison d'État. Le libre arbitre, reçu en dogme par la Contre-Réforme, doit bien s'accorder aux besoins étriqués de cette « raison », et semble se façonner alors à l'instar d'un *possum non peccare*. Au moment où notre étude se termine, avec le jansénisme aux portes (l'*Augustinus* paraît en 1640, la même année que l'*Horace* de Corneille, dernière pièce du corpus), le théâtre français s'achemine déjà vers le classicisme.

L'étude, à partir de la perspective temporelle de quelques pièces appartenant à ces trois traditions théâtrales, dont le choix sera explicité plus loin, permet d'approcher de près l'image de l'homme qui est au fondement de la représentation, ainsi que les raisons qui expliquent l'*ethos* de son action, et de resituer celle-ci dans le cadre des visions du monde et des conceptions de l'Histoire que ces pièces véhiculent. Pour ce faire, on commencera par présenter et commenter les procédés de la dramatisation du temps, et les raisons qui justifient ces procédés.

PREMIÈRE PARTIE :

RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT ENTRE LES DURÉES REPRÉSENTÉES ET LE TEMPS DE LA REPRÉSENTATION

1. LES DEBATS THEORIQUES SUR L'UNITE DE TEMPS

Du classicisme ancien de l'Italie au classicisme français moderne en passant par le moderne anticlassicisme

a. Introduction

> Quel temps vit le spectateur durant le spectacle ? Le sien, ou un autre, celui de l'action, de tel ou tel personnage ?[1]

Pendant le XVI[e] siècle, se développe en Italie une idée de l'activité poétique qui, dans le sillage des réflexions théoriques suscitées par la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote, conçoit le travail du poète de manière davantage technique, en tant qu'artisan de la « fable » (terme avec lequel on traduit le *mythos* aristotélicien). Cela au détriment des visions magiques et exotériques (qui pourtant ne disparaissent pas), d'après lesquelles le poète est un homme inspiré par les dieux, qui communique – à tous ou à une élite – un message qui peut sembler un mensonge (une fable, justement, dans le sens le plus commun), mais relevant en réalité des « vérités supérieures » qui ne sont pas immédiatement accessibles à l'intuition de l'homme commun[2]. L'on pourrait voir, au siècle suivant, un accomplissement pratique de ces réflexions dans l'œuvre de Pierre Corneille, qui se veut et se montre comme le parfait artisan de la fable : dès ses débuts il affirme ainsi, en reprenant Horace, que le vrai poète « possède tellement ses sujets qu'il en demeure toujours le maître, et les asservisse à soi-même, sans se laisser emporter par eux »[3].

L'écriture poétique devient donc l'art de savoir travailler la fable, avec une attention majeure qui se déplace de l'*inventio* à la *dispositio*. Autrement dit, il faut savoir proportionner les différentes parties du récit entre elles, et l'ensemble à la réalité.

---

[1] P. Larthomas, *op. cit.* p. 147.

[2] Au sujet du développement des poétiques en Italie et puis en France, voir notamment les travaux d'Anne Duprat, en particulier *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain, 1500-1670*, *op. cit.* Des exemples de poétiques anti-aristotéliciennes sont fournis par l'article de B. Méniel, « La critique des règles poétiques par trois penseurs italiens : F. Patrizi, G. Bruno, T. Campanella », in *Les normes du dire au XVIe siècle : actes du colloque de Rouen, 15-17 novembre 2001,* textes réunis par J.C. Arnauld et G.M. Poutingon, Paris, Honoré Champion, 2004.

[3] P. Corneille, préface à *Mélite* [1632], in G. Dotoli, *op. cit.* p. 267. « Je m'efforce de me soumettre les choses et non de me laisser soumettre par elles », Horace, *Epître I*, v. 19, cité et traduit par G. Dotoli, *ibidem*, p. 267, note 3. Pour Anne Duprat, « cette mise en scène de la contrainte poétique lui permet de peindre l'artiste en héros de l'invention rivalisant de génie avec la Fortune », « L'art et le précepte : Corneille et l'aristotélisme européen », *PFSCL*, 68, 2008, p. 37. Les références aux préfaces présentes dans l'ouvrage de Dotoli (ci-après *Préfaces*) seront données dorénavant directement dans le texte.

On voit alors l'importance qu'a pu prendre la réflexion sur la question de l'unité de temps au théâtre en Italie et puis en France, étant donné que cette règle veut établir un rapport de proportion entre les différents temps du théâtre.

En général, chaque récit « est une séquence deux fois temporelle… : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant) […] que les théoriciens allemands désignent par l'opposition entre *erzählte Zeit* (temps de l'histoire) et *Erzählzeit* (temps du récit) »[4]. On retrouve également cette dualité temporelle au théâtre[5] : le premier terme allemand désignant alors le temps de l'intrigue, et le deuxième la durée de la représentation. En réalité, puisque le genre théâtral est *mimesis* d'action qui se donne sans l'intermédiaire du poète (d'après la distinction aristotélicienne du *mode* de représentation au troisième chapitre de la *Poétique*), c'est-à-dire avec la simple représentation du personnage en action, le temps personnel de celui-ci aussi se retrouve dramatisé. De sorte que l'on peut déceler dans les pièces une troisième temporalité, qu'il importe de mettre en lumière surtout dans le théâtre irrégulier, à savoir lorsque le rapport que postule la règle de l'unité de temps est oblitéré en faveur du rapport entre temps du signifiant et temps du signifié[6].

Il importe donc d'analyser les formes dont le théâtre se sert pour représenter les conceptions de l'homme dans le temps, à savoir les rapports entre les différentes temporalités. En effet, comme nous le verrons plus bas, ces formes vont nuancer le concept même du tragique.

---

[4] G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 77.

[5] Ainsi d'Aubignac écrit dans sa *Pratique du théâtre* « Il faut considérer que le Poème Dramatique a deux sortes de durée, dont chacune a son temps propre et convenable », p. 171. Dans un article, J.-L. García Barrientos reprend la distinction faite par Genette, ainsi que les distinctions d'autres critiques littéraires, et les applique au genre théâtral, « Tiempo del teatro y tiempo en el teatro », in « *Le temps du récit* ». *Annexes aux Mélanges de la casa de Velázquez. Colloque organisé à la Casa de Velázquez le 14-16 janvier 1988*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 53-65.

[6] On rappelle, de ce point de vue, que Chapelain justement « se préoccupe non point du rapport entre le représenté et le représentant, mais du rapport entre le représentant et la représentation », G. Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, XXI, 82, 1990, p. 192. En abordant la querelle de l'unité de temps, G. Dotoli écrit : « toute action théâtrale a son temps, celui que lui donne le dramaturge ; c'est le temps de l'action (ou de l'intrigue), qu'il faut distinguer du temps de la représentation, mesuré à la montre du spectateur, et du temps intériorisé du personnage », *op. cit.* p. 65.

b. La règle de l'unité de temps : considérations préliminaires

Dans les pages qui suivent, je me contenterai de rappeler, sans approfondir davantage les nombreuses interprétations qui en ont été faites, les principales étapes de la naissance et celles du développement de la règle de l'unité de temps ; et à rapprocher les unes des autres les différentes opinions qui ont pu être exprimées sur ce qui apparaît alors comme la « question la plus agitée »[7] concernant le théâtre de l'époque. Au demeurant, R. Bray écrivait déjà en 1926 que « la question a déjà fait l'objet de nombreuses études de valeur assez diverse. Toutes ont le mérite d'apporter une quantité considérable de documents, auxquels je n'aurai pas grand'chose à ajouter »[8].

En revanche, on remarquera au fur et à mesure qu'on les analysera, les répercussions que le respect de la règle a eues sur les conceptions du temps et sur la manière de véhiculer ces dernières. En effet, en rétrécissant la durée de l'action, cette règle « rend tout imminent et donne, de ce fait, au Temps une importance qu'il ne retrouvera que dans le théâtre contemporain »[9]. À ce propos, il existe une très grande différence entre l'usage qui en a été fait en France, par rapport à celui qui a eu cours en Italie (ce qui d'ailleurs m'a conduit à ne pas aborder la tradition dramatique transalpine dans la deuxième partie de la présente thèse). En Italie la question de la régularité, loin de trouver une application pratique qui mette en exergue l'expérience temporelle du protagoniste et de l'action, et en révèle ainsi toute la signification culturelle et idéologique, débouche au contraire sur un débat normatif que l'on peut considérer comme relativement stérile, dans la mesure où à la richesse de la réflexion théorique ne correspond pas une production dramaturgique dont la valeur puisse égaler celle de la France au siècle suivant[10]. Au contraire, en France, les règles ne sont pas une nécessité érudite mais un compromis demandé par l'illusion théâtrale. Les dramaturges sentent

[7] Comme l'affirmait déjà d'Aubignac (*Pratique, éd. cit.* p. 171).

[8] R, Bray, *La formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983, p. 254.

[9] P. Larthomas, *op. cit.* p. 159.

[10] Enrica Zanin écrit à propos : « La tragédie italienne serait alors un terrain d'expérimentation pour la théorie d'Aristote. Mais si cet exercice peut plaire aux doctes, il ne convient pas au public. Cette insatisfaction apparaît après 1590 également dans les écrits théoriques qui changent radicalement d'aspect : il ne s'agit plus de traités de poétique, mais d'ouvrages particuliers, traitant de la mise en scène (Ingegneri) ou élaborant une réflexion théorique à partir de pièces singulières (Guarini). La forme tragique, ainsi, est mise en cause à partir de 1590, non seulement par les théoriciens, mais aussi par l'Église de la Contre-Réforme. […] Le poids des écrits poétiques du *Cinquecento* au lieu de favoriser la refonte du genre tend à le figer dans une fidélité inféconde à la tradition. Si en France la tragédie classique s'impose en faisant table rase de la tragédie « irrégulière », en Italie il est impossible de discréditer la production antérieure comme « irrégulière » ou « illégitime », car la tragédie du XVI[e] siècle s'inspire ouvertement de la *Poétique* et de ses commentateurs », *op. cit.* p. 126-127.

l'importance d'établir un rapport *raisonnable* entre durée de l'action et temps de la représentation, pour que la pièce réussisse à transmettre – et à inculquer ! – aux spectateurs les valeurs et les idées véhiculées par la pièce. On verra plus loin, lorsqu'on parlera de Chapelain, le sens ultime de cette règle, ainsi que son importance par rapport aux idées qu'il souhaite transmettre à travers l'œuvre théâtrale.

Enfin, rappelons que la règle ne concerne pas seulement la tragédie, mais également les autres genres dramatiques (comédie, pastorale), en arrivant à s'imposer, comme on le verra plus bas, même dans un genre, la tragi-comédie, qui tirait sa force, sa légitimation et son succès justement du traitement irrégulière du temps et de l'action dramatisés.

c. L'unité de temps et la renaissance de la tragédie régulière en Italie : *Aristotele riscoperto*

Le contexte de la tragédie italienne

Retracer le véritable contexte de la tragédie italienne du Cinquecento, c'est-à-dire déceler l'importance jouée par les spectacles tragiques à l'intérieur des systèmes de valeurs d'une civilisation bouleversée et qui traverse une crise politique très grave[11] (avec la perte de l'indépendance de ses seigneuries jadis puissantes et florissantes), n'est pas une tâche facile, à cause notamment de la pauvreté des informations concernant les spectacles[12]. On peut cependant rappeler la nature du public pour lequel elle était conçue, et faire par conséquent des hypothèses sur sa fonction sociale. La tragédie du Cinquecento est un genre élitiste, pratiqué surtout par des érudits ou des intellectuels appartenant aux classes les plus hautes de la société, et destiné au public aristocratique des cours[13], alors que les auteurs de comédies, d'Arioste à Machiavel, sont d'extraction plutôt bourgeoise et leurs œuvres destinées à un public plus hétérogène. De ce fait, les thèmes traités ne peuvent être que ceux d'une classe qui s'interroge sur sa propre décadence politique, et se pose sans cesse la question de la faute ; les héros qu'elle représente aspirent donc à la liberté, mais doivent succomber à la puissance d'un destin aveugle. Tel est le cas de la *Sophonisbe* de Trissino, où le sentiment amoureux des deux

[11] «Il teatro tragico regolare in lingua si forma in coincidenza con il radicalizzarsi della crisi dell'ideologia umanistico-borghese sotto i colpi della reazione imperial-aristocratica e papale. Il crollo delle Repubbliche, Venezia e Firenze (proprio come veneti e fiorentini sono, non casualmente, i primi tragediografi: Trissino, Rucellai, Pazzi de' Medici, Martelli, Alemanni)» è lo sfondo storico-politico (gli anni cruciali 1509-12), M. Ariani, «Introduzione», in *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento, I*, a cura di M. Ariani, Turin, Einaudi, 1977, p. X.

[12] « Le nombre des représentations historiquement attestées est infime par rapport à l'immense production dramatique du XVI^e^ siècle », C. Marguéron, « La tragédie italienne au XVI^e^ siècle », in *Le théâtre tragique, op. cit.* p. 135. C'est la raison pour laquelle M. Ariani commence son « Introduction » en affirmant que « una corretta fenomenologia del teatro tragico cinquecentesco deve risolvere preliminarmente un duplice ordine di difficoltà: la scarsità di documentazioni e testimonianze attendibili che, quantomeno, vadano oltre la semplice descrizione esterna dello spettacolo tragico cinquecentesco; l'impossibilità di evincere, dal dibattito critico intorno alla *Poetica* aristotelica, i parametri di un codice drammaturgico che rendano conto della effettiva situazione del testo agíto nel momento del suo impatto con l'apparato scenico-rappresentativo da una parte e con il pubblico dall'altra. […] I risultati della secolare diatriba attorno alle *unità* spazio-temporali, al personaggio *mezzano*, alla *catarsi*, possono istituire, nella migliore delle ipotesi, un involucro normativo (presumibilmente accettato a priori da ogni singolo tragediografo) di cui rimarrebbe pur sempre da definire la pratica traduzione in un *testo*, in una struttura drammaturgica che trasferisce sul palcoscenico una complessa stratificazione di mediazioni sociali, culturali e ideologiche, irreperibili, come funzioni teatrali, nell'astrazione logica dei commentari aristotelici cinquecenteschi ». *op. cit.* p. VII.

[13] « Essa si indirizza a un élite composta da aristocratici, burocrati funzionari, ideologi del classicismo, che si riconoscono nell'etica e nell'estetica dell'*hortus conclusus* che le corti cinquecentesche hanno ereditato dal Quattrocento, non senza le frustrazioni di una stagione declinante» S. Ferrone, «Il teatro» in *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, diretta da E. Malato, Rome, Salerno editori, 1996, p. 919.

protagonistes s'oppose aux « *capziosi ragionamenti* » de Scipion : de ce contraste, « de la conclusion amère que la force doit prévaloir sur la pitié, jaillit une attitude de déconfort et de pessimisme, révélée par les Chœurs et les personnages plus humbles qui regardent impuissants, sans pouvoir rétablir le juste équilibre des événements »[14].

Cependant, plus qu'à l'expression de la triste impuissance face à la perte des prérogatives d'indépendance et d'un sentiment de résignation tragique, la naissance de la tragédie italienne est liée à la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote. Ce n'est pas par hasard qu'elle ne saura pas se développer de manière à atteindre le degré d'accomplissement qu'elle connaîtra dans les autres traditions dramatiques européennes au siècle suivant ; et que son évolution débouchera plutôt vers d'autres formes dramatiques (tragi-comédie, pastorale) plus propres à exprimer les sentiments réels des auteurs et de leur public. Autrement dit, le genre tragique naît d'un désir esthétique de retour au monde classique[15]. Ce n'est pas par hasard que le théâtre qui résume toutes les expériences faites au cours du siècle, l'Olimpico de Vicenza (sur le projet de Palladio), soit inauguré le 3 mars 1585 avec la représentation de l'*Œdipe roi* de Sophocle traduit par Giustiniani. Mais ce retour à l'antiquité suit néanmoins deux voies parallèles : d'un côté la simple traduction (et appropriation) des tragédies classiques ; de l'autre côté la tentative de créer des nouveaux modèles de tragédies à partir de la méthode proposée par la *Poétique*, et de l'exemple fourni par les textes anciens dont le texte du stagirite

[14] C. Musumarra, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Florence, Leo S. Olschki, 1972, p. 62. C'est moi qui traduis. Pour M. Ariani, «lo spettatore aristocratico, [è] chiamato ad assistere alla propria edificazione- salvazione dal peccato, scontato invece dalla maschera regale che soccombe e paga alla giustizia. […] Al momento in cui il personaggio – capro espiatorio (re o regina) si sottopone impassibile alla morte-purificazione, il contenuto demoniaco del Potere è annientato e può ritornare, ricristianizzato, nelle mani del suo legittimo proprietario, il pubblico. Questo è il senso rinascimentale della *catarsi* aristotelica», *op. cit.* p. XII. Également intéressante est la lecture de S. Ferrone, d'après lequel « i testi tragici non sono solo quindi costruiti su un'analisi delle dinamiche del potere cortigiano reale, ma sviluppano una drammaturgia prevalentemente etico-politica e autopedagogica ». Le critique voit d'ailleurs un parallèle entre la décadence et de la confusion de l'Athènes post-péricléenne et celle des républiques italiennes contemporaines ; la dramatisation de la situation actuelle devient alors l'emblème d'une entropie croissante, *op. cit.* p. 919.

[15] Tout comme la récupération à la Renaissance des établissements théâtraux est le résultat de cette vocation de faire revivre l'ancien. Voir G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, chapitre II « Luoghi teatrali e i teatri ». Pour Attolini, «il teatro e la scena nascono come parti integranti delle speculazioni teoriche degli umanisti: in campo letterario, studio dei classici ed esegesi aristotelica; in quello figurativo, recupero della prospettiva euclidea e del *De Architectura* di Vitruvio», *ibidem*, p. 43. Musumarra a justement écrit que « A mano a mano che ci addentriamo nel 400 la reverenza [envers les classiques] diventa, sempre più, anelito di conquista, ansia di scoprire il segreto che condusse gli uomini dell'antichità verso le più alte vette della poesia e del sapere » *op. cit.* p. 3. L'évolution de la tragédie vers les formes baroques du XVII^{e} siècle témoigne aussi de ce regard au passé. Dans ce sens, le but des discussions entre lettrés, musiciens et hommes des sciences qui se réunissaient dans le salon du comte Giovanni Bardi à la fin du siècle (*la camerata dei Bardi*) était celui de rétablir une exécution de l'œuvre fidèle à celle du théâtre de l'antiquité. De ces discussions jaillit le principe du « *recitar cantando* » qui donne naissance au mélodrame. Voir L. Ronga, « Le origini del melodramma », in *La letteratura italiana per saggi cronologicamente disposti*, sous la direction de Lanfranco Caretti, Milan, Mursia, 1973.

s'est inspiré (ce qui va se révéler davantage fructueux pour le développement de la tragédie).

C'est le cas de La *Sophonisbe* de Trissino (écrite en 1515, pendant son séjour à Rome, et publiée en 1524), qui est considérée comme la première tentative faite pour renouveler un genre de l'antiquité. Il s'agit pour l'auteur de suivre les enseignements d'Aristote (qu'il cite longuement dans l'épître dédicatoire au pape Léon X) adaptés pour un public moderne (d'où les choix de l'italien et du vers libre). Trois pôles sont particulièrement actifs dans cet effort de récupération : Florence, Ferrare et Venise. Mais alors que Florence, suivant l'exemple du Trissin, « tente un recouvrement de la grécité, Ferrare devient au contraire l'officine de l'expérimentation orientée vers l'imitation de la romanité, et en particulier de la tragédie sénéquienne »[16]. Son représentant le plus important, Giraldi Cinzio, utilise le modèle de Sénèque pour donner à ses tragédies un degré de cruauté et d'horreur capable d'inspirer puissamment les émotions cathartiques, car il est lui aussi un lecteur et un interprète de la *Poétique*. L'influence de Giraldi Cinzio et de son *Orbecche* (1543) sera remarquable sur les tragédies européennes de la deuxième moitié du siècle[17]. Quant à Venise, l'*Orazia* (1546) de l'Arétin représente pour certains critiques la tragédie la mieux réussie et un plaidoyer en faveur de la politique de Charles V, affranchie des contraintes stylistiques[18].

En revanche, l'œuvre de l'un des dramaturges les plus prolifiques de la Sérénissime, Ludovico Dolce, est encore pleine de reprises (qu'on appellerait aujourd'hui plagiats) des tragédies anciennes. Parmi les autres dramaturges les plus

---

[16] S. Ferrone, *op. cit.* p. 922. C'est moi qui traduis. Giraldi Cinzio introduit (pour ne mentionner que la plus évidente différence du modèle de Trissin) la séparation de la pièce en acte et en scène. Le rôle du Chœur aussi redevient important, car l'auteur s'en sert pour clore chaque acte.

[17] Voir à ce propos les contributions présentes dans *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, sous la direction de J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964. Je rappellerai les influences de l'Italie sur les trois autres traditions dramatiques au fur et à mesure que je les aborderai.

[18] C. Musumarra rapporte l'opinion de M. Apollonio, pour lequel l'*Orazia* est la tragédie italienne la mieux réussie du XVI^e^ siècle ; et de Guinguené, qui considère l'Arétin le vrai inventeur des grandes tragédies à sujet historique, *op. cit.* p. 126, et ajoute : « Alle ragioni dottrinarie e intellettualistiche che stanno alla base della creazione di tanti personaggi di altre tragedie, l'Aretino sostituisce le ragioni concrete di una vita reale, e in ciò consiste la novità di quest'opera, nella quale non vediamo preoccupazione stilistica né d'imitazione », *ibidem*, p. 131. L'opinion des critiques à propos de la réelle portée du message contre-réformiste est toutefois divergente. Pour P. Larivalle, l'*Orazia*, « Allegoria trasparente della Roma farnesiana e del trionfo della Chiesa romana sull'eresia luterana, la tragedia, pochi mesi dopo l'apertura del Concilio di Trento, veicola una evidente quanto invadente professione di fede controriformistica », « Pietro Aretino », in *Storia della letteratura italiana*, *op. cit.* p. 769. En revanche, M. Ariani écrit : « risulta improbabile ogni equivalenza 'controriformistica' applicata al testo aretiniano » *op. cit.* p. XXXVII et cite en note aussi l'opinion de C. Dionisotti « non è riconducibile, intorno al 1545, nella letteratura italiana alcuna predisposizione o tendenza a far proprie le esigenze religiose e politiche implicite nella convocazione del concilio ti Trento », *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 189.

connues de l'époque, on pourra mentionner aussi Speroni, qui avec la *Canace* (1542) veut proposer un modèle altérnatif à la dramaturgie de Giraldi Cinzio[19] ; ou encore l'Alemanni, Martelli et Rucellai, que C. Musumarra regroupe dans un chapitre titré justement « imitateurs et traducteurs ». Dans ce contexte général, on voit bien de toute façon l'importance jouée par la redécouverte du traité d'Aristote.

En réalité, la *Poétique* était déjà connue au Moyen-Âge. Il existait en effet la traduction de Guillaume de Moerbercke (1278), faite à partir d'un texte grec. Pendant toute la fin du Moyen-Âge, c'est pourtant la traduction de la glose arabe d'Averroès faite par Hermannus Alemanus (1256) qui fit autorité ; et c'est à travers une édition vénitienne de cette traduction que le texte de la *Poétique* réapparaît sur la scène intellectuelle italienne, sous le titre de *Determinatio in poetria Aristotelis* (1481)[20]. Une nouvelle traduction est faite par Giorgio Valla en 1498. Dix ans après, en 1508, paraît chez l'éditeur vénitien Aldo Manuzio le texte grec. En 1527, avec son *De Arte poetica*, Vida est le premier théoricien classique dont l'influence arrive jusqu'à la deuxième moitié du XVII^{e} siècle. Mais c'est après l'établissement d'un texte grec relativement sûr et de la traduction latine d'Alessandro de' Pazzi en 1537[21], que la réflexion sur la *Poétique* peut commencer à se développer véritablement. Entre 1548 et 1550, apparaissent les premiers commentaires, d'abord de Robortello, puis de Maggi et Lombardi . Entre-temps apparaît la première traduction en vulgaire de Segni (1549), et Trissino compose la cinquième et la sixième partie de sa poétique (parues toutefois posthumes en 1562)[22]. Dans la deuxième moitié du siècle, à côté des travaux de divulgation[23], l'on assiste aussi à un certain affranchissement de l'autorité

---

[19] « La querelle de la *Canace*, au cœur du XVI^{e} siècle, oppose deux visions différentes de la tragédie et de ses enjeux. […] Speroni dénonce l'impossibilité de conjuguer pathétique et exemplarité. Sa *Canace*, en effet, cherche à susciter les passions du public par la représentation d'un amour illicite et d'un malheur extrême, mais, d'après Giraldi, elle renonce à déplorer le vice et à louer la vertu », E. Zanin, *op. cit.* p. 15.

[20] D. Blocker, *art. cit.* p. 99. Les données suivantes sur les traductions et les commentaires de la poétique sont empruntées dans F. Tateo, « Classicismo romano e veneto », in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Melato, *op. cit.* p. 482-89.

[21] Selon C. Musumarra, l'édition gréco-latine de Pazzi de 1537 (il existe aussi une édition réduite de l'année précédente) joue un rôle autant important que les commentaires parus vers 1550 dans la diffusion du texte péripatéticien. *Op. cit.* p. 25.

[22] Parfois paraphrase, parfois pure traduction, cette *Poétique* de Trissin d'après B. Weinberg « occupa un posto moto importante nello sviluppo della teoria poetica del Cinquecento : è la prima aristotelica, e fa così da ponte fra le due metà del secolo ; può essere considerata la seconda traduzione italiana della *Poetica* ; e, spiegando la *Poetica* in termini familiari ai suoi lettori, avvia l'interpretazione di Aristotele verso i modi che domineranno per tutto il secolo », *TPR II*, p. 653-54.

[23] C'est le cas des « *Precetti della Poetica* » de Toscanella [1562], qui « testimoniano di uno sforzo svoltosi soltanto dopo la metà del secolo, di far conoscere ad un pubblico più esteso e meno colto le idee dell'antichità classica », *ibidem*, p. 690. Parmi les ouvrages de la deuxième moitié du siècle qui

aristotélicienne. Si la poétique de J. C. Scaliger en est la tentative la plus hardie – si complexe qu'en soit le texte[24] –, c'est seulement avec Castelvetro que la réflexion théorique commence à abandonner sa dépendance par rapport à l'*auctoritas* et à se montrer plus critique au regard d'un texte confus, non parfaitement schématique, et plein de sous-entendus. Castelvetro écrit au début de son ouvrage de vulgarisation :

> Vraisemblablement, nous pouvons penser que ce livre était une première forme brute et non polie de l'*Art Poétique* qu'Aristote pensait composer dans un premier temps ; celle-ci, ensuite, ne l'ayant pas complètement satisfait, il décida de la garder pour qu'elle lui servît de brouillon contenant les thèmes et le travail préparatoire qu'il pourrait utiliser ensuite pour rédiger les livres qu'il voulait consacrer à *L'Art Poétique*[25].

En réalité, quelques tentatives d'affranchissement des stricts préceptes théoriques avaient déjà eu lieu dans le champ de la mise en scène, notamment avec Giraldi Cinzio, qui était tombé lui aussi dans les « ténèbres » du Stagirite[26]. Au niveau théorique, pour

---

ne sont pas mentionnés dans le texte, on rappellera au moins le commentaire à la *Poétique* de Vettori [1560], et l'*Arte poetica* de Minturno [1563].

[24] «Nel 1561 la conquista di una larga autonomia da Aristotele è segnata da Giulio Cesare Scaligero che nella sua poetica arriva addirittura a giudicare inessenziali alla tragedia tanto la catarsi in quanto non universalmente applicabile quanto lo stesso spettacolo scenico o la mimesi», G. Ferrone, *op. cit.* p. 120. À propos du plan de l'ouvrages et des répétitions qui y sont présentes, voir F. Lecercle, « La compulsion taxinomique : Scaliger et la théorie des genres », in *La statue et l'empreinte : la poétique de Scaliger*, sous la direction de C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 87-98. S. Battaglia a signalé l'importance du texte scaligérien dans le contexte littéraire européen, en définissant sa poétique « il frutto più maturo del nostro Rinascimento critico e il grande veicolo della dottrina italiana nelle correnti letterarie d'Europa ». *Epoche della letteratura italiana*, Naples, 1964, p. 527. Cité par C. Musumarra, *op. cit.* p. 33, note 102.

[25] «Verisimilmente noi ci possiamo fare a credere che questo libro fosse una prima forma rozza e non polita dell'*Arte Poetica* che intendesse di fare da prima Aristotele, la quale poi, non sodisfacendogli pienamente, avesse ritenuta e conservata perché gli fosse in luogo d'un raccoglimento di materia e d'apparecchio da poter poscia adoperare a comporre i libri della *Mpresa dell'Arte Poetica*», L. Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta, éd. cit.* p. 11-12. C'est moi qui traduis. Pour A. Duprat, « le rapport qu'il [Castelvetro] entretient avec le texte d'Aristote donne à ses successeurs l'exemple d'une liberté totale vis-à-vis de l'autorité du Philosophe, tandis que le caractère constamment polémique de ses formulations lui vaut les foudres des aristotéliciens réguliers, en particulier sur le point le plus difficile de sa poétique : l'idée qu'il donne du public du théâtre », « L'art et le précepte : Corneille et l'aristotélisme européen », *art. cit.* p. 41. Cette vision du texte aristotélicien est réaffirmée de nos jours. Dans l' « Introduction » à leur édition de la *Poétique*, Dupont-Roc et Lallot, citant Rastagni (1944), affirment que le texte se présente comme « schématique, sommaire, non lié à un ordre extérieur rigide, varié d'interruptions, de reprises, de développement consacrés à des sujets imprévus, encombré de parenthèse et d'anacoluthes, plein de sous-entendus, d'ellipses et de brachylogies », *éd. cit.* p. 11.

[26] Dans la « Dedica » à l'*Orbecche* [1541], il écrit « Et anchora ch'Aristotile ci dia il modo di comporle, egli oltre la sua natía oscuritade, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre […] ch'a fatica è intesa non dirò l'arte ch'egli insegna, ma la diffinizione ch'egli dà della tragedia », in *TPR II*, p. 410. Ainsi, pour G. Attolini « egli [Giraldi Cinzio], pur adeguandosi alla *Poetica* quando asserisce che il drammaturgo deve "nel comporre la favola usare ogni diligenza che

répondre aux goûts modernes, il théorise la nécessité d'une fin heureuse pour des pièces qui, selon le mot de l'auteur, pourraient être alors appelées des « tragi-comédies ». Mais le plus net mouvement de libération par rapport à l'autorité du texte aristotélicien a lieu essentiellement dans la transposition même du texte tragique sur scène. Aristote n'avait pas voulu parler de cette opération, affirmant à la fin du sixième chapitre, qu'il ne s'agissait pas d'une tâche du poète. Or la prise de distance majeure par rapport à la *Poétique* se joue justement dans l'attention plus grande réservée à la mise en spectacle du texte, dans une évolution qui de Giraldi Cinzio à Ingegneri, en passant par Leone de' Sommi, verra la représentation prendre toujours plus d'importance, jusqu'à renverser presque l'ordre hiérarchique entre texte et spectacle (par exemple quand de' Sommi soutiendra qu'il vaut mieux avoir des bons acteurs qu'un bon texte)[27].

Pour finir d'esquisser à grands traits le cadre dans lequel se déploie la réflexion sur la *Poétique*, il faut encore ajouter qu'il existe des théoriciens qui s'opposent à la vision aristotélicienne de la poésie. La lecture d'Aristote a en effet suscité deux types de critiques : « les uns se sont dressés contre l'idée même que la création poétique puisse être gouvernée par des règles, les autres ont discuté les règles particulières énoncées par Aristote et ses héritiers »[28]. Or, quel que soit le degré de liberté que les uns ou les autres souhaitent prendre à l'égard d'Aristote, il est tout à fait évident que la plus grande limitation des commentaires italiens du Cinquecento demeure, comme l'a souligné Anne Duprat, dans la volonté de « décomposer le texte en liste de préceptes » plutôt que de « dégager la spécificité d'une pensée et de son contexte »[29]. De ce point de vue, les deux positions ne peuvent pas être si éloignées, car les « *regolisti* » et les irréguliers ne sauraient pas communiquer sur un même plan : « ils [les irréguliers] ne contredisent pas

---

ella abbia in sé per le parole in essa poste un'occulta virtù che senza lo spettacolo, anco muova gli affetti dello spettatore", sostiene altresì che lo stesso poeta deve fare in modo che l'apparato e la messinscena siano adeguati al dramma, anche se è escluso che debba occuparsi personalmente della sua realizzazione », G. Attolini, *op. cit.* p. 206.

[27] L'intérêt de Giraldi Cinzio pour la mise en scène est évident dans ses réponses aux contestations de sa *Lettera sulla tragedia* [1543], in *TPR I*. Toutefois, « il primo vero teorico dello spettacolo deve essere considerato Leone de' Sommi » avec ses *Quattro dialoghi* [1556]. Un premier point d'aboutissement est marqué par le traité *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* [1598] d'Ingegneri : « ciò che Giraldi Cinzio aveva appena intuito, viene riconosciuto come essenziale : lo spettacolo teatrale conquista ora la sua piena autonomia », G. Attolini, *op. cit.* p. 212 et 225.

[28] B. Méniel, *art. cit.* p. 155. Méniel traite des argumentations alléguées dans leurs textes par Patrizi, Bruno et Campanella. Un autre exemple est fourni par Fracastoro, dont le *Naugerius sive de poetica* [1557, posthume] propose « una revisione delle idee sia platoniche sia aristoteliche, non tanto per conciliarle, quanto per distinguere ciò che in esse c'è ancora di valido da ciò che non è più accettabile », C. Musumarra, *op. cit.* p. 37.

[29] *Vraisemblances*, *op. cit.* p. 120. À cet égard, si l'on prend l'exemple de Castelvetro, l'on pourrait s'apercevoir que pour lui, « l'art poétique n'est pas en lui-même qualifiable du point de vue éthique ou axiologique ; il n'est qu'une technique qui sert à rendre les fictions vraisemblables », *ibidem*, p. 237.

les partisans des règles pour s'opposer à tous ceux qui se réclament de la pensée d'Aristote, mais pour promouvoir une poétique fondée sur des bases radicalement autres, qui s'accordent à l'ensemble de leur pensée »[30]. Bref, il ne s'agit pas pour eux de dénier l'existence des règles, mais d'en établir d'autres de nature différente, d'ordre éthique plutôt qu'esthétique.

En revenant sur le théâtre, il importe ici de rappeler surtout une autre querelle de la deuxième moitié du siècle : celle du *Pastor fido*, qui voit son auteur, Guarini, s'opposer dans un premier temps à Denores, et ensuite à d'autres académiciens[31], querelle dont les influences sont retentissantes pour le développement de la future dramaturgie française, comme l'a bien montré D. Blocker[32]. On peut rappeler brièvement l'enjeu de ce débat sur l'utilité du théâtre, dont il importe surtout de souligner le sens éminemment politique. Dans son *Compendio*, Guarini dénie toute dépendance de la poésie vis-à-vis de la morale. En établissant comme règle unique son caractère hédoniste, il ne se soucie pas de déplacer l'action hors du contexte urbain et de mélanger dans son œuvre des personnages d'extraction sociale différente, en créant ainsi un genre mixte. Des académiciens comme J. Denores ou F. Summo, selon lesquels la poésie est inféodée à la philosophie morale et politique, ne pouvaient pas accepter une telle conception de la poésie dramatique. Pour eux, l'œuvre théâtrale fait partie d'un art de gouverner dans la mesure où elle rappelle à la conscience des aristocrates leur engagement civique. Le succès d'une œuvre dramatique comme celle de Guarini nuit alors beaucoup à une république, car si la « répartition des genres doit être aussi fixe que sont fermées les castes qui constituent le tissu social de la Sérénissime », un genre comme la pastorale « menace la distinction entre les patriciens et le peuple ». De plus, « en ne représentant que des paysans, elle est pour le spectateur 'une tacite invitation à quitter la cité et s'éprendre de la vie paysanne »[33] (ce n'est pas par hasard si cette

[30] B. Méniel, *op. cit.* p. 156.

[31] Les irréguliers dont parle Méniel (Bruno, Patrizi et Campanella) ne sauraient accepter par exemple la taxinomie des genres élaborée par Aristote, parce qu'ils approuvent les genres mixtes (dans le *Fureurs héroïque*s Bruno déclare qu'il existe un grand nombre de Muses). Alors que sur d'autres questions ils pencheraient plutôt du côté des académiciens, puisque « tous investissent la poésie d'une mission, philosophique chez le premier, sociale chez le second, politique chez le troisième, de sorte qu'à une contrainte formelle se substitue une contrainte idéologique », *ibidem*, p. 173.

[32] « Jean Chapelain et les *lumières de Padoue* », *art. cit.* Pour une histoire de la querelle du *Pastor Fido*, et de sa réception en France voir l'introduction à l'édition du *Compendio della poesia tragicomica* de L. Giavarini, Paris, Honoré Champion, 2008.

[33] D. Blocker, *art. cit.* p. 107. « Se l'universo circolare dell'*Aminta* era straniata sospensione del tempo quotidiano oltre il Belvedere di cui lo spettatore è incantato prigioniero, l'universo chiuso del *Pastor Fido* è accettazione di quel tempo […] tragedia e commedia abiurano definitivamente ad ogni responsabilità eversiva e ad ogni rapporto dialettico-agressivo tra il messaggio-segno e il fruitore,

formulation du concept de la poésie vient de l'oligarchie vénitienne au tournant du XVII[e] siècle).

Pour conclure, les succès du *Pastor fido* et de *l'Aminta* du Tasse montrent deux faces importantes du développement de la tragédie italienne du Cinquecento : d'un côté le besoin d'un genre dramatique autre que la tragédie dans lequel les spectateurs peuvent reconnaître leurs sentiments, leurs besoins et leurs valeurs (nécessité déjà ressentie par Giraldi Cinzio, qui le premier s'écarte consciemment du modèle « classique » pour « ré-inventer » la tragi-comédie[34]). De l'autre côté, ils signalent de manière retentissante l'impasse où se retrouve la production tragique lorsqu'elle est contrainte de respecter des règles qui ne s'appuient pas sur des besoins « réels » et « pratiques ». Ainsi, au début du XVII[e] siècle, Ingegneri constatera que

> Cette sorte de poésie [tragique] est de nos jours en désuétude. D'un côté, parce que les coûts et la mélancolie du spectacle rend sa mise en scène peu fréquente. De l'autre, parce que les bons sujets tragiques manquent et que la difficulté des préceptes donnés en la matière par les maîtres de l'art en effraie les auteurs[35].

Les dramaturges italiens ont bien su créer des modèles qui vont servir en l'occurrence de fondement pour le développement du genre tragique dans d'autres traditions dramatiques, à travers des tragédies dont la valeur est indéniable. Toutefois, la volonté de restaurer un modèle de tragédie régulière n'a su produire aucun chef-d'œuvre[36]. Le genre tragique n'a pas non plus su exprimer ici les véritables exigences,

---

costituendosi finalmente in una istituzione utopica che non è alternativa al reale, ma proiezione-accettazione del reale in condizioni sublimanti », M. Ariani, *op. cit.* p. LXXIV-LXXV.

[34] « Nell'*happy end* [Giraldi Cinzio] salva le maschere regali, non più travolte dalla catastrofe […] ma sottratte in un iperuranio intangibile : la tragicommedia (espunta la *malinconia* tragica) riconquista un pubblico sempre più ansioso di un'alienazione di tipo gratificante-compensativo », *ibidem*, p. LXV. Au sujet des dénouements des tragédies voir le travail de thèse d'Enrica Zanin, *op. cit.*

[35] A. Ingegneri, épître dédicatoire de la tragédie *Tomiri* [1607]. Cité et traduit par E. Zanin, *op. cit.* p. 133.

[36] L'une des fautes majeures reprochées aux dramaturges italiens du XVI[e] siècle demeure dans le manque d'une conception de l'homme et de sa psychologie : les héros sont « comme des êtres d'un seul bloc », des « automates », et qui passent « d'un sentiment à l'autre, lesquels se produisent sans préparation, sans maturation, sans nuance. […] Ils [les dramaturges] ignorent que le Moi est une conscience qui médite, raisonne, se souvient et dont l'unité, à travers des états divers, est sentie en tant qu'expérience intime et vécue », C. Marguéron, « La tragédie italienne au XVI[e] siècle », *op. cit.* Pour C. Musumarra, « la commedia del secolo XVI è più conosciuta della tragedia ed è stata studiata con maggiore impegno […] Gli storici del teatro, di solito, hanno poco discusso intorno a questo problema, accomunando, nella generale condanna dell'imitazione, autori tragici e teorie retoriche », *op. cit.* p. 10. E. Zanin parle d'une « cristallisation théorique » : « après 1590 le succès des formes tragi-comiques conduit donc le genre tragique à une cristallisation théorique […] Cette cristallisation théorique contribue à son déclin. […] D'après le Tasse, l'imitation des tragédies anciennes et le

les valeurs, et les aspirations de la classe dominante. C'est pourquoi cette dernière tournera alors le dos à la gravité du ton tragique pour s'abandonner aux douceurs champêtres de l'univers apaisant et fabuleux de la pastorale. Comme l'a écrit M. Ariani, cette fuite traduit le « rêve d'un refuge à l'écart », loin de la ville, devenue symbole de « danger et de crise économique ». En un mot, l'envie d'évasion d'une classe aristocratique qui aspire à « une nouvelle sécurité dans une atmosphère de conservatisme et de restauration qui réclame, avec un esprit élitiste, des valeurs nouvelles, une nouvelle idéologie ; enfin, une nouvelle idée du sublime : la pastorale, justement »[37]. Ce rêve se poursuivra aussi au siècle suivant, secondé par les mélodies baroques de Monteverdi qui scandent le temps de fables mythologiques, jusqu'aux premières lueurs du XVIII[e] siècle, avec Métastase et ensuite l'Alfieri[38].

L'unité de temps pour les théoriciens italiens du Cinquecento

Dans son *Discours* de 1586 Jason Denores, pour légitimer l'existence des règles, affirme que, comme toutes les choses, les tragédies aussi ont connu une évolution, en passant d'un état de nature où tout était à la discrétion du poète, à une forme plus accomplie rendue possible par le respect des préceptes de l'art[39]. Autrement dit, une tragédie qui se veut bien faite ne pourrait pas se passer de règles. Or, le théâtre est un genre littéraire très sensible à la perception du temps ; pour réprendre les mots de Larthomas, « toute pièce est attente, par le fait même qu'elle se déroule dans le temps et que doit intervenir un dénouement »[40]. Il est donc tout à fait normal que la règle la plus débattue ait été celle de l'unité de temps.

---

respect des normes aristotéliciennes condamne les dramaturges à ressasser les mêmes sujet dans un souci stérile d'érudition qui éloigne la tragédie du goût du public », *op. cit.* p. 125.

[37] «È il sogno di un apparato asilo che coincida, tout court, con l'esistenza quotidiana da ricondurre ad un rinnovato mito della villa, tipico di una società a cui la città non offre che pericoli e crisi economica e che, nella rifeudalizzazione dei capitali (aristocratici e borghesi), trova una nuova sicurezza, in un ambito conservatore e restaurativo che, classisticamente, esige nuovi valori, nuova ideologia, un nuovo sublime infine, la pastorale appunto», *op. cit.* LXXVII. C'est moi qui traduis.

[38] La critique s'accorde à extraire de la médiocre production tragique du XVII[e] siècle italien, deux tragédies : *La reina di Scotia* (1628) de Federigo della Valle, dont le message contre-réformiste est évident ; et l'*Aristodemo* (1654) de Carlo de' Dottori au milieu du siècle. Le tournant du XVIII[e] siècle témoigne plutôt d'une expérimentation pédante qui vise à récupérer derechef le modèle antique (après la période baroque) autour de la néo-constituée *Accademia* dell'*Arcadia* (1690), dont les représentants les plus importants sont Gian Vincenzo Gravina qui découvrira le talent de Métastase, Pier Jacopo Martelli, l'inventeur du vers « martelliano », et surtout Scipione Maffei dont le succès de la *Merope* (1713) le fait connaître dans toute l'Europe. On trouve néanmoins des très intéressantes lectures des pièces italiennes du XVII[e] siècle dans la thèse déjà cité d'Enrica Zanin.

[39] J. Denores, *Discorso*, in *TPR III*, p. 381. Cette idée est commune à tous les *regolisti*, car « selon Aristote, pour être philosophique, c'est-à-dire pour tenir un discours général, la poésie a besoin de passer pas la médiation de la fable vraisemblable, régie par des règles », B, Méniel, *op. cit.* p. 156.

[40] P. Larthomas, *op. cit.* p. 159.

L'origine de cette règle était connue : c'est le passage du chapitre V de la *Poétique*, où Aristote affirme que « la tragédie essaie autant que possible de se tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter » (*Poétique*, p. 49). Comme le signale aussi la note 6 (p. 186) de l'édition de Dupont-Roc et Lallot, il ne s'agit pas d'une règle prescriptive, car Aristote constate seulement ce qui se passe le plus souvent chez Sophocle et Euripide. Pourtant les théoriciens italiens de l'époque, dans leur effort de récupération d'un genre de l'antiquité, interrogent comme on a dit le texte d'Aristote dans le but d'y trouver les règles qui leur permettent d'atteindre ce but. Certes, il ne s'agit pas d'accepter aveuglement la lettre d'Aristote, mais au contraire de réfléchir sur le sens de tel ou tel autre passage, afin de comprendre en même temps l'essence de l'œuvre tragique, ses mécanismes et ses effets.

R. Bray commence sa synthèse de l'histoire de la règle en rappelant qu'en Italie elle est déjà connue à la fin du XV^e^ siècle, donc bien avant la parution du texte grec ; ce qui pour le critique est un signe que les poètes en discutent avant les théoriciens[41]. Quelques années avant les ouvrages de Robortello, Segni et Maggi-Lombardi, c'est Giraldi Cinzio qui rappelle que la durée de l'action théâtrale s'étend à un jour ou un peu plus, dans son *Discorso intorno al comporre delle commedie et delle tragedie* (achevé en 1543, paru en 1554)[42]. Mais c'est lorsque les théoriciens s'emparent de la règle que jaillissent des interprétations différentes. Il s'agit d'abord de comprendre si Aristote parle de jour naturel ou de jour astronomique. Ceux qui comme Robortello penchent pour la première solution, affirment que l'action théâtrale ne peut pas dépasser les douze heures. Son argument se fonde sur le fait que les hommes n'agissent pas de nuit. En

[41] Le témoignage dont parle Bray est « l'avant-propos et le prologue à l'*Historia Betica* de Carolus Verardus de Cesène, jouée à Rome [en 1492] pour fêter la prise de Grenade », *op. cit.* p. 254. Une autre synthèse de l'histoire de la règle, plus récente, se trouve dans P. Pasquier, *La mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle : histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.

[42] « Et l'una et l'altra [la tragédie et la comédie] finge l'avenimento della sua attione nello spatio di un giorno , overo di poco più. Et se in questo spatio di tempo non si finisse l'atione, sarebbe ella noiosa, perché, ove la epopeia non è astretta a spatio alcun di tempo, come dice Aristotile nella *Poetica* […] nondimeno la tragedia et la comedia hanno il tempo determinato di un giorno o poco più, il qual poco passa nell'altro giorno », in G.B. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre*, édition critique de Susanna Villari à partir de l'exemplaire de Ferrare C1. I 90 [c'est-à-dire l'édition revue et corrigée par l'auteur lui-même qui devait paraître chez Baccio Tinghi à Florence en 1563], Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici – Università degli studi di Messina, 2002, p. 212. Pour Cinzio, le spectacle dure trois heures pour la comédie, et quatre heures pour la tragédie, « Et mi credo io che la rappresentatione della commedia non voglia meno di tre hore, né quella della tragedia meno di quattro », *ibidem*, p. 209-210. En réalité, le spectacle peut durer davantage, lorsqu'il s'agit d'un spectacle de cour, comme le même Cinzio révèle plus bas « Nondimeno, con tutto ciò, volle l'eccellentissimo Signore mio, signor Duca Hercole, che la *Cleopatra* et alcune altre si stendessero sino alle sei hore, parendogli che lo spatio di quattro a quella attione fosse breve », *ibidem*, p. 210. Ainsi que dans sa *Lettera sulla tragedia* [1543] au duc Ercole II d'Este, « Tale ha voluto Vostra Eccellenza ch'ella sia composta, che pigli almeno lo spazio di sei ore, parendole che composizione di questa maniera non debba rappresentarsi in minor spazio di tempo », *op. cit.* in *TPR I*, p. 485.

revanche, ceux qui croient qu'Aristote se réfère au jour astronomique, assignent à l'action une durée de vingt-quatre heures. C'est le cas de Segni, qui oppose au raisonnement de Robortello le fait que bien des actions tragiques se déroulent pendant la nuit. Enfin, les *Explanationes* de Maggi et Lombardi frayent le chemin aux développements ultérieurs de la réflexion, en postulant pour la première fois que l'existence de la règle est liée aux exigences de vraisemblance :

> Comme la tragédie et la comédie (qui ont le même rapport au temps) s'efforcent de s'approcher le plus possible de la vérité, si nous voyions représenter les actions de plusieurs mois dans un seul lieu et en deux ou trois heures tout au plus, l'œuvre nous semblerait invraisemblable[43].

Par ailleurs, l'explication de Maggi se fonde aussi sur un autre passage, à la fin de la *Poétique*, où Aristote souligne la supériorité de la tragédie à l'égard de la poésie épique par le fait qu'étant « plus concentrée », elle « procure plus de plaisir que diluée dans une longue durée – comme si, par exemple, on faisait de l'Œdipe de Sophocle une épopée aussi longue que l'*Iliade* », (*Poétique*, p. 139). Puis, en 1561, Scaliger reprend dans sa poétique l'argumentation de Maggi pour la pousser à ses limites extrêmes. Il souhaite en effet que l'étendue de l'action tragique ne soit pas différente de la durée de la représentation : une action donc qui ne durerait guère plus de huit heures, car c'est de six à huit heures que dure un spectacle[44].

Le pas le plus important est ensuite fait par Castelvetro en 1570. Il renouvelle totalement la manière de concevoir la durée de la fable tragique en introduisant dans la controverse le point de vue du réalisme. Pour l'auteur de la *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, il n'est pas question d'affirmer l'égalité parfaite entre les deux

---

[43] « Cum igitur tragœdia atque comœdia prope veritatem, quod fieri potest, accedere conentur, si res gestas mensis unius spatio, duabus tribusve ad summum horis, quanto nimirum tempore tragœdia vel comœdia agitur, factas audiremus, res prorsus incredibilis efficeretur », V. Maggi, B. Lombardi, *Annotationes*, cité dans R. Bray, *op. cit.* p. 255. Traduction d'É. Henin, *op. cit.* note 42, p. 291-92.

[44] « Quant aux matières elles-mêmes, il faut les arranger selon le principe de vraisemblance. […] Choisissez donc un sujet de durée fort courte […] Car le besogne de la scène tragique s'achevant en six ou huit heures, il n'est pas vraisemblable qu'une tempête, qu'un naufrage au milieu de la mer soient choses possibles », J.C. Scaliger, *Poetices libri septem* [1561], cité et traduit par P. Pasquier, *op. cit.* p. 119. Le critique souligne que « le propos de Scaliger restait cependant assez ambigu », et s'interroge : « Mais alors pourquoi prôner pour une durée de huit heures qui ne pouvaient pas correspondre en tout état de cause, qu'à celle d'une fête de cour et non à celle d'une tragédie ou d'une comédie érudite ? », *ibidem*, p. 119. En réalité, Giraldi Cinzio n'avait-il déjà pu suggérer une telle coïncidence ? Si c'est seulement dans le cadre d'une fête de cour que les durées de l'action et de la représentation pourraient effectivement être identiques, alors n'avait-il pu l'expérimenter par exemple lors de la représentation de *Didone* faite devant le duc Hercule II d'Este, qui a voulu une représentation qui dure au moins six heures, parce que telle composition de l'action ne requiert point moins de temps ? Voir plus haut la note 42.

durées. Il s'agit plutôt de reproduire sur scène les justes proportions[45]. Ainsi, l'action peut-elle s'étendre selon lui jusqu'à douze heures. Mais pas davantage, étant donné qu'un homme ne peut pas rester autant de temps au théâtre sans manger, boire, dormir, bref assouvir ses besoins physiques :

> Tout comme ce lieu limité est la scène, ce temps limité est celui que peuvent supporter aisément les spectateurs assistant. Il ne peut excéder une révolution solaire, si je m'en reporte à Aristote, soit douze heures. Étant données les nécessités du corps telles que manger, boire, lâcher ventre et vessie, dormir et autres besoins, il est impossible que le public prolonge au-delà de ce délai son séjour au théâtre[46].

En général, l'objectif est donc toujours celui de donner à voir une action qui vraisemblablement peut avoir eu lieu telle qu'on la représente sur scène. Mais pour atteindre cet objectif, il fallait résoudre le problème qui concernait l'adéquation des trois ou quatre heures du spectacle avec les douze que demande l'action sur scène. Une solution brillante est alors proposée par A. Piccolomini. Dans ses *Annotationi* de 1575, il suggère de répartir entre les entractes la différence de temps[47], de sorte que l'action sur scène ait une durée égale à celle requise par la fable, « subterfuge [qui] parut si ingénieux qu'il emporta l'assentiment et entra dans la vulgate aristotélicienne : quasiment tous les disciples du Stagirite en recommanderont l'usage tant en France

---

[45] D'après E. Hénin, pour le théoricien émilien « la fable doit être la plus longue possible, dans les limites de la crédibilité. En ce sens, douze heures valent mieux que trois, la durée étant toujours soumise à un compromis entre les exigences contraires de majesté et lisibilité. L'exemple des statues de Jupiter et Constantin sert donc à rappeler le primat de la grandeur tragique, qui ne doit pas être pensée en référence à la nature ni à l'échelle des objets, mais selon un système signifiant, comprenant ses propres règles de proportionnalité », *Ut pictura theatrum*, *op. cit.* p. 289.

[46] « Ma così come il luogo stretto è il palco, così il tempo stretto è quello che i veditori possono a suo agio dimorare sedendo in teatro; il quale io non veggo che possa passare il giro di sole, sì come dice Aristotele, cioè ore dodici, conciosia cosa che per le necessità del corpo, come è mangiare, bere, disporre i superflui pesi del ventre e della vesica, dormire e per altre necessità, non possa il popolo continuare oltre il predetto termino così fatta dimora in teatro », L. Castelvetro, *op. cit.* p. 149. Traduction de P. Pasquier, *op. cit.* p. 119. La règle de l'unité de temps est affirmée par Castelvetro à plusieurs reprises au cours de son ouvrage, ce qui montre l'importance qu'elle avait pour le théoricien.

[47] « Quantunque si debbi nella tragedia, o nella commedia rappresentar' una attione, ch'esser possa accaduta, non in maggiore spatio di tempo, ch'in un giorno, nondimeno il poeta per non occupare con troppo incommodo loro, tanto tempo gli spettatori, può farla apparir'accaduta, poniam caso, in quattro hore, con supporre, che trà atto, et atto s'intenda corso più spatio di tempo, che veramente tra essi non corre », M. Alessandro Piccolomini, *Annotationi le libro della Poetica d'Aristotele*, Venise, 1575, particella VII, p. 24. Le théoricien revient plus longuement sur la question lorsqu'il est en train d'expliquer l'une des raisons pour lesquelles les poètes dramatiques divisent la représentation « in più atti tramezati da quiete », au lieu de faire « tutta la rappresentatione in un tratto ».

qu'en Italie »[48]. La fin du siècle n'apporta plus des solutions originales. Denores affirme de manière générale dans le *Discorso* que l'action tragique doit s'achever « dans l'espace d'une révolution de soleil »[49], alors que Rossi souligne le besoin de resserrer l'action. Dans ses *Discorsi intorno alla tragedia* de 1590, il écrit que la tragédie « représente une action accomplie en huit heures ou dix au maximum »[50].

Rappelons en passant que de la règle de l'unité de temps découle celle de l'unité de lieu. Les critiques s'accordent à en attribuer « l'invention » à Castelvetro, lorsqu'il affirme que l'action de la tragédie se déroule

> Dans un petit espace de lieu et de temps, c'est-à-dire dans ce lieu et dans ce temps où les acteurs jouent l'action, et non pas ailleurs, ni dans un autre temps[51].

Dorénavant, comme le dit É. Hénin, « la juste grandeur (espace) de la fable tragique (temps) correspond à la juste durée (temps) de la vision de l'animal (espace), car les formes *a priori* de notre perception (dirait Kant) communiquent mutuellement »[52].

---

[48] P. Pasquier, *op. cit.* p. 120. En réalité, déjà Pigna dans *I Romanzi* [1554] en avait suggéré l'idée : « la scène étant une perspective, il faut imaginer l'espace plus grand qu'il n'est en réalité, et les édifices plus grands à proportion. On peut dire la même chose des intervalles entre chaque acte : on y présuppose plus de temps qu'il ne s'en déroule en réalité », cité dans E. Hénin, *op. cit.* p. 308.

[49] « nello spacio di un giro di sole », *op.cit.* p. 411.

[50] « tale poema rappresenta un'azione fatta in otto o dieci ore al più », N. Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, in *TPR IV*, p. 91. Son interprétation sera reprise par d'Aubignac.

[51] Castelvetro écrit que le poème peut se permettre de se dérouler en plusieurs lieux éloignés et pendant un espace de temps considérable. Mais « la qual cosa non può fare la tragedia, la quale conviene avere per soggetto un'azzione avenuta in picciolo spazio di luogo e in picciolo spazio di tempo, cioè in quel luogo e in quel tempo dove e quando i rappresentatori dimorano occupati in operazione, e non altrove né in altro tempo. Ma così come il luogo stretto è il palco, così il tempo stretto è quello che i veditori possono a suo agio dimorare sedendo in teatro », L. Castelvetro, *op. cit.* p. 149. C'est moi qui traduis. R. Bray attribue l'invention à Castelvetro parce que « le parallélisme constant entre ses raisonnements sur le temps et ses raisonnements sur le lieu, fait déjà présumer qu'il a pensé à l'unité de lieu », *op. cit.* p. 259. Pareillement, pour P. Pasquier « c'est Castelvetro qui, le premier, envisage en 1571 l'hypothèse d'une réduction de l'aire occupée par la fiction » ; et il cite Castelvetro : « dans la tragédie et la comédie, la fable contient une seule action, ou deux […] non parce qu'elle ne peut en contenir davantage, mais parce que l'espace de temps de douze heures au plus dans lequel l'action est représentée et la limitation du lieu dans lequel l'action est représentée, ne permettent pas une multitude d'actions », *op. cit.* p. 135-136. Un rôle important a été sans doute joué par la récupération de l'édifice théâtral, qui marque le passage à une « visione unitaria e sintattica » par rapport « a quella medievale multipla e paratattica », G. Attolini, *op. cit.* p. 105. Sur le sujet voir surtout É. Henin, *Ut pictura theatrum*, *op. cit.* « En limitant la scène à la portée d'un regard, Castelvetro s'inscrivait contre la pratique de ses contemporains identifiant le théâtre à une ville entière », p. 302. Interprétation qui sera reprise par d'Aubignac.

[52] *Op. cit.* p. 284.

Pourquoi l'unité de temps ? Pourquoi la vraisemblance ?

À la fin du siècle, une majorité nette est encline à interpréter le passage d'Aristote par le jour naturel, bien que d'ardents partisans comme Buonamici et Ingegneri penchent encore pour une durée maximale de vingt-quatre heures. Cependant, tout le monde est désormais d'accord sur l'exigence de vraisemblance, « véritable pivot de la conception aristotélicienne du poème tragique »[53]. Le fondement réel de la règle demeure en effet dans le but de faire croire que l'action qui se passe sur scène est vraie. À la fin du siècle, Denores écrit :

> Celui qui va assister à de semblables spectacles [les tragédies], y va principalement pour se distraire et pour passer le temps, mais non sans se laisser plaisamment prendre au jeu [*con leggiadro inganno*][54].

La vraisemblance est donc d'abord source d'un plaisir esthétique. Le même auteur écrit en effet quelques pages avant,

> Faire une comédie ou une tragédie aussi longues qu'un poème épique heurte beaucoup la vraisemblance du temps limité prescrit à ces deux formes poétiques ; car elles doivent comprendre une action qui dure peu d'heures[55].

De plus, d'autres exigences, subordonnées à l'impératif de la vraisemblance, justifient le respect de la règle : la beauté et la clarté d'une fable proportionnée. Dans la *Poétique*, Aristote avait recours à la métaphore de la juste grandeur de l'animal pour exprimer ce concept :

> En outre, pour qu'un être soit beau, qu'il s'agisse d'un être vivant ou de n'importe quelle chose composée, il faut non seulement que les éléments en soient disposés dans un certain ordre, mais aussi que son étendue ne soit pas laissée au hasard. Car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance ; c'est pourquoi un être vivant ne saurait être beau s'il est très petit (car le regard s'abîme dans la

[53] P. Pasquier, *op. cit.* p. 122.

[54] « Chi si conduce a simili spettacoli, va principalmente per diporto e per passatempo e, nondimeno, con leggiadro inganno » J. Denores, *op. cit.* p. 405. C'est moi qui traduis.

[55] « Il far una comedia e tragedia così lunga come un poema epico ripugna grandemente alla verisimilitudine della strettezza del tempo che a queste due poesie è prescritta, dovendo contenere in sé una azion di poche ore » *Ibidem*, p. 395-96. C'est moi qui traduis.

> confusion, lorsque sa durée confine à l'imperceptible) ni s'il est très grand (car le regard ne peut l'embrasser d'un seul coup, en sorte que l'unité de l'ensemble échappe au regard des spectateurs) ; qu'on imagine par exemple un être qui mesurerait dix mille stades… (*Poétique*, p. 59-61).

Les théoriciens italiens reprennent ce passage d'Aristote et l'interprètent à la lumière de l'évolution des arts figuratifs de la Renaissance. L'*ut pictura theatrum*, postulant un parallèle entre les règles de la perspective et la proportion de la fable, les conduit ainsi à considérer davantage les enjeux esthétiques de cette dernière en rapport à la perception du spectateur. Ainsi, c'est par rapport aux sens, et tout d'abord à la vue, qu'ils expliquent le fondement des règles. Les passages suivants de Castelvetro sont très éclairants de ce point de vue :

> Quant à la grandeur de la fable qui est soumise aux *sens* et comprise à la fois par la *vue* et par l'ouïe […] ne doit pas dépasser le terme de douze heures. […]
>
> Si la grandeur de l'animal excède ce qui est convenable, il ne peut pas être aperçu entièrement par notre *œil* d'un *regard*[56].

De cette manière, Castelvetro, rapportant la dimension temporelle de la fable (sa durée) à la dimension spatiale de la perception de l'œil (l'*occhiata*), confère à la règle de l'unité de temps un principe qui est éminemment esthétique : la beauté. Qu'il s'agisse d'un principe artistique peut d'ailleurs être confirmé par le fait que cette règle oblige l'auteur à commencer la fable *in media res* et non *ab ovo* – ou plutôt au début de sa fin – procédé dans lequel on reconnaît celui qui, pour les poéticiens depuis Horace, permet la distinction entre récit historique et récit littéraire : le bon poète « se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits » (*Art poétique*, v. 148-149, p. 210).

En même temps qu'il fait la beauté de la fable, le respect de la règle de l'unité de temps interdit la confusion dans la mémoire du spectateur. Aristote, quelques lignes après le passage susmentionné ajoute,

---

[56] « Della grandezza della favola che è sottoposta a' *sensi* e comprendesi con la *vista* e con l'udita insieme, […] non dee passare il termino di dodici ore. […] Se l'animale è troppo grande oltre il convenevole, non può essere compreso tutto dall'*occhio* nostro in uno *sguardo* », *op. cit.* p. 220 et 224. Traduction d'É. Henin, *op. cit.* note 39 de p. 290-91. C'est moi qui traduis le deuxième passage et qui souligne.

> De même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse retenir aisément (*Poétique*, p. 161).

La règle permet donc au spectateur de suivre et de comprendre l'intrigue de la pièce sans se distraire, de sorte que le public en puisse recevoir autant de profit que de plaisir[57]. Au-delà des fins esthétiques, le respect de la règle de l'unité de temps répond à des attentes morales. Or, le concept de vraisemblance élaboré à partir de la moitié du siècle exige d'un côté les contraintes esthétiques qu'on vient de mentionner ; et de l'autre il commence à être chargé d'une fin morale qui doit être atteinte à travers un processus bien plus subtil que celui que l'on décrivait auparavant, par exemple sous la forme de la déclamation des sentences.

C'est notamment à partir du Tasse que l'exigence de vraisemblance acquiert une valeur éthique, dans la mesure où elle permet au poète de « gagner les esprits » à travers « l'impression de vérité », et de faire ainsi accepter plus facilement le message et les valeurs qu'il veut communiquer :

> Puisqu'il s'agit pour le poète de maintenir le lecteur dans l'illusion par la semblance de vérité, et ne pas le persuader seulement que les choses dont il parle sont vraies, mais lui mettre si bien sous les sens qu'il croie non pas être en train de lire, mais se trouver présent, voir et entendre ces choses, le poète donc est contraint de *gagner les esprits* à cette impression de vérité[58].

Résultat qui peut donc être obtenu de la façon la plus efficace par la vraisemblance théâtrale. On voit bien que les bases sur lesquelles Chapelain fondera sa

---

[57] Pour Trissin, par exemple, la longueur de la fable doit être telle qu'on puisse la rappeler aisément ; et l'on sait que, pour lui, ce précepte vise aussi l'utilité du spectacle : « la longhezza sia tanta ch'ella si possa agevolmente ben ricordare », Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica* [1549 ; parue en 1562], in *TPR II*, p. 19. Quant à l'utilité de la tragédie, il écrit au début de sa première *Poetica* [1529] : « Bellissima cosa è fare beneficio a le genti, la quale non solamente tanto più bella è reputata, quanto che il beneficio in più persone si extende, ma quanto anchora con maggior dilettazione, di chi la utilitade riceve, si fa : come il medico, il quale è reputato assai miljore, quando non solamente a molti restituisce la sanità, ma quella anchora senza dolore e con dilettevoli medicine lji rende », in *TPR I*, p. 23. Pour la traduction française, voir la note 24 de l'introduction.

[58] T. Tasse, *Discours de l'art poétique*, édition et traduction de Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 75. « Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della veritá ingannare i lettori, e non solo persuadere loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle ma di essere presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinione di verità », *Discorso dell'arte poetica*, in T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, éd. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 5. Pour le Tasse il ne faut surtout pas choquer le lecteur avec des mensonges qu'il pourrait bien apercevoir dans le récit : « non possono soffrire gli uomini d'esser ingannati in quelle cose ch'o per se medesimi sanno, o per certa relazione de' padri e de gli avi ne sono informati », *ibidem*, p. 10. C'est pourquoi il suggère de ne pas traiter des histoires contemporaines.

doctrine sont déjà jetées[59]. L'interprétation de la règle à travers l'idée de vraisemblance, suggérée pour la première fois par V. Maggi, trouvera au cours du Cinquecento deux modes d'emploi différents. D'abord la contraction de l'action tragique et sa presque correspondance à la durée du spectacle prônée par Scaliger, qui proposait de réduire au maximum la différence entre les deux durées. Ensuite la solution proposée par Castelvetro, celle d'une illusion fondée sur la proportion entre les deux durées, c'est-à-dire la reconstruction géométrique d'une fable qui ait l'effet d'être prise pour vraie par l'œil du spectateur. De ce point de vue, les douze heures de Castelvetro représentent la limite au-delà de laquelle l'illusion s'évanouit, les proportions entre les divers événements représentés et les deux durées (de la fable et de la représentation) étant effacées :

> Il n'est pas possible de lui faire croire que plusieurs jours et plusieurs nuits se sont écoulés quand il sait pertinemment que quelques heures seulement se sont passées : une telle illusion est impossible, puisque, en tout état de cause, elle doit se fonder sur les sens[60].

Pour Castelvetro, la solution proposée ne peut pas manquer de conduire au résultat espéré car, en donnant à voir une représentation dont la composition est une construction entièrement logique, il n'y a pas de raison pour que le regard du spectateur doute de sa véracité. À l'instar de l'œil qui contemple la fresque de la *Trinité* de Masaccio dans la basilique de Santa Maria Novella, dont la donnée immédiate qu'il

---

[59] Pour Chapelain « le principal effet de [l'imitation] consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents », *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* [1630], in *Opuscules critiques*, éd. de A. C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 223. C'est ce qu'a très bien exposé G. Forestier : « Ce dont rêve celui-ci [Chapelain], à la suite notamment du Tasse, c'est que le destinataire de l'œuvre soit en imagination *transporté* dans l'œuvre, qu'il s'oublie en tant que destinataire de fiction pour se croire devenu *témoin* d'une action véritable. Transport qui ne peut se réaliser qu'à condition que rien ne s'écarte, si peu que ce soit, des opinions et des croyances du destinataire […] car il ne doit surtout pas être conduit à faire usage de son *jugement* [c'est moi qui souligne] sous peine de retomber de son statut », « Imitation parfaite et vraisemblance absolue…» *art. cit.* p. 196. Les citations successives des textes de Chapelains font référence à l'édition susmentionnée des *Opuscules critiques* (sauf indication différente), ci-après *O.C.* ; j'en donnerai dorénavant le numéro de la page directement dans le texte.

[60] « Né è possibile dargli a intendere che sieno passati più dì e notti, quando essi sensibilmente sanno che non sono passate se non poche ore, non potendo lo 'nganno in loro avere luogo, il quale è tuttavia riconosciuto dal senso », L. Castelvetro, *op. cit.* p. 149. Traduction de P. Pasquier, *op. cit.* p. 119. Plus loin, Castelvetro revient derechef sur le sujet affirmant que le besoin de la règle n'est pas justifié par la « *debilezza della ricordanza* », comme l'avait présupposé Aristote, mais plutôt pour donner une coïncidence entre l'action jouée et le temps de sa représentation. Bref, « il s'agit bien – comme écrit E. Hénin – de substituer à un rapport d'imitation du réel (Castelvetro ne prononce jamais le mot *imitare*) une dynamique interne à la représentation, régie par ses propres rapports. La fable ne copie pas les choses, mais elle recrée le rapport de proportionnalité aux choses que nous avons dans notre perception habituelle du réel », *op. cit.* p. 290.

communique au cerveau est la profondeur. Le temps théâtral devient même, grâce à cet expédient, « une réalité effective » et non plus « virtuelle », à laquelle alors le public ne peut qu'adhérer. L'illusion a été possible surtout parce que c'est le sens de la vue qui a été trompé[61], et cela explique aussi la faveur dont jouira le théâtre en France en tant qu'art de gouvernement. Un passage de L. Giacomini (*De la purgazione de la tragedia* [1586]) résume bien tout ce qu'on vient de dire, et montre la conscience que les théoriciens du Cinquecento avaient de l'outil théâtral, à savoir à quel fin cathartique pouvait amener l'emploi de la règle de l'unité de temps :

> *Le spectateur* de l'action tragique, bien qu'il sache (lorsqu'il fait appel à son intelligence) que ce qu'on lui représente ne se passe pas véritablement, *se laisse néanmoins tromper* par une imitation habile [*artifiziosa*] et pleine de séduction ; notamment lorsque les choses qu'on représente *blessent la vue et créent dans son imagination des fantômes puissants*, capables d'en altérer le cours. Alors *il ressent en lui-même* de la crainte et de la compassion, et il pleure ; et en plus du plaisir qu'il éprouve, dû au soulagement de l'esprit obtenu par le biais de ces sentiments, il ressent encore d'autres plaisirs[62].

Castelvetro a été le premier à comprendre le véritable enjeu du respect de la règle d'unité de temps. Sa conception réaliste du théâtre l'amène à « désacraliser » le message d'Aristote (que l'on songe à sa vision douteuse de l'effet cathartique tel que l'entendaient les aristotéliciens), et à déployer une pensée qui prend en compte les moyens concrets de production et réception du texte scénique, au lieu de se fonder sur des spéculations abstraites de la théorie théâtrale[63]. Une pensée qui s'appuie – et c'est sa force – surtout sur l'importance du public qui assiste au spectacle. Non pas un public abstrait, mais un public qui est pour lui concret, avec ses goûts, ses limites et ses

---

[61] « L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur », Horace, *op. cit.* v. 180-183.

[62] « *Lo spettatore* de l'atto tragico, benché conosca quello che si rappresenta non essere vero, mentre a l'intelletto ricorre per aiuto, *nondimeno, ingannato* dall'artifiziosa imitazione da lusinghevole dolcezza accompagnata, massimamente quando oggetti presenti *feriscon la vista e crean ne la fantasia fantasmi possenti* ad alterarla, *sente in sé* timore e compassione e pianto; et oltre la compiacenza de l'alleggerimento de l'animo, che mentre secondo questi affetti opera egli consegue, prova ancora altri diletti », in *TPR III*, p. 364-65. C'est moi qui traduis et souligne.

[63] Dans sa « nota critico-filologica » de l'édition de la *Poetica* de Castelvetro, W. Romani écrit à propos : « Il secondo aspetto è che al Castelvetro interessa, molto più che discutere del diletto in astratto, capirne la concreta fenomenologia, in quanto effetto oggettivo. Di qui la sua acuta distinzione fra diletto "diritto" e diletto "obliquo" », *éd. cit.* p. 380.

capacités, son mode d'appréhension du spectacle, voire ses besoins physiques[64]. C'est toujours par rapport à une idée de public spécifique, autant qu'aux effets que l'on veut produire sur lui, que la règle de temps est employée ou bien récusée. C'est pourquoi – comme on le verra bientôt –, on la retrouve au siècle suivant en France, lorsque Chapelain, héritier des réflexions faites en Italie, se propose de l'adopter pour des fins qui correspondent à son idée du théâtre, et plus en général, de la fin qu'il attribue à la littérature.

Pour conclure, la règle de l'unité de temps (tout comme les autres règles) trouve sa raison d'être sûrement dans « un plaisir plus intellectuel qui résulte de la conformité de l'œuvre avec le modèle idéal régi par une norme stricte » ; mais également, et peut-être surtout (quoique avec des degrés différents), dans l'influence, voire dans le contrôle, qu'elle permet à la fois sur les auteurs et les spectateurs, étant donné que « le système des règles fait ainsi peser sur les créateurs des contraintes esthétiques, mais aussi éthiques, car après le Concile de Trente, les deux domaines ont plus d'affinités que jamais »[65]. Autrement dit, ce sont les raisons qui conduisent Richelieu à s'intéresser au théâtre.

[64] D'après F. Tateo, « il critico afferma con vigore l'esigenza del rispetto delle tre unità, e non sulla base di un criterio intellettualistico, ma proprio in virtù del rispetto che è dovuto alle esigenze di un pubblico di media sensibilità, "non tenuto a seguire una lezione morale, né a distinguere lo scarto fra realtà e teatro proprio perché vive l'evento scenico nella sua forza diretta di persuasione iconica" », *op. cit.* p. 488. Tateo cite A. Battistini et E. Raimondi, « Retoriche e poetiche dominanti», in *Letteratura italiana, III : Le forme del testo*, tome I, *Teoria e poesia*, Turin, Einaudi, 1984.

[65] B. Méniel, *art. cit.* p. 157.

d. L'héritage italien en France

L'on peut constater, avec Anne Duprat, un changement significatif dans la France baroque des années 1620, à savoir au moment où les réflexions sur la *Poétique* d'Aristote viennent remplacer le discours sur l'inspiration divine qui servait à louer l'œuvre des poètes de la Pléiade[66]. Pourquoi ce changement, et quelle est sa source ?

Pour répondre à cette dernière question, on pourra s'appuyer sur le témoignage précieux du *Discours à Cliton*, dont l'auteur, pour rendre illégitime l'emploi des règles (qui vont pourtant bientôt s'imposer), et notamment celui de la règle de vingt-quatre heures, s'attache à démontrer que celle-ci n'a rien de général, et n'est en rien universelle. Sa naissance au contraire serait tout récente :

> Encore que ses partisans la tirent de loin, et la fassent venir de Grèce, et du pays de Latin, le nom qu'elle porte m'assure que si elle n'est originaire d'Italie, au moins elle y est naturalisée, car les Italiens comptent les jours par vingt-quatre heures, à la façon des jurisconsultes qui distinguent le jour civil du jour naturel[67].

Les théoriciens français de l'époque savent donc bien où chercher les matériaux pour alimenter un débat qui devient très vif aux cours des années 1630. Et d'ailleurs, au-delà du passage mentionné, l'influence de la tradition exégétique sur la *Poétique* qui se développe dans l'Italie du Cinquecento est surtout patente si l'on juge des thèmes et des problématiques qui sont introduits en France à travers deux pôles principaux. L'un, plutôt voué à l'expérimentation et à la mise en pratique de la leçon des Italiens, se trouve au château de Chantilly. L'autre, strictement théorique, dont le représentant principal est Jean Chapelain, coïncide avec les lieux que celui-ci fréquente, et notamment l'Hôtel de Rambouillet — l'un des cercles « italianisants » les plus importants de l'époque.

---

[66] A. Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.* p. 303.

[67] [Durval ?], *Discours à Cliton sur les observations du* Cid. *Avec un Traité de la disposition du Poème Dramatique, et de la prétendue règle de vingt-quatre heures* [1632 ?, paru en 1637], in *Préfaces*, p. 278. Pour comprendre le sens de l'affirmation de Durval, il faut se rappeler que l'emploi des heures égales (c'est-à-dire de l'heure comprise comme la 24ème partie du jour astronomique) n'a pas été toujours présent dans les sociétés européennes. « Le système de décompte du temps en heures inégales remonte à l'Antiquité, et il a été suivi au Moyen Âge d'autant mieux qu'il pouvait se prévaloir de l'autorité de l'Évangile, puisque le moment de la mort du Christ et ceux, dans la parabole, de l'envoi à la vigne des équipes successives d'ouvriers sont rapportés par les évangélistes en heures inégales », E. Poulle, « L'Horlogerie a-t-elle tué les heures inégales ? », in *Construire le temps. Normes et usages chronologiques du moyen âge à l'époque moderne*, *op. cit*. p. 138. Dans son *Journal de voyage* (1580), Montaigne relève en Italie une manière différente de compter les heures qu'en France, à savoir l'emploi des heures égales : « et on compte vingt-quatre heures, fait partout, sans les my partir », cité par M. Engammare, *op. cit.* p. 211, note 47.

Le château de Chantilly est pendant les années 1620 l'un des lieux où se réunissent, sous la protection du puissant duc de Montmorency, des esprits libres et des poètes libertins, à l'instar de Théophile de Viau : un espace ouvert aux « lumières » italiennes, surtout par le biais de la femme du duc, Maria-Felicita Orsini (dont le père était en relation avec Guarini)[68]. C'est ici que le cardinal de La Valette et le comte de Cramail, vers 1629, « persuadent » Mairet « de composer une Pastorale avec toutes les rigueurs que les Italiens ont accoutumé de pratiquer en cet agréable genre d'écrire »[69], donc en respectant l'unité de temps.

Cette invitation des deux seigneurs, que Mairet rappelle dans sa préface à *La Silvanire*, peut ne pas apparaître désintéressée si l'on tient compte des deux éléments suivants. Tout d'abord, Cramail et La Valette sont de grands amis du mécène de Mairet, le duc de Montmorency qui, probablement sous l'influence de sa femme, essaie « de créer en France une civilisation aristocratique inspirée des petites cours italiennes », c'est-à-dire « une cour littéraire et humaniste à l'imitation de la cour de Ferrare ou de celle d'Urbino »[70]. Ces velléités sont par ailleurs communes à d'autres grands seigneurs de l'époque, et seront étouffées après l'exécution exemplaire du duc dans le Palais du Capitole de Toulouse en 1632. Deuxièmement, la reprise du genre dramatique de la pastorale pourrait avoir des profondes motivations politiques. Il s'agit en effet d'un genre qui, en représentant un monde enchanté et protégé des dangers et des soucis de la réalité, alimente dans le public une propension à la mélancolie. Or, celle-ci est depuis la Renaissance éminemment liée à une forme de contestation politique, dans la mesure où elle signale en écho le déséquilibre des pouvoirs qui gouvernent la cité, par le biais de la comparaison entre le corps politique et le corps humain[71] :

---

[68] Voir G. Dotoli, *op. cit.* notamment le chapitre VI, « Débat théâtral, libertinisme et italianisme » p. 119-153. On rappelle aussi que le *Compendio* de Guarini ne fut jamais traduit en France. Pourtant, on retrouve en France plusieurs exemplaires de la luxueuse édition du *Pastor Fido* de 1602, qui contient aussi le texte du *Compendio della poesia tragicomica*, L. Giavarini, *éd. cit.* p. 120.

[69] J. Mairet, *Préface en forme de discours poétique* à *La Silvanire ou la morte vive* [1631], *Préfaces*, p. 236.

[70] G. Dotoli, *op. cit.* p. 139. Pour G. Dotoli « il est probable que l'image que nous avons, réelle cette fois, du duc de Montmorency comme celle d'un véritable « prince » de la Renaissance italienne, est le fruit de la grande influence de sa femme. À Chantilly ou à Paris dans son Hôtel, il regroupe Théophile, Mairet, Ducros, Des Barreaux, Boissat, Scudéry, peut-être Voiture, tous des anti-Richelieu [*sic*] », *ibidem*, p. 132.

[71] Comme le dit L. Giavarini dans son « Introduction » au *Compendio* de Guarini, la mélancolie était jadis « une notion syncrétique, qui constitue un point d'intersection entre des champs de l'expérience aujourd'hui distincts – politique et médicine, poétique et politique. Toute une tradition de la réflexion politique à la Renaissance en avait fait la maladie de ceux qui quittent la cité, et sans doute plus encore le cours, pour aller vivre en campagne, la maladie de systèmes de gouvernement au demeurant bien réels […]. Cette conception de la maladie de l'État reposait sur une pensée analogique de l'espace politique comme corps. Une part de la pensée politique du XVI^e^ siècle italien, héritière de Machiavel,

> La mélancolie est la maladie par excellence du déséquilibre, modèle d'une altération enrayée, corrosive de l'humeur, de l'altération comme processus incontrôlable et destructeur. […] Mais elle vaut aussi comme maladie sociale – non pas seulement au sens que pointait Denores (la maladie de ceux qui quittent la cité), mais au sens aussi où elle est marquée du sceau de l'identité sociale des virtuels spectateurs et lecteurs du *Pastor fido* et du *Compendio*. Elle est la maladie héroïque, la maladie noble par excellence, le nom commode servant à désigner la « folie » du Tasse aussi bien que la fureur de Roland dans le poème de l'Arioste[72].

On comprend donc mieux le poids contestataire de la dramaturgie de Mairet à la veille de la révolte des nobles en Languedoc. Ce n'est pas un hasard si cette forme de dramaturgie naît dans un milieu d'opposition à la politique autoritaire de Louis XIII et de Richelieu[73].

L'autre promoteur des théories italiennes est Jean Chapelain. Bien qu'il ne cite presque jamais dans ses ouvrages les théoriciens italiens, les emprunts qu'il fait aux traités du Cinquecento sont nombreux. Au demeurant, il possède dans sa bibliothèque tous les grands ouvrages qui constituent alors la littérature politique, et montre sa bonne connaissance des querelles autour des œuvres du Tasse et de Guarini[74].

---

s'était ainsi essayée à combiner théorie des humeurs et gouvernement mixte, en essayant d'établir un rapport entre le bon équilibre humoral et le gouvernement bien mêlé », *éd. cit.* p. 109-110. Sur ce dernier sujet voir M. Gaille-Nikodimov, « À la recherche d'une définition des institutions de la liberté », in *Asterion 1*, « Usages philosophiques de la maladie et de la médecine de l'antiquité à l'âge classique », 2003. Texte disponible sur http://asterion.revues.org/14.

[72] *Ibidem*, p. 110-111.

[73] « Mairet a vécu à Chantilly, chez Henry II de Montmorency, de novembre 1625 à la moitié de 1632, dans un milieu de cabale, d'opposition, de drames, d'intérêts de feudataires en lutte avec le pouvoir central et avec la politique autoritaire de Louis XIII et de son ministre Richelieu », G. Dotoli, *op. cit.* p. 128. Pour L. Giavarini, « les textes protestataires des années 1620, *Les amours tragiques de Pyrame et de Thisbé* de Théophile, *La Sylvie* de Mairet, définissent-ils la mélancolie comme le mal provoqué chez les sujets par la tyrannie du monarque, intrusion du pouvoir dans l'espace des particuliers et trahison de leur amour pour leur roi », *op. cit.* p. 164.

[74] Je ne peux que renvoyer d'abord à la lecture de l'article de Déborah Blocker, « Jean Chapelain et les *lumières de Padoue* », *art. cit.* Sur Chapelain et son héritage italien, voir aussi les travaux d'Anne Duprat, le dernier chapitre de *Vraisemblances*, *op. cit.* ainsi que son introduction aux *Opuscules critiques*, *éd. cit.* L. Giavarini donne la définition suivante de l'italianisme de Chapelain : « Son "italianisme" pourrait alors être défini dans les termes suivants : l'emprunt aux querelles italiennes des notions qu'elles s'étaient disputées, la mise en relief d'une érudition non-docte pour défendre un poème italien [l'*Adone* du chevalier Marin] dans des termes qui valorisent sa propre position auctoriale devant un public nourri de lettres italiennes, italien pour une part, et construisant sa différence par rapport à la cour du roi sur des liens étroits avec l'Italie, sur une culture de cour spécifique », *op. cit.* p. 139.

J'ai déjà cité plus haut un passage de Chapelain où l'auteur semble reprendre l'idée d'un Denores ou d'un Giacomini, en transposant dans le genre dramatique les solutions proposées par le Tasse dans son *Discours de l'art poétique* (voir la note 58). Toute sa théorie littéraire se fonde sur l'idée de « vraisemblance » ; et c'est pourquoi, pour légitimer la règle de l'unité de temps qu'il expose dans sa lettre à Godeau, il s'appuie, comme l'a souligné P. Pasquier, sur les deux seuls arguments des italiens qui permettent de l'obtenir, « le rapport institué par Scaliger entre la durée de la fable et la vraisemblance de la fiction ainsi que l'appréhension sensorielle de la durée dramatique mise en relief par Castelvetro »[75]. Mais ce n'est pas seulement à ces deux théoriciens que Chapelain emprunte des idées pour « perfectionner » la vraisemblance que la scène doit donner. Dans la même lettre, il montre par exemple qu'il connaît le « subterfuge » de Piccolomini relatif aux entractes :

> J'estime encore que les distinctions des actes, où le théâtre se rend vide d'acteurs et où l'auditoire est entretenu de musique ou d'intermèdes, doivent tenir lieu du temps que l'on se peut imaginer à rabattre sur les vingt-quatre heures (*O.C.* p. 229).

Enfin, pour donner un dernier exemple, Chapelain se réfère derechef au Tasse dans les *Sentiments de l'Académie* :

> Si le Poete est condamnable pour avoir fait arriver en un mesme temps des choses avenües en des temps differens, nous estimons qu'il ne l'est point, s'il le fait avec jugement, & *en des matières, ou peu connües*, ou peu importantes. Le Poete ne considère dans l'histoire que la vraysemblance des evenemens, sans se rendre esclave des circonstances, qui en accompagnent la verité[76].

---

[75] *Op. cit.* p. 125.

[76] *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la tragi-comédie du Cid* [1637], in J.-M. Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 958. C'est moi qui souligne. Chapelain reprend sans doute ici, en la reformulant, une idée exprimée par le Tasse (qu'il cite d'ailleurs juste après) dans le *Discours de l'art poétique*, à savoir la justification du choix d'une histoire ni trop ancienne, ni contemporaine : « L'istoria di secolo lontanissimo porta al poeta gran commodità di fingere; però che, essendo quelle cose in guisa sepolte nel seno de l'antichità, ch'a pena alcuna debole ed oscura memoria ce ne rimane; può il poeta a sua voglia mutarle e rimutarle, e senza rispetto alcuno del vero,com'a lui piace, narrarle. Ma con questo commodo viene un incommodo per aventura non picciolo; però che insieme con l'antichità de' tempi è necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi » ; de l'autre côté, « Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte, ch'a i costumi ed a l'usanze s'appartiene; ma togliono quasi intutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima a i poeti […]« Non possono soffrire gli uomini d'esser ingannati in quelle cose ch'o per se medesimi sanno, o per certa relazione de' padri e de gli avi ne sono informati Ma l'istorie de' tempi, nè molto moderni nè molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, nè de la

Il n'en demeure pas moins vrai que Chapelain, quoique nourri des théories italiennes de la poétique, garde une certaine indépendance face à elles, en en faisant l'usage qui lui semble le plus correct et raisonnable. C'est pourquoi il choisit de ne pas s'en tenir à l'interprétation de Castelvetro – et majoritairement suivie – de la règle de l'unité de temps, en faveur de l'interprétation du jour astronomique qui avait été faite par Segni[77]. D'ailleurs, il ne faut pas non plus oublier que Chapelain a bien tenu compte des réflexions sur la *Poétique* faites dans d'autres pays que l'Italie[78], et de la poétique d'Heinsius en particulier, dont par ailleurs les dramaturges – tout comme les autres théoriciens classiques – profiteront également beaucoup. Autrement dit, Chapelain utilise ses sources italiennes, mais pour effectuer une opération qui n'avait pas été faite auparavant en Italie. D'un côté il s'agit sans aucun doute de doter la poésie d'une valeur « utilitaire » qui, présente déjà dans le *De officiis* de Cicéron, avait été reprise par l'humanisme civique florentin au début du XV^e^ siècle avant, et par les académiciens padouans à la fin du XVI^e^ siècle ensuite[79]. De l'autre côté, lorsqu'il gagne la confiance de Richelieu, et que celui-ci se charge de « réaliser » son idée du théâtre, il réussit là où les théoriciens italiens avaient failli : mettre en place un théâtre aux ordres et aux besoins de l'État[80]. Bref, il réalise ce qu'avait souhaité Jason Denores :

> Celle-ci est une doctrine qui *s'apprend sans s'en apercevoir*, c'est une *philosophie morale et civile* qu'on n'apprend pas dans les

licenza di fingere ci privan » *éd. cit.* p. 9-10. C'est d'ailleurs pourquoi il choisit de composer un poème héroïque sur la *Pucelle*. Les pages des citations suivantes des *Sentiments*, extraites de cette édition, seront données dorénavant directement dans le texte.

[77] P. Pasquier en donne trois probables motivations : « le jour naturel répondait mieux que le jour artificiel, dont l'unité apparaît plus arbitraire, à l'exigence d'unicité temporelle posée dans la *Poétique*. Peut-être a-t-il également estimé que le jour naturel correspondait plus exactement, en termes de données cosmographiques, à la « révolution de soleil » aristotélicienne que le jour artificiel. […] Le choix des vingt-quatre heures s'explique surtout par le désir de doter l'unité de temps d'une assise logique convaincante sans pour autant désavouer la lettre du discours aristotélicien », *op. cit.* p. 125.

[78] A. Adam, en commençant à parler de Chapelain, écrit : « Il savait l'italien et l'espagnol. Il commença donc par traduire *Don Guzman d'Alfarache* et par écrire une préface pour l'*Adone* que Marino éditait à Paris en 1623 », *op. cit.* p. 233. Pareillement, A. Duprat dans son introduction aux *Opuscules* mentionne « [sa] considérable culture grecque, latine, italienne et espagnole que ses études lui ont acquise », *op. cit.* p. 15. *La constitution de la Tragédie* d'Heinsius [1611] a joué un rôle important dans la réception de la *Poétique*, puisque ce texte, « relativement bref, il a sur les leçons et les discours des commentateurs italien d'Aristote, de Giorgio Valla à Lodovico Castelvetro, l'avantage d'échapper à l'excès de subtilité dont la France taxa longtemps l'éloquence transalpine », A. Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.* p. 284-285.

[79] « C'est en grande partie à travers les prolongements éthico-poétiques d'une telle tradition que cette notion, d'origine essentiellement républicaine, resurgit en France au début du XVII^e^ siècle, où elle semble avoir trouvé un terrain particulièrement propice, alors même que se construisait la monarchie absolue », D. Blocker, *art. cit.* p. 103.

[80] « Les théories padouanes ne semblent pas avoir jamais produit un théâtre aux ordres de la République vénitienne », *ibidem*, p. 115.

écoles, grâce aux professeurs et en travaillant, mais dans les théâtres, grâce aux poètes et *en éprouvant le plus grand des plaisirs*. Celui qui va assister à des spectacles pareils y va principalement pour se distraire et pour passer le temps ; néanmoins, par le biais d'une *agréable illusion*, *sans s'en rendre compte*, il en tire également *un profit* et un avantage qui ne sont pas médiocres, d'autant plus qu'en général pour le spectateur la fin principale de la poésie n'est autre chose que le divertissement. […] [Alors que *pour le poète*, le but est d'être utile], *selon les prescriptions des philosophes et de ceux qui gouvernent les républiques*[81].

[81] « Questa è una dottrina che s'impara senza accorgersi, questa è una filosofia morale e civile che non si apprende nelle scolle da' legenti e con istudio, ma ne' teatri da' poeti, e con sommo diletto. Imperò che, chi si conduce a simili spettacoli, va principalmente per diporto e per passatempo e, nondimeno, con leggiadro inganno, senza avedersi, riceve anco non mediocre beneficio e giovamento a tal che, in quanto all'auditor, il principal fine della poesia per il più non è altro che il diletto […] [alors que pour le poète, la fin est l'utilité] commandata da' filosofi e da' governatori delle repubbliche », *op. cit.* in *TPR III*, p. 405. C'est moi qui traduis et qui souligne. Dans les notes à l'édition du texte, B. Weinberg souligne la conception purement politique de l'auteur : « secondo Denores, ad ogni forma politica o governativa corrisponde una particolare forma poetica, idonea ad istruire i cittadini nei modi politici e morali utili a vivere sotto quel governo », *ibidem*, p. 517.

e. L'unité de temps en France

Le contexte français

Dans l'histoire de la littérature française, les années de 1625 à 1637 représentent sans aucun doute l'un des moments clés, car il s'agit d'une de ces périodes qui ont connu un basculement soudain et crucial du paradigme littéraire. En effet, le débat théorique sur le théâtre des années 1630 s'insère à l'intérieur d'un plus ample questionnement sur la littérature qui a été magistralement synthétisé par G. Forestier dans un célèbre article[82]. Il s'agit d'une dispute qui cherche à établir le fonctionnement de l'œuvre littéraire (ou il vaut mieux dire, pour bien se plonger dans le contexte, du produit littéraire), et en même temps essaie de pourvoir la littérature d'une fonction sociale bien déterminée.

Pour une nécessité de synthèse, la critique, lorsqu'elle tente de résumer ces débats, fait une distinction entre deux partis principaux. Relativement au débat sur le théâtre des années 1630, on ajoute toujours un troisième groupe, qui propose des solutions à mi-chemin. Cependant, ce faisant, on oublie à la fois les différences à l'intérieur des factions opposées, ainsi que de mentionner l'existence d'auteurs se refusant à prendre parti, ou bien qu'on ne saurait « classer » dans aucun des groupes mentionnés[83]. Quoique forcé de ne pas m'éloigner trop du parcours schématique adopté jusqu'ici, en évoquant le débat sur le théâtre des années 1630, j'essaierai néanmoins d'évoquer rapidement l'éventail des opinions existantes sur ce point.

La période que G. Dotoli désignait comme un « temps de préfaces » débute en 1625, lorsque Hardy fait paraître son adresse *Au lecteur* dans le troisième volume de son *Théâtre*. Elle avait été précédée par un débat au sujet de l'écriture poétique, suscité par la réforme malherbienne, et étendu plus tard également à la prose (après la publication en 1624 des *Lettres* de Balzac). Le dramaturge le plus en vue au début du siècle est aussi l'un des chefs de file des partisans de Ronsard, au nom duquel il condamne toute

[82] G. Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *art. cit.*

[83] G. Forestier précise justement dans deux notes: « Notre tableau est nécessairement réducteur, puisque centré sur les deux partis opposés [du débat des années 1620] : on n'oublie pas que quelques auteurs se refusèrent à prendre parti parce qu'ils admiraient également Ronsard et Malherbe, comme Guillaume Colletet, et que d'autres, tout en ayant adopté la « douceur malherbienne », n'en reprenaient pas moins certains des griefs des ronsardiens contre Malherbe », « De la modernité anti-classique au classicisme moderne », *art cit.* p. 90 note 14. Il ajoute dans la note 16 : « Soulignons que Théophile, tout indépendant qu'il était et opposé, pour cette raison, à la doctrine malherbienne, n'en était pas moins un moderne, ce qui lui avait valu les attaques des humanistes », *ibidem*, p. 91.

réforme linguistique et théâtrale en faveur de la liberté du poète et du modèle des anciens (bien qu'il loue l'œuvre poétique de Malherbe) :

> J'approuve fort une grande douceur au vers, une liaison sans jour, un choix de rares conceptions, exprimées en bons termes et sans force, telles qu'on les admire dans les chefs-d'œuvre du sieur de Malherbe, mais vouloir restreindre une tragédie dans les bornes d'une Ode, cela ne se peut ni se doit (*Préfaces*, p. 166-167)

Les accusations de Hardy deviennent beaucoup plus violentes en 1628, dans sa préface au cinquième volume de son *Théâtre*, pour des raisons personnelles. En effet, jusqu'à ce moment, Hardy avait régné en maître incontesté du théâtre français, même après le succès des premières expériences modernistes (*Les amours tragiques* de Théophile de Viau et *La Sylvie* de Mairet pour ne citer que les plus retentissantes). Surtout, il était le fournisseur exclusif de la troupe des Comédiens du Roi installée à l'Hôtel de Bourgogne. Or en 1627, le dramaturge avait rompu avec Bellerose, le chef de la troupe, et celui-ci s'était alors tourné vers les nouveaux auteurs du parti des modernes. De ce fait, Hardy risquait d'être exclu de la scène théâtrale alors même que ses adversaires y entraient grâce à la troupe la plus stable et la plus fameuse de Paris. En peu de mots, il s'agissait pour lui de s'imposer derechef comme le plus grand auteur théâtral et de légitimer sa supériorité par le biais de la conception antique de la tragédie.

On comprend donc la violence de son attaque envers les modernes, dont il essaie de discréditer l'œuvre. Hardy blâme tout d'abord « l'ignorance » de ces nouveaux auteurs qui croient ingénument (il les taxe de « crédules ») lui disputer les couronnes des muses, alors qu'ils méritent « une couronne de chardons » (*Préfaces*, p. 177), et s'attache ensuite à médire la passion inconditionnée pour la nouveauté[84]. Mais ce que le dramaturge attaque principalement est leur conception de la poésie. En accusant ses adversaires au nom de l'utilité de la poésie, il les déclare inaptes à composer des tragédies ; d'ailleurs leur « langage trivial », qui répond servilement au goût de la Cour (des « lieux communs pris et appris en Cour », p. 177), ne s'accorde nullement avec le ton tragique ; et leur style non plus, qui se caractérise par « quelques rimes plates

[84] « Une infinité de cerveaux mal faits attribuent la perfection des choses à leur nouveauté et n'en pèsent les mérites qu'à la balance d'une faveur autant inique qu'imprudente », p. 177. Dans la préface au *Ravissement de Proserpine*, parue dans le troisième volume de son *Théâtre* [1625], l'auteur avait déjà pris le soin de mettre en garde le lecteur « afin que la nouveauté [de la Pastorale] ne séduise ceux qui ne sont pas autrement bien versés aux secrets des Muses », *Préfaces*, p. 168.

entrelacées de pointes affinées dans l'alambic de leurs froides conceptions » (p. 178)[85]. Bref, il s'agit d'opposer une conception de la poésie qui jaillit de la fureur du vrai poète (où l'on met l'accent davantage sur l'*inventio*), à la libre composition (*dispositio*) des irréguliers « qui n'est autrement qu'un labyrinthe de confusion » (p. 177), ceux-ci étant soucieux davantage du travail technique de limeur tel que l'entend Malherbe (*elocutio*). En réalité, dans le parti des malherbiens, certains sont très sensibles à la *dispositio* et au respect des règles (ainsi qu'à l'utilité de la poésie). Seulement, ils préfèrent se taire momentanément[86], intéressés plutôt à oblitérer une vielle conception de la poésie, car ces modernistes se placent dans le champ des réflexions poétiques aristotéliciennes, en rejetant les conceptions néo-platoniciennes de la poésie.

Ainsi, c'est dans la préface d'Ogier à la tragicomédie *Tyr et Sidon* de Schélandre (1628) que l'on retrouve les arguments principaux qu'attaquait Hardy. Ogier, l'un des lettrés les plus en vue du moment, se trouve dans une position diamétralement opposée à celles des ronsardiens, à cause de son refus des règles de composition dans l'œuvre dramatique. Si pour les modernes il s'agit surtout de rejeter l'imitation servile du modèle des anciens, et une poésie taxée de pédantisme, Ogier offre dans sa préface nombre d'éléments pour justifier ce refus. À plusieurs reprises, il s'attache à démontrer toutes les incohérences présentes dans les œuvres des anciens (« mais aussi les Anciens […] sont tombés en deux fautes »), voire dans l'*Œdipe roi* (*Préfaces*, p. 182-85). De plus, il ajoute aux raisons du rejet de l'antiquité un principe très moderne, la relativité du goût :

> Je dis que l'ardeur trop violente de vouloir imiter les anciens a fait que nos premiers poètes ne sont pas arrivés à la gloire ni à

[85] Pour Hardy, on trouve dans les pièces des modernes « des extravagances fabuleuses, qui ne disent rien et détruisent plutôt qu'elles n'édifient les bonnes mœurs », p. 178. Parmi les règles de composition se trouve aussi celle de l'unité de temps, que je traiterai seulement ensuite pour lui donner l'ampleur nécessaire.

[86] Souligner le poids de ces accusations de Hardy n'est pas sans importance, dans la mesure où on retrouve chez le parti des modernes Balzac (quoique à cette date il n'est pas du parti des règles – R. Bray mentionne une lettre où il se moque de l'intransigeance d'une pédante, la vicomtesse d'Auchy, au égard des pièces qui ne sont pas dans les vingt-quatre heures) et Chapelain (leur correspondance s'établie probablement vers 1627). Ce qui prouve l'ambiguïté et la conventionalité du classement schématique des auteurs dans des partis. Il met en lumière surtout un procédé typique dans l'histoire qui consiste à considérer l'ennemi de l'ennemi à l'instar d'un allié. C'est ce qu'on peut discerner de la lecture faite par G. Forestier, lorsqu'il écrit qu'« on comprend ainsi que Chapelain ait pu garder le silence durant cette période », car « intervenir en 1628, en plein cœur de la polémique sur les *Lettres* de Balzac et de la querelle du théâtre, en faveur des règles et de la tragédie, l'aurait fait *ranger* [c'est moi qui souligne] sans discernement parmi les ronsardiens attardés et les adversaires de Balzac, parmi tous ceux qui rejetaient le goût moderne et qui faisaient profession d'un art d'escholier et non d'un art fondé sur le "jugement"», « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. », *art. cit.* p. 96 et 98.

> l'excellence des Anciens. Ils ne considéraient pas que le goût des nations est différent […]. Les Grecs ont travaillé pour la Grèce et ont réussi […] et que nous les imiterions bien mieux si nous donnions quelque chose au génie de notre pays et au goût de notre langue (*Préfaces*, p. 187-88).

Mais, en même temps, son raisonnement se fonde sur le principe de plaisir, la règle unique pour une pièce, car pour lui « la poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement » (p. 184) ; ce qui l'amène donc aussi à rejeter toutes les règles de composition faisant obstacle à la production du plaisir, c'est-à-dire tout ce qui empêche la prolifération d'actions. En peu de mots, la réfutation du modèle antique débouche sur la dévalorisation de toute autorité qui veut imposer des règles au théâtre :

> Il se voit donc par là que les Anciens et les plus excellents maîtres du métier n'ont pas toujours observé cette règle, que nos Critiques nous veulent faire garder si religieusement à cette heure (*Préfaces*, p. 185).

Au demeurant, comme l'a souligné P. Pasquier, comment tous ceux qui admiraient des œuvres telles l'*Astrée* ou le *Roland furieux* pouvaient-ils en même temps apprécier l'unité d'action ?[87]

La victoire des modernes sur le vieux Hardy signe à la fois l'apparition d'une doctrine dramatique nouvelle fondée sur le plaisir du spectacle, et la mort provisoire de la tragédie en faveur de la tragi-comédie[88]. Car pour le moderne, la tragi-comédie (comme du reste tout autre genre dramatique) n'est pas un genre inférieur à la tragédie. D'ailleurs, la confusion entre tragédie et tragi-comédie dans la préface d'Hardy facilite cette promotion (le vieux dramaturge néglige la distinction entre les deux genres ; il

---

[87] P. Pasquier, *op. cit.* p. 111. C'est toujours au nom de la relativité du goût, que les modernes acceptent ou désapprouvent les règles. Ainsi, D'Urfé peut-il interpréter le choix des Italiens (qui « se pouvaient vanter d'être aujourd'hui les plus exacts observateurs des lois de la Poésie Dramatique ») d'écrire « en langue vulgaire […] en vers non rimés, mais libres » : leur but « c'est de représenter le plus parfaitement qu'il leur est possible », afin de répondre au goût de l'époque. Comme Ogier, d'Urfé affirme que « maintenant notre Poésie a pour but essentiel de plaire, et par accident de profiter », préface à *La Silvanire ou la morte-vive* [1625], *Préfaces*, p. 169-70 et 176. La pastorale de Guarini pourrait bien témoigner de cette idée dans la mesure où l'auteur même affirme dans son *Compendio* pourquoi il respecte l'unité de temps, mais non celle de l'action : « Dans le *Pastor Fido*, chaque action est donc si pleinement greffée à l'autre, avec tant de nécessité et de vraisemblance que s'il est vrai que la merveille naît dans les poèmes du fait d'enrichir le sujet par des épisodes qui n'offensent pas l'unité d'ensemble, il me semble qu'il est bien pourvu de ce côté, puisque le précepte de l'unité enseignée par le grand Aristote y est observé avec tant d'exactitude », G. Guarini, *éd. cit.* p. 287-89.

[88] G. Forestier débute son article déjà cité affirmant « En 1628, la tragédie est morte. », *art. cit.* p. 87. En effet, « de 1627 à 1630, il ne s'imprime que cinq tragédies », A. Adam, *op. cit.* p. 424.

accuse ses adversaires au nom des règles tragiques, alors que ses adversaires ont écrit des tragi-comédies, et que celles-ci abondent aussi dans son œuvre)[89]. Cependant, il s'agit d'une situation qui pourrait apparaître quelque peu paradoxale, dans la mesure où les malherbiens, partisans des règles à l'encontre de la libre inspiration des poètes, affirment la liberté du dramaturge, alors même que les ronsardiens, qui accusaient ces nouveaux censeurs, se font les zélateurs des règles dramatiques ; à cette exception près, que le paradoxe des malherbiens se révèle un faux paradoxe (ils appliquent des règles à l'*elocutio* et non à la *dispositio*), alors qu'Hardy se retrouve vraiment renfermé dans sa position paradoxale[90].

L'humanisme pédant vaincu, le débat se ravive en 1630 avec l'intervention de Chapelain qui suit de quelques mois la préface de Mareschal. Le moment était venu de prendre la parole pour faire accepter ses vues sur les règles théâtrales, et éviter que les apôtres de la liberté absolue prennent le dessus. La célèbre *Lettre sur les vingt-quatre heures* semble en effet répondre à Mareschal, qui affirmait dans sa préface à *La Généreuse Allemande* de 1630,

> Je ne saurais pas me repentir d'un péché que je trouve raisonnable et n'ai pas voulu me restreindre à ces étroites bornes ni du lieu, ni du temps, ni de l'action (*Préfaces*, p. 218).

Or, il s'agit pour Chapelain de montrer justement que ces règles sont tout à fait « raisonnables » à ceux qui, à la suite de Mareschal, continueront à affirmer qu'elles sont vicieuses et que donc c'est un choix correct de ne pas les respecter[91]. La difficulté

---

[89] Cette confusion perdurera tout au long des années 1630, et lors de la querelle du *Cid*, Scudéry attaquera encore la pièce de Corneille au nom des règles tragiques. « Le problème – a écrit Civardi – est que toutes ces remarques [sur la *dispositio* du *Cid*] sont tirées de la tragédie et que la tragi-comédie relève davantage d'une esthétique de la surprise ainsi que du romanesque », J. M. Civardi, *op. cit.* p. 169-170.

[90] G. Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. », *art. cit.* p. 95 et suiv.

[91] C'est le cas de Mareschal (« il y a des péchés qu'on peut faire de bonne grâce », *op. cit.* p. 220), ou de Scudéry, qui écrit ironiquement dans sa préface à *Ligdamon et Lidias* [1631] « je m'en vais te prier [lecteur] d'excuser des fautes que je ne crois pas qui soient en mes ouvrages […] j'ai voulu me dispenser de ces bornes trop étroites », *Préfaces*, p. 260 et 262. C'est le cas aussi de Corneille dans la préface à *Clitandre* [1632] : « Que si j'ai renfermé cette pièce dans la règle d'un jour, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir point mis *Mélite*, ou que je me sois résolu à m'y attacher dorénavant », *Préfaces*, p. 268. Ou encore de l'auteur du *Discours à Cliton*, qui déclare que la règle de l'unité de temps n'est pas « générale ni nécessaire » ; au contraire, elle est « difficile […] absurde et vicieuse », *op. cit.* p. 278. Pour P. Pasquier, « la polémique sur la limitation de la durée de la fable, qui éclate vers 1628 et se poursuit presque jusqu'en 1637, tient donc plus du dialogue de sourds que de la controverse constructive », *op. cit.* p. 132. Je ne suis pas totalement d'accord avec le critique, et bien qu'on ne puisse absolument pas parler de dialogue constructif, le changement d'opinion des deux auteurs susmentionnés montre bien qu'il ne s'agit pas non plus d'un dialogue entre des sourds. Selon G. Forestier, « qu'un homme [Gombauld] capable de déclarer que s'il avait vécu dans l'antiquité la liberté eût été sa déesse, ait ainsi adhéré au système de Chapelain […] révèle bien de quelle nature

majeure dans la tentative d'imposer son point de vue demeure sans doute dans une conception radicalement différente qu'il a du public et de l'art dramatique[92].

Les irréguliers n'ont pourtant pas donné naissance à une véritable doctrine dramatique (abstraction faite du *Discours à Cliton*). Cela est dû au fait que dans leur champ on peut discerner différentes positions, parfois même opposées, et surtout toujours changeantes en fonction des intérêts personnels. Donc, au lieu de classer les auteurs (qui changent par ailleurs d'avis avec le temps) entre les deux ou trois factions concurrentes, il vaudrait mieux classer les idées. Ainsi, dans une position radicale, pourrait-on ranger des idées revendiquant une totale liberté du poète, à l'instar de celle que formule Scudéry en 1635, avant donc de sa « conversion » :

> Celui qui fait des vers, et qui les fait bien, doit être comme le Protée des Poètes, ou comme la matière première, capable de toutes formes (préface à *La comédie des comédiens*, in *Préfaces*, p. 305).

Liberté d'autant plus revendiquée que l'on traite des sujets fabuleux, comme affirmait le même auteur quelques années auparavant. C'est également l'opinion de Mareschal[93]. Or, pour un moderne irrégulier, cette liberté est fondée sur le plaisir et le goût du siècle, plaire au public étant la seule règle. De ce fait, après le succès de l'*Hercule mourant* de Rotrou et surtout de la *Sophonisbe* de Mairet, les revendications des irréguliers visent plutôt à sauvegarder les libertés jusque-là gardées dans la tragi-comédie. Sans pour autant dénier l'emploi des règles, qui peut amener à des résultats remarquables dans le genre tragique (c'est le sens de la liberté évoquée dans le *Discours*

était le bouleversement opéré par l'intervention de celui-ci », « De la modernité anti-classique au classicisme moderne », *art. cit.* p. 106.

[92] « Les théoriciens classiques et les poètes baroques divergent profondément quant à leur manière de concevoir le public, le plaisir théâtral et le goût contemporain ». « En d'autres termes, l'image dramatique peut être conçue soit comme une simple représentation, une pure apparence, et par conséquent estimée *a priori* fictive, soit comme le représentant d'un représenté et donc jugée *a priori* véritable », P. Pasquier, *op. cit.* p. 133 et 169.

[93] Dans la préface à *Ligdamon et Lidias* [1631], Scudéry s'attribue une « liberté d'autant plus grande […] qu'on n'est pas tenu de traiter religieusement les fables, puisqu'on peut sans faillir se licencier d'innover aux histoires », *op. cit.* p. 261. Mareschal se réclame d'un raisonnement identique pour justifier son refus de l'unité de temps : « je laisse considérer aux meilleurs Esprits la différence qu'il y a entre une Histoire et une Fable », préface à *La Généreuse allemande* [1630], p. 220. Ici, la distinction histoire-fable renvoie à la différence des sujets de la tragédie et de la tragi-comédie. Or, la tragi-comédie est le fief des irréguliers, qui, par opposition à la tragédie, traite plutôt des sujets romanesques.

à Cliton et la source du partage entre poèmes simples et composés, tel que Durval – qui probablement est son auteur – le formule aussi dans sa préface à *Agarite*)[94].

Corneille représente un cas particulier ; pour lui, la liberté du poète s'identifie avec sa capacité à savoir dépasser les obstacles posés par un sujet difficile : c'est pourquoi il décide d'enfermer dans la règle des vingt-quatre heures son *Clitandre* (1632), en affirmant cependant dans la préface qu'« il ne faut pas moins d'adresse à réduire un grand sujet qu'à en déduire un petit » (*Préfaces*, p. 267)[95].

Si pour les modernes la liberté du dramaturge trouve son fondement dans le plaisir et le goût du public, il « suffit » alors aux réguliers de s'approprier et de reformuler le concept de plaisir pour voir les armes utilisées par les irréguliers se retourner contre eux-mêmes. C'est l'opération qu'accomplit Chapelain, d'abord en adoptant la perspective des irréguliers, lesquels raisonnent à partir des conditions de la représentation et de l'effet produit sur le public, ensuite en s'appropriant les résultats obtenus par la dramaturgie de Mairet[96]. Du reste, en même temps que se modifie le concept de plaisir, le public se renouvelle également (voir *supra*). Bref, le goût change et une nouvelle dramaturgie va bientôt s'imposer au détriment des conceptions baroques de l'œuvre théâtrale.

Reprenant les théories italiennes, Chapelain affirme que le vrai plaisir théâtral jaillit d'une représentation qui soit capable de transmettre l'illusion de vérité. Pour cela,

---

[94] Pourtant, bien que paru en 1637, l'auteur du *Discours à Cliton* avoue avoir écrit son *Traité de la disposition du Poème Dramatique* cinq ou six ans auparavant, donc vers 1632, avant les succès des tragédies de Rotrou, de Mairet et de Tristan.

[95] G. Dotoli signale en note « *réduire* : abréger ; *déduire* : amplifier, termes de rhétorique », *op. cit*, p. 267. La position de Corneille semble alors paradoxale : d'un côté il réclamera toujours un espace de liberté pour le poète, face aux théoriciens qui évoquent des lois sans les savoir mettre en « pratique ». De l'autre côté, comme l'a souligné A. Duprat, « en s'accordant cette liberté, loin de desserrer le carcan des règles, Corneille ne fait que se charger d'une série de contraintes plus violentes encore », « Corneille et l'aristotélisme européen », *art. cit.* p. 40. Au lieu de se soumettre aux règles ou de les combattre, le dramaturge s'en servira « comme d'un bouclier » ; et grâce à sa « mise en scène de la contrainte poétique », il pourra alors « peindre l'artiste en héros de l'invention rivalisant de génie avec la fortune », *ibidem*, p. 34 et 37.

[96] « Avancée décisive – comme l'affirme G. Forestier – du fait que l'exposé de Chapelain prive désormais les irréguliers de la presque totalité de leurs arguments », « De la modernité anti-classique au classicisme moderne », *art. cit.* p. 105. Cependant, « ses efforts ne pouvaient être que vains contre les irréductibles – appuyés par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne – qui avaient estimé une fois pour toutes que la seule fin du théâtre moderne est l'action tragi-comique productrice de plaisir ». Or, cette irréductibilité « aurait pu se prolonger et retarder le ralliement d'une majorité de modernes », si Chapelain n'avait pas pu bénéficier du succès de la dramaturgie de Mairet, *ibidem*, p. 116. L'appui sur l'expérience dramaturgique du Besançonnais sera d'ailleurs évident dans *Les Sentiments de l'Académie*, lorsque Chapelain parle d'une troisième opinion (disparu dans la version définitive) : « il y a bien une troisième opinion de quelque moderne […]. Et suivant cette doctrine on pourrait dire encore qu'il ne suffirait pas que les pièces de théâtre plussent pour être bonnes, si le plaisir qu'elles produiraient n'était fondé en raison et si elles ne le produisaient par les voies qui le rendent régulier, lesquelles à peu près sont les mêmes qui sont requises pour le rendre profitable », in *Opuscules critiques, éd. cit.* p. 284.

il est nécessaire que la construction de la pièce soit vraisemblable. Le sens de ce mot a été bien mis en évidence par G. Forestier[97], en réfléchissant sur l'affirmation capitale de Chapelain :

> Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite (*Lettre, O.C.* p. 223).

Le point de fuite du paradoxe (rendre véridique, par l'imitation, une action qui est donc fausse parce qu'elle est imitée) demeure dans un passage qui suit l'assertion qu'on vient de citer, et qui explique à l'interlocuteur le fondement des règles :

> Les mêmes anciens se défiaient de l'*attention du spectateur* et craignaient qu'il ne se portât de lui-même dans les sentiments de la scène comme véritable (*O.C.* p. 224),

alors ils excogitèrent des procédés

> Afin d'obliger l'esprit par toutes les voies à se croire présent à un véritable événement […] dans la seule intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient (*O.C.* p. 224).

Il n'existe donc pas de contradiction dans les termes, puisqu'il ne s'agit pas de rendre une action qui est « fausse » réelle, mais de la rendre – *faire croire qu'elle soit* – véritable au spectateur, en trompant son œil (« l'œil humain qui en doit être le juge » *O.C.* p. 225), à l'exemple des techniques picturales en perspective issues de la Renaissance italienne[98].

Or, les irréguliers aussi sont sensibles au concept de vraisemblance et d'imitation (ils sont des modernes et font références aux concepts aristotéliciens de poétique). Mais leur idée baroque de représentation théâtrale les amène à prêter davantage attention au

---

[97] « Imitation parfaite et vraisemblance absolue », *art. cit.*

[98] En d'autres mots, le texte de Chapelain propose « un système fondé sur le principe de l'illusion mimétique […] dans lequel le concept d'imitation – au lieu d'être compris comme une relation de fidélité entre l'histoire à imiter et l'œuvre qui l'imite […] – est envisagé sur le seul plan de la représentation et définit une relation d'adéquation entre l'histoire représentée et la perception qu'en a le spectateur », G. Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne », *art. cit.* p. 104. On comprend alors le renfrognement de Chapelain face au troisième argument de Godeau : « La disposition dans laquelle vous mettez le spectateur lorsqu'il se range au théâtre est sujette à contradiction ; car bien qu'il soit vrai en soi que ce qui se représente soit feint, néanmoins celui qui le regarde ne le doit point regarder comme une chose feinte mais véritable », p. 228. Je développerai cet argument de Chapelain plus bas.

rapport entre le signifiant et la chose représentée, en postulant un mode d'appréhension du public alternatif, voire opposé à celui que Chapelain avait emprunté aux italiens et notamment à Castelvetro[99]. Tous les irréguliers accusent de ce point de vue les réguliers et leur conception de vraisemblance. Les pièces dans la règle ne seraient pas « croyables » dans la mesure où elles omettent une partie, voire faussent manifestement l'histoire représentée (donc une accusation au nom d'une conception différente de la *mimesis*). Mareschal, ironiquement, affirme que s'il a « péché contre leurs préceptes, ce n'est que par une autre bienséance plus haute » : celle de rendre compte entièrement d'une « Histoire aussi véritable qu'elle est belle et glorieuse » ; sans que « la sévérité des règles [l']eût obligé » à laisser aux soins des messagers le récit des exploits (à savoir « la plus agréable partie des effets ») au lieu de les représenter (*Préfaces,* p. 219)[100]. Pareillement, à travers son idée baroque de théâtre, l'auteur du *Discours à Cliton* revendique la possibilité de pouvoir représenter le monde entier :

> L'objet de la Poésie Dramatique est d'imiter toute action, tout lieu et tout temps, de façon qu'il n'arrive rien au monde par quelque cause que ce soit, il ne s'y fait rien par aucun espace de temps, et il n'est point de pays de si grande étendue, ou si éloigné que le théâtre ne puisse représenter (*Préfaces*, p. 280).

La cible principale de ces accusations est, bien sûr, la « prétendue » règle de vingt-quatre heures, puisque, comme dit plus haut, elle oblige le dramaturge à couper « la plus agréable partie des effets ». Or, le théâtre, d'après la dictée d'Aristote, est *mimesis* d'action et non simple compte rendu (*Les Perses* d'Eschyle représentant alors

[99] Pour l'auteur du *Discours à Cliton*, faire des pièces soumises aux règles limite « la puissance de l'imagination et de la mémoire », p. 280. Mareschal aussi s'en prend aux limitations à l'imagination imposées par le théâtre régulier : « la simple imagination porte autant mon esprit, mais bien moins agréablement, aux pays d'Orient, et dans les villes qu'Alexandre subjugua, quand on m'en fait seulement la narration pour la joindre à la dernière journée de sa vie », *op. cit.* p. 225. La position de l'auteur du *Souhait du Cid* est plus explicite encore : « la règle des vingt-quatre heures, n'est ce pas une observation trop scrupuleuse à l'esgard de la mémoire qui s'attache plus aux choses & aux actions qu'à leur durée, qui regarde en un instant ce qui est passé en cinq cens ans […] Ne sçauroit-on en moins de vingt-quatre heures representer sur un theatre la vie d'un Roy qui aura vescu cent ans ? », in *La querelle du Cid, éd. cit.* p. 670-71. En revanche, pour Chapelain les règles servent à harmoniser l'action sur scène au mode d'appréhension de « l'œil, qui est un organe fini », afin d'éviter ainsi que « l'œil des spectateurs se trouv[e] surchargé d'objets » ; et que ceux-ci « travaill[ent] extrêmement la mémoire », *op. cit*. p. 225 et 227-228.

[100] Mareschal pousse sa réflexion plus loin et ridiculise même la vraisemblance des anciens afin de légitimer celle du théâtre baroque, « comme aujourd'hui notre créance ne peut rien admettre de tout cela, elle nous permet aussi de chercher d'autres moyens et d'autres voies pour aller à cette vraisemblance », *op. cit.* p. 221.

presque un cas limite pour les irréguliers)[101]. Encore plus grave, pour les irréguliers, le respect de la règle fausse la vraisemblance de l'action (justement l'action romanesque des tragi-comédies des années 1630). Ogier l'avait déjà mis en évidence dans sa *Préface* à la pièce de Schélandre, lorsqu'en parlant des anciens tragiques, il les reprochait de faire

> échoir en un même jour quantité d'accidents et de rencontres qui probablement ne peuvent être arrivés en si peu d'espace […] Ce défaut se remarque presque dans toutes les pièces des Anciens (*Préfaces*, p. 183)

Il signalait par surcroît un autre inconvénient :

> De cette observation de ne rien remettre à un lendemain imaginé, il arrive encore que les Poètes font que certaines actions se suivent immédiatement, quoiqu'elles désirent nécessairement une distance notable entre elles, pour être faites avec bienséance » (*Préfaces*, p. 183).

Plus tard, Mareschal tourne même en dérision le respect de la règle dans le *Thyeste* et dans d'autres tragédies :

> Jamais l'impatience et la crédulité n'ont fait aller si vite un Malheureux à sa prochaine perte, que celui-ci. […] Pour se réduire dans le temps prescrit, ils nous donnent bien d'autres actes de leur diligence ; ils feront venir sans marcher un homme de quatre cents lieues, qui sans avis sans apparence sans dessein, et le plus souvent sans raison, en un moment qu'on lui dirait être assigné, nous apparaît comme tombé des nues (*Préfaces*, p. 224).

[101] Je cite les trois opinions suivantes en ordre chronologique. Pour Ogier, la règle provoque l'inconvénient « d'être contraints d'introduire à chaque bout de champ des Messagers, pour raconter les choses qui se sont passées les jours précédents […] Quelle différence y a-t-il, je vous prie, entre *Les Perses* d'Eschyle, et une simple relation de ce qui s'est passé entre Xerses et les Grecs ? », *op. cit.* p. 184. Mareschal se demande si « y a-t-il rien de si importun que ces rapports et ces longues narrations qui feraient mourir d'ennui la plus ferme patience », et souligne « La description m'importune en sa longueur, l'action me recrée. Celle-là n'appartient qu'à l'Histoire ou bien au Poème Épique ; celle-ci donne la grâce au Théâtre qui nous peut faire voir en raccourci les lieux, les temps, les actions », *op. cit.* p. 223 et 225. Enfin, Mairet même, sensible plus au spectacle qu'à la théorie, avoue dans son *Discours poétique* qu'il est vrai « que les tragédies ou comédies des Anciens [sont] extrêmement nues, et par conséquent en quelque façon ennuyeuses » ; mais il attribue ce vice au fait que leurs auteurs « se trouvèrent au premier âge, et par manière de dire à l'enfance de la Tragédie et de la Comédie » et « pour quelqu'autre [raison] à nous inconnu », *op. cit.* p. 244-45.

Il importe de signaler que Mareschal conclut ce passage en écrivant, « je crois que les meilleurs jugements seront de mon côté, et trouveraient avec moi plus de plaisir et de *raison*…» (*Préfaces*, p. 225, c'est moi qui souligne). Or, Mareschal fonde son raisonnement sur des fautes que les réguliers aussi auraient sans doute dénoncées. C'est pourquoi, après les exemples de la *Sophonisbe* ou de la *Mariane*, une telle position ne pouvait plus être tenue. À la veille du jugement de l'Académie sur le *Cid*, la règle des vingt-quatre heures ne saurait plus être rejetée tout court :

> Je ne rejette point du Théâtre une telle Règle, mais je veux qu'elle ne serve qu'aux Sujets simples, encore je désire que le Poète la puisse étendre ou raccourcir (*Préfaces*, p. 280).

Telle est l'opinion de l'auteur du *Discours de Cliton*. Ce qui n'empêche pourtant pas de critiquer son emploi lorsqu'il est impropre,

> Car elle n'est point si générale qu'il ne se trouve beaucoup de Poèmes simples qui doivent être disposés dans un plus long temps que de vingt-quatre heures, ni si nécessaires qu'en une demi-journée ou en deux heures il n'arrive assez de choses au monde qui puissent être représentées dans un pareil temps (*Préfaces*, p. 280)[102].

De ce point de vue, le respect de la règle fausse la vraisemblance parce qu'elle empêche de respecter la durée réelle de l'intrigue. Autrement dit, en resserrant indûment l'action, elle « déforme » l'histoire représentée, ne permettant pas de donner les justes proportions aux différentes parties de la pièce. Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, dans le théâtre baroque la vraisemblance repose exclusivement sur la proportion qui existe entre signifiant et signifié :

> La difficulté est de bien imiter et de bien prendre les mesures et proportions des choses représentées à celle qu'on représente (*Préfaces*, p. 280).

[102] C'est l'usage qui pose problème, car la règle en soi n'est pas condamnée, voire elle est même acceptée dans les genres nouveaux : « Je ne dis pas qu'il ne se puisse trouver des sujets simples de Pastorale et des Comédies auxquels la Règle de vingt-quatre heures soit accommodée », *op. cit.* p. 284. Autrement dit, l'auteur propose d'adopter ou non la règle d'après la forme dramatique choisie ; sans pour autant que celle-ci influence le choix du sujet : « il faut non seulement approuver la division que j'ai faite du Poème Dramatique en *simple et composé*, mais encore la recevoir avec cette liberté d'étendre ou raccourcir la Règle de vingt-quatre heures, autant qu'il sera nécessaire, pour trouver l'ajustement du temps raisonnable […]. Je ne conseillerai personne de chercher de tels sujets [disposés à la règle de vingt-quatre heures], mais de les prendre selon qu'ils offriront, et qu'ils vaudront la peine de les écrire. Ce qui fait que je les reçois à cette condition, est la liberté du théâtre », *ibid.* p. 284-85.

Autrement dit, la règle est rejetée par ces modernes au nom des deux concepts aristotéliciens de mimesis et de vraisemblance. Il n'est pas question dans le théâtre baroque de proportionner les parties de la fable à la représentation (à savoir, la perception du spectateur). Cela pour plusieurs raisons d'ordre conceptuel. Tout d'abord, pour les théoriciens baroques (c'est le nom qu'il faudrait assigner à ceux qui partagent l'idée du théâtre présente dans le *Discours à Cliton*) il serait impossible de faire croire si « naïvement » aux spectateurs que l'action sur scène est vraie juste en resserrant l'action (c'est le quatrième argument que Godeau propose à Chapelain)[103], car le temps de la représentation ne sera jamais égal à celui de l'action représentée. De plus, l'action sur scène étant fictive, l'apparence de vérité ne se donne qu'à travers un contrat de fiction que les acteurs et le public stipulent tacitement à l'avance. De ce fait, il n'y a jamais intérêt à chercher à rendre vraisemblable la fable par le biais une stricte proportion avec la durée du spectacle, comme l'affirmait Castelvetro par exemple :

> Les autres [pièces], qui sont composés de deux ou trois sujets remplis d'effets et d'incidents, sont hors de la Règle de vingt-quatre heures, et demandent un plus long temps pour être représentés, non toutefois si long qu'il serait si les choses se faisaient, mais tel que les Auditeurs en puissent discerner une partie, et supposer l'autre, car la représentation n'étant que *l'ombre de l'histoire*, il n'est pas requis que cette ombre soit égale au corps, moyennant qu'elle y soit proportionnée et qu'elle *paraisse* (*Préfaces*, p. 279, je souligne).

Les mots que je souligne révèlent l'essence baroque de cette conception du théâtre. Si pour les réguliers, à la suite de Chapelain, l'impression de vérité peut être transmise en abusant la perception sensorielle du spectateur, pour les dramaturges baroques cette impression peut être atteinte par d'autres voies. C'est le cas notamment du procédé baroque du théâtre dans le théâtre, car par ce dédoublement, l'opposition d'une fiction qui n'est pas vraisemblable à l'intérieur de la pièce-cadre contribue à

[103] « Je suis plus touché par ce que vous objectez ensuite, qu'il est aussi malaisé de s'imaginer que l'on soit demeuré vingt-quatre heures à un spectacle auquel l'on n'a été que trois heures au plus, que de penser qu'une histoire de dix ans se soit passée durant une séance de ces mêmes trois heures », *op. cit.* p. 229. P. Pasquier a écrit à propos que « l'auteur du *Discours à Cliton* rappellera aux théoriciens classiques d'autres vérités de bon sens et démontrera que l'unité de temps implique une autre méprise […] Son raisonnement part d'une constatation accessible à chacun, qui se trouve également constituer la clause fondatrice du protocole théâtral : sur la scène, aucune action ne s'accomplit réellement, chacune y demeure fictive. Appliquant ce principe à la temporalité dans lequel s'inscrit le fait dramatique au cours de sa représentation, il en déduit que la durée occupée par la fiction diffère de celle qu'occuperait une série de faits réels », *op. cit.* p. 131.

donner à cette dernière un degré de vérité majeur[104]. Il s'agit de toute façon d'une véridicité totalement différente de celle des réguliers. Non seulement parce qu'elle ne se donne pas aux sens, mais parce que la pensée baroque se fonde sur une idée du réel qui est illusoire et trompeur[105]. De ce point de vue, le théâtre baroque retrouve sa véracité dans l'essence de son message : au lieu de se feindre vraie, l'action sur scène veut suggérer que c'est le réel qui est faux.

Si sur ce champ idéologique la dramaturgie baroque a du mal à céder aux assauts du classicisme moderne[106], il n'en demeure pas moins que l'hétérogénéité du parti des irréguliers offre d'autres prétextes aux tenants du théâtre régulier. C'est parmi ses rangs, en effet, que l'on retrouve l'idée que le théâtre est exclusivement divertissement. Cette idée n'est même pas partagée par tout le monde et révèle le plus souvent les contradictions des irréguliers. G. Forestier cite fort à propos le cas de Godeau qui, en 1629, écrivait dans son *Discours sur les Œuvres de Mr de Malherbe* que « la Poésie arrive à sa fin, qui est d'instruire et de plaire […]. Car elle cache sous l'écorce de la fable ce que les autres sciences proposent à découvert »[107]. Or, tous les modernes s'accordaient à condamner l'instruction de la poésie ronsardienne. Mais tel refus ne signifiait pas pour autant le rejet tout court de l'utilité de la poésie. Leur condamnation

[104] P. Pasquier, *op. cit.* p. 172. Sur le procédé du théâtre dans le théâtre voir notamment G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre dans la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.

[105] P. Pasquier conclut son travail en écrivant que « les dramaturges de la génération de 1630 paraissent ne voir dans l'image dramatique que fictivité. […] Comme tous les éléments de l'univers qui se donnent pour autres qu'ils ne sont, l'image dramatique reste foncièrement trompeuse et suscite d'autant mieux l'illusion que l'usage de la personne humaine lui permet de produire un puissant effet de réalité. Une telle conception du fruit de la mimèsis dramatique possède d'évidentes assises métaphysiques et gnoséologiques : elle est parfaitement conforme à la manière dont l'âge baroque conçoit le monde et la connaissance. Elle répond aussi au dessein majeur du théâtre baroque qui ambitionne d'arracher l'homme à l'*engaño*, de lui apprendre à discerner la réalité de l'apparence », *ibidem*, p. 176-177. Dans les pièces irrégulières des années 1630, cette illusion est comique ou tragicomique : l'esthétique baroque se complait du châtiment des méchants et de la récompense des personnages vertueux, car elle veut par le biais du spectacle, assurer le public du bien fondé de ses croyances (j'approfondis cet aspect dans la deuxième partie de l'étude).

[106] C'est l'idée de P. Pasquier : « [Aux] objections, majeures ou mineures, les théoriciens classiques ne surent pas toujours répondre », *op. cit.* p. 112. La position de Mercedes Blanco sur ce point a été beaucoup plus radicale : « Mais il est claire que si la règle triomphe en pratique c'est non pas grâce à la suprématie théorique de ses partisans mais malgré la faiblesse de leurs arguments », « L'unité de temps dans le théâtre », in *Le temps du récit*, *op. cit.* p. 46.

[107] Cité dans « De la modernité anti-classique au classicisme moderne », *art. cit.* p. 110. Godeau semble tomber en contradiction l'an suivant. Puisque d'un côté Chapelain lui répond d'abord « comme je tombe d'accord avec vous que le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du Spectateur […] et de la purger ». Et ensuite lui reproche de « suppos[er] que le Théâtre d'à présent n'est plus que pour le plaisir » *op. cit.* p. 226 et 230. Pour montrer (encore une fois) la diversité des positions au sein du parti des irréguliers, je cite le cas de Mareschal, qui ne désapprouve pas entièrement l'utilité du poème dramatique, bien qu'il la cantonne « ordinairement » au genre tragique : « La fin de cette sorte de Poème dramatique [il se réfère à la tragi-comédie] est donc tout à fait d'agir, et celle de l'action de plaire, encore qu'Aristote en son Art poétique nous en donne deux contraires, qui sont la compassion et la crainte. J'avoue que ces deux se doivent ordinairement rencontrer en la Tragédie qui finit toujours en des choses misérables et terribles », p. 221.

visait plutôt le didactisme d'une poésie savante et gnomique, ainsi que le pédantisme du théâtre humaniste qui, ayant comme modèle la tragédie morale et sentencieuse de Sénèque, laissait donc peu d'espace aux effets de plaisir. Or, pour des modernes comme Chapelain ou Balzac, le plaisir est autant indispensable que l'instruction. Avec cette précision : dans sa lettre à Godeau, Chapelain remarque bien qu'instruire est dans « la nature » du théâtre, parce que c'est pour cette fin qu'il est né. De ce fait, « retranch[er] le profit pour lequel principalement il a été jadis inventé », équivaut à une dégénérescence de la forme théâtrale, car « aux établissements qui ont leur fondement en la nature, l'altération en est toujours pernicieuse et c'est pécher contre le genre humain de s'y abandonner » (*O.C.* p. 230-31). Bien sûr, il s'agit dans le cas de Chapelain d'une instruction « moderne », différente de celle qu'on rencontre dans la poésie et dans le théâtre humaniste, car elle s'accorde avec le plaisir, ou pour être plus précis, elle « ne s'obtient que par le seul plaisir » (préface à l'*Adone, O.C.* p. 206). Autrement dit, il n'est pas question pour Chapelain de nier ni l'un ni l'autre. Il s'agit plutôt d'accommoder ces deux fins de la poésie, c'est-à-dire de cacher l'une derrière l'autre : « il faut sentir l'instruction ; Mais il ne faut pas la voir », écrit plus tard Balzac[108]. L'on ne s'étonnera donc pas si ces vues modernes de l'utilité du théâtre gagnent le parti des irréguliers. L'auteur du *Discours à Cliton*, tout en mettant l'accent sur la condamnation d'une instruction sur le modèle du classicisme humaniste, finit pour bien partager les idées de Chapelain sur ce point :

> Les Auditeurs ne veulent pas être estimés si grossiers qu'ils aient besoin qu'on leur explique par un prologue ce qui se doit représenter en toute action, ni si débauchés qu'on doive toujours et partout crier contre leurs vices et leurs mauvaises mœurs, nos chaises publiques étant destinées à cette fonction. Que si le Poète veut donner quelque instruction morale, il le doit faire subtilement, et comme en passant, par le jeu, et par le récit de ses acteurs, et non par une leçon étudiée et par un chœur attaché à sa pièce (*Préfaces*, p. 284).

Après avoir démontré à son correspondant le fondement de l'utilité du théâtre, Chapelain poursuit en formulant un concept de plaisir théâtral qui s'oppose, puis se substitue à celui réclamé par les irréguliers, de sorte que ceux-ci demeurent dépourvus de leur argument principal. Il prône pour « un plaisir recherché », et accuse les pièces des irréguliers d'engendrer « un dégoût dans l'esprit de ceux qui savent discerner les

[108] Cité, *ibidem*, p. 109.

faux plaisirs d'avec les véritables » (*O.C.* p. 231). À ce propos, la dramaturgie de Mairet va jouer un rôle fondamental pour l'affirmation des thèses de Chapelain (voir la note 95), surtout dans la mesure où avec sa *Virginie* (1632) il étend l'emploi des règles à la tragi-comédie, le fief traditionnel des irréguliers. Fort de sa position après le succès de la *Sylvie*, le Besançonnais, dans cet autre pôle de réception des théories poétiques italiennes qu'est le château de Chantilly, comprend qu'une tragi-comédie peut suivre la voie de la raison sans cesser de plaire. Il affirme même dans sa *Préface en forme de Discours poétique* [1631] qu'une pièce conforme aux règles produit beaucoup plus de plaisir, et en prône par conséquent l'emploi :

> Il est croyable avec toute sorte d'apparence qu'ils ont établi cette règle en faveur de l'imagination de l'auditeur, qui goûte incomparablement plus de plaisir (et l'expérience le fait voir) à la représentation d'un sujet disposé de telle sorte que d'un autre qui ne l'est pas (*Préfaces*, p. 242-43).

Mairet suggère qu'il s'agit d'un plaisir incomparablement supérieur, car il continue à apprécier aussi quelques pièces des irréguliers[109]. Chapelain, en revanche, parle de plaisir véritable, en rejetant ainsi tout plaisir qui n'est pas dans les règles avec une opération très habile. Il identifie en effet ceux qui considèrent que le seul but du théâtre est le divertissement aux tenants des faux plaisirs. Or, ayant prouvé dans sa *Lettre* qu'il faut plutôt « ramener [le théâtre] à son institution ancienne », étant donné que le goût des premiers amène à une involution du théâtre, car de toute évidence il l'éloigne de sa nature (« chacun se réveille dans cette louable ambition et renonce au gothisme après l'avoir reconnu » *O.C.* p. 231), il a beau jeu des premiers qu'il taxe pareillement de barbares :

> S'il y pouvait avoir [un plaisir] dans la confusion et dans l'affaiblissement du théâtre, ce serait un plaisir extrêmement rustique et du tout incapable de toucher les esprits nés à la politesse et à la civilité (*O.C.* p. 231).

[109] Mairet continuait d'estimer les pièces irrégulières, tout en préférant les pièces qui respectent les règles. « Ce n'est pas que je veuille condamner, ou que je n'estime beaucoup quantité de belles pièces de Théâtre, de qui les sujets ne se trouvèrent pas dans les bornes de cette règle : A cela près leurs Auteurs et moi ne seront jamais que très bien ensemble : il est vrai qu'elles me plairont encore davantage avec cette circonstance, pour ce qu'elles ne seraient à mon avis plus accomplies », *op. cit.* p. 244. Mercedes Blanco a bien souligné la différence entre ces deux plaisirs : « La variété des incidents, la multitude des actions peuvent être sacrifiées, comme plaisir purement romanesques, à ce plaisir d'ordre supérieur que procure l'émotion tragique, et qui serait empêché par les distorsions temporelles entre la représentation et l'action représentée », *art. cit.* p. 43.

Plus tard, les *Sentiments* entérinent ce point et aggravent l'accusation à l'égard du plaisir irrégulier :

> Et certes il n'est pas croyable qu'un plaisir puisse estre contraire au bon sens, si ce n'est le plaisir de quelque goust depravé comme est celuy qui fait aymer les aigreurs & les amertumes. Il n'est pas icy question de satisfaire les libertins & les vicieux qui ne font que rire des adulteres & des incestes, & qui ne se soucient pas de voir violer les loix de la Nature pourveu qu'ils se divertissent. Il n'est pas question de plaire à ceux qui regardent toutes choses d'un œil ignorant et barbare…(*Sentiments*, p. 937).

« Condamnant donc ce goût-là, comme abusif », Chapelain peut ainsi affirmer qu'

> Il n'y a rien de si certain que la production du plaisir, comme de toutes choses, se fait par l'ordre et par la vraisemblance (*O.C.* p. 231).

De cette manière, Chapelain arrive à imposer ses vues sur un théâtre où l'instruction se donne par le plaisir, et le plaisir par la règle. Les règles, jadis tyranniques, sont désormais raisonnables. La tyrannie – pour le dire avec G. Forestier – a changé de champ et réside désormais dans les exigences commerciales des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Une tyrannie d'autant plus pénible qu'elle perdure dans les soucis d'un Scudéry tout au long de sa « conversion »[110].

Si le débat théorique est clos, pour l'essentiel, au début des années 1630, avec la parution de plusieurs préfaces qui défendent les raisons des réguliers, la production dramatique irrégulière continue en revanche à être importante jusqu'à la condamnation académique du *Cid*[111]. Le public de l'Hôtel de Bourgogne est sourd aux doctrines des

---

[110] Dans la préface à *La comédie des comédiens* [1635] il attribue au jugement du public le succès de sa pièce (« c'est ce que je dois apprendre de la voix public », *op. cit.* p. 306). Dans l'avertissement à *Didon*, pièce publiée pendant la querelle du *Cid*, il écrira encore : « il ne me reste plus qu'à vous confesser ingénument, que cette pièce est un peu hors de la sévérité des règles, bien que je ne les ignore pas ; mais souvenez-vous (je vous prie) qu'ayant satisfait les savants par elles, il faut parfois contenter le peuple, par la diversité de spectacles, et par les différentes face du Théâtre », cité in J. M. Civardi, *op. cit.* p. 172. Au demeurant, Rayssiguier avait justifié dans les mêmes termes que Scudéry pourquoi cette idée du théâtre « doit être soufferte sans blâme. […] Parce que la plus grande part de ceux qui portent le teston à l'Hôtel de Bourgogne veulent que l'on contente leurs yeux », *Préfaces*, p. 265.

[111] À part la *Didon* déjà cité de Scudéry, le *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, mentionne parmi les pièces irrégulières jouées pour la première fois entre 1633 et 1637 : *La bague de l'oublie* (1635), *Les Galanteries du duc d'Ossonne vice-roi de Naples* (1636), *La Galerie du Palais* (1637), *Mélite ou les Fausses lettres* (1633), *Le Prince déguisé* (1636), *Les Vendanges de Suresnes* (1635), *La veuve ou le Traître trahi* (1634). *Dictionnaire*…sous la direction de M. Vuillermoz, Paris, Honoré Champion, 1998.

cercles italianisants et aux raisonnements des beaux esprits (autant que ces dramaturges indépendants qui craignaient de se voir rejetés avec la tragicomédie hors de l'espace théâtral). Cependant, comme l'a signalé C. Mazouer, à partir des années 1630, ce public est « en train de changer radicalement, en liaison évidente avec la politique culturelle et théâtrale de Richelieu, et avec les transformations esthétiques qu'elle implique »[112]. Autrement dit, à partir de ce moment, le parterre verra sa composante populaire pour l'essentiel remplacée au profit des bourgeois. Peut-être que dans la tentative d'afficher un goût plus raffiné que celui du peuple, et davantage proche de celui des classes nanties, ce public encourage la réforme théâtrale de Richelieu et de Chapelain qui veulent faire du théâtre un divertissement honnête. Les académiciens sont conscients de l'existence de ces deux publics, et ils affirment avoir pris la parole dans la querelle sur le *Cid* pour rappeler « qu'en un siècle où les hommes courent au theatre comme au plus agreable divertissement », le succès d'une pièce ne doit pas demeurer dans le jugement du plus grand nombre, mais dans la raison la plus forte :

> [L'Académie] s'est persuadée qu'estant question de juger de la justice & non pas de la force de son party, il falloit plustot peser les raisons, que conter les hommes qu'elle avoit de son costé, & ne regarder pas tant si elle avoit pleu, que si en effect elle avoit deu plaire (*Sentiments*, p. 935)

Ce n'est pas par hasard alors que, dans la *Lettre sur les vingt-quatre heures*, Chapelain traite de grossiers et d'incivils ceux qui se contentent des faux plaisirs (des plaisirs « incapables de toucher les esprits nés à la politesse et à la civilité »), se presse d'ajouter qu'il ne conseillera jamais aux poètes de

> Complaire aux idiots et à cette Racaille qui passe en apparence pour le vrai peuple et qui n'est en effet que sa lie et son rebut (*O.C.* p. 231-32)[113].

[112] C. Mazouer, *op. cit.* déjà cité dand l'introduction.

[113] Plus tard, en présentant *Les Visionnaires* (1637), Desmarets de Saint-Sorlin attaquera de façon plus violente le goût de ce public : « Mais depuis quand les ignorants sont-ils devenus si considérables en France que l'on doive tant s'intéresser pour eux, et que l'on soit obligé d'avoir soin de leur plaire ? Nous ne sommes pas dans ces républiques où le peuple donnait les gouvernements et les charges, et où les poètes étaient contraints de composer, ou des tragédies horribles, pour plaire à leur goût bizarre, ou de comédies basses, pour s'accommoder à la portée de leurs esprits. […] Le peuple a l'esprit si grossier et si extravagant qu'il n'aime que des nouveautés grotesques », *Théâtre du XVII^e siècle II*, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, 1986, p. 407.

En plaçant le discours sur le plaisir dans une perspective aussi élitiste et visant à faire le partage entre les esprits honnêtes qui s'accordaient avec la finesse de son raisonnement, et les éventuels théoriciens qui justifiaient le goût rustique de la « racaille » et de la « lie » du peuple, quel lettré pouvait encore demeurer dans le deuxième champ ? Désormais, les quelques tenants du théâtre irrégulier (champ jadis majoritaire, comme l'écrit Corneille dans sa préface à *Clitandre*) sont obligés de reconnaître qu'il existe une autorité en matière de goût littéraire, de laquelle on ne peut plus se passer. Une autorité, d'ailleurs, qui va bientôt devenir plus concrète sous le nom d'Académie Française. Ainsi, pendant la querelle du *Cid*, l'auteur du *Discours à Cliton*, doit se rallier encore une fois au parti de Chapelain :

> Je ne me laisse guère surprendre aux acclamations du peuple […] Quand une pièce paraît au jour, et qu'elle excite un si merveilleux applaudissement, il est sans doute que ce grand bruit n'est qu'une seule voix qui se forme de plusieurs réduites à deux. La première est un doux murmure, et comme juste concert de personnes de condition. L'autre qui s'appelle proprement *Rumeur populaire*, est plutôt une *impétuosité de langues et de mains, et un consentement indiscret* qu'une approbation judicieuse (*Préfaces*, p. 272, c'est moi qui souligne).

Si la pièce doit plaire davantage aux beaux esprits, c'est qu'elle est en train de devenir désormais un produit littéraire de plus en plus élitaire. Or, la culture baroque relève avant tout d'une esthétique massive (c'est-à-dire qu'elle est destinée aux masses populaires, comme jusqu'à naguère les tragi-comédies). Sensible aux goûts des classes populaires, l'idéologie baroque était donc condamnée à l'échec et au paradoxe dans la mesure où ses théoriciens commençaient à déprécier la voix populaire. Parallèlement, ce public n'ayant pas l'appui des théoriciens (par rapport à d'autres traditions dramatiques à l'instar de la tradition espagnole) était destiné à se dissoudre ou à se modifier.

Pour conclure, des motivations théoriques autant que des circonstances concrètes sont à la base des changements et de la naissance de nouvelles dramaturgies en France dans ces années cruciales de son histoire littéraire. La réaffirmation de la tragédie à partir de 1634 suit de près l'évolution politique, sociale et philosophique du temps. Dans ce contexte, la querelle du *Cid* et les *Sentiments de l'Académie* auront le rôle de diffuser la connaissance des règles et de dicter les fondements d'une nouvelle esthétique en accord avec l'esprit du siècle « classique ».

Développement de l'unité de temps en France

D'après G. Dotoli, « c'est par la réforme du temps que commence la réforme du théâtre français du XVII^e^ siècle »[114]. La règle, sûrement connue au XVI^e^ siècle[115], était pourtant tombée dans l'oubli durant le premier quart du XVII^e^ siècle. Elle réapparait dans les débats littéraires vers la fin des années 1620 (selon R. Bray, Chapelain la connaît sûrement déjà en 1623, lorsqu'il écrit la préface à l'*Adone* du chevalier Marin). La préface d'Ogier de 1628, montre bien que des « critiques » veulent derechef l'imposer. C'est la même année où Balzac se moque de la vicomtesse d'Auchy, « qui n'a point assez de patience pour souffrir une comédie qui n'est pas dans la loi des vingt-quatre heures »[116]. On en parle dans les cercles des lettrés, où elle semble susciter plutôt des irritations, au moins jusqu'à ce que Chapelain prenne la parole, interrogé sur le sujet par Godeau. Dès ce moment, le parti des tenants de la règle ne fera que s'accroître. Déjà dans les préfaces de 1631, trois figures de premier plan (Mairet, Isnard et Gombauld) vont se ranger dans le parti de Chapelain. Et l'année suivante Baro et Rayssiguier[117] également. Pour G. Forestier, trois ans après son ouverture, la querelle a été ainsi déjà « essentiellement » gagnée par les tenants de la règle[118]. En vérité, 1635 signe une date importante : Chapelain envoie par l'intermédiaire de Boisrobert un mémoire des règles théâtrales (dont les deux versions sur *La poésie représentative* en fournissent une

[114] *Op. cit.* p. 66.

[115] On retrouve une allusion déjà dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle [1553], « Avant que ce soleil qui vient ores de naître, / ayant tracé son jour, chez sa tante se plonge, / Cléopâtre mourra ». Jean de la Taille en parle dans son *De l'Art de la tragédie* de 1572. *Les Juives* de Garnier [1583] y font aussi allusion : Nabuchodonosor affirme au début de l'acte II « Mais devant que le jour ait sa cours finie / Je jure qu'il verra sa lacheté punie (v. 211-212). Ensuite, la reine aussi se demande « Helas ! Que sçavons-nous si ce jour seulement / ternira point nostre heur de quelque changement ? » (v. 616-618). Mais déjà à la fin du siècle, Laudun condamne son emploi. Au début du suivant, Vauquelin la recommande « mais personne ne lit son ouvrage », R. Bray, *op. cit.* p. 262. Enfin, elle réapparait au cours des années 1620 par l'intermédiaire des critiques italiens du siècle précédent.

[116] Lettre de Balzac à Mme Desloges, 20 sept. 1628, cité par R. Bray, *op. cit.* p. 263.

[117] Mairet écrit à propos au début de 1631 « Cette règle qui se peut dire une des lois fondamentales du théâtre a été toujours religieusement observée parmi les Grecs et les Latins. Et je m'étonne que nos écrivains Dramatiques, dont aujourd'hui la foule est si grande, les uns ne soient pas encore avisés de la garder, et que les autres n'aient pas assez de discrétion pour s'empêcher au moins de la blâmer, s'ils ne sont pas assez raisonnables pour la suivre », *op. cit.* p. 242. Pour Isnard, il s'agit de ne pas « offenser l'imagination du spectateur », *Préfaces*, p. 253. Pour Gombauld, il vaut mieux plaire aux doctes, qu'à « ces personnes faibles, impatientes, et délicates, qui n'ont pas de goût aux choses solides » *Préfaces*, p. 258. Baro se fâche du fait que « ceux qui ont eu [s]a même pensée […] ont mieux aimé se laisser emporter par la coutume, que non par la raison » *Préfaces*, p. 264. Enfin, Rayssiguier sait souffrir les deux façons de faire du théâtre ; mais il « [s]e range avec douceur au jugement des honnêtes gens et ri[t] de [l'avis] des autres » *op. cit.* p. 266.

[118] G. Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne », *art. cit.* p. 121. R. Bray souligne le différent poids des deux partis : « Ainsi, en ce début de 1632, les partis sont formés : d'un côté les meilleurs poètes, les critiques, les lettrés, on pourrait ajouter en pensant au théâtre du Marais, la salle d'avant-garde ; de l'autre la masse du public, les auteurs qui se plient à ses goûts, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne », *op. cit.* p. 268.

esquisse) et « gagne Richelieu aux unités »[119]. La *Comédie des Tuileries* a été prise comme une preuve de l'adhésion du cardinal au parti des règles. Ce sont les mêmes années qui voient encore se ranger du côté de Chapelain, Scudéry, et, avec quelques réserves, Corneille[120]. En 1636, plusieurs pièces irrégulières apparaissent encore (notamment *L'illusion comique*), mais l'année 1637, avec la querelle du *Cid*, marque un tournant : après le jugement sévère des *Sentiments*, la voix de ceux qui ne se sont pas pliés aux règles est étouffée. Un Durval, qui ne s'est pas résigné à suivre les voies indiquées par l'Académie, préférera ne plus rien écrire pour le théâtre. En 1639 apparaissent les poétiques de Sarrasin et de la Mesnardière ; elles condamnent la confusion et l'invraisemblance des pièces qui ne suivent pas l'unité de temps. Enfin, la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac, conçue dans les années 1640, mais parue seulement en 1657 résume les querelles des années précédentes et propose un condensé de l'esthétique classique[121].

La règle de l'unité de temps s'impose donc ; existe-t-il cependant des visions du temps différentes les unes des autres au sein même du parti des réguliers ? Comme on l'a vu plus haut, le développement de la réflexion sur l'unité de temps en Italie est marqué par une multiplication des interprétations du détail du texte d'Aristote ; celles-ci débouchent sur les différentes solutions proposées aux dramaturges. En revanche, la querelle entre les réguliers et les irréguliers pousse les théoriciens français des années 1630 à chercher les justifications qui légitiment son emploi, laissant au second plan les éventuelles différences de vue qui cependant existent.

On affirme d'habitude que c'est avec Chapelain que le débat est mis au premier plan. En réalité, la préface d'Ogier critique particulièrement, dès 1628 (au moment où Chapelain était « contraint » de se taire pour ne pas se heurter à ceux qui à l'époque sont ses alliés) l'observation de la règle de temps. Il est évident que c'est le parti des « pédants » antimodernes qui posent à nouveau le problème de la durée de l'action représentée. En 1630, lorsque le parti des modernes a pris le dessus sur les ronsardiens,

---

[119] R. Bray, *op. cit.* p. 270. En réalité, nous avons le témoignage d'Isnard qui, en 1631, ajoute à la justification de l'emploi des règles, l'approbation qui en fait le « grand Cardinal », Richelieu *op. cit.* p. 253.

[120] Il déclare dans l'épître dédicatoire de *La Suivante* : « J'aime à suivre les règles ; mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec les beautés des événements que je décris », in *Œuvres complètes I*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, 1987, p. 387.

[121] « Ouvrage à la fois d'analyse et de synthèse sur les questions dramatiques les plus débattues du Grand Siècle, *La Pratique* propose un condensé, avant la lettre, de la doctrine classique dans sa plus grande orthodoxie », H. Baby, *op. cit.* p. 21.

Chapelain redonne plutôt un nouvel élan à un débat qui n'avait jamais cessé d'opposer les lettrés. La préface de Mareschal montre bien qu'on continue à discuter des règles, et que les auteurs tragicomiques, soucieux d'impressionner le public, les refusent, comme on l'a montré plus haut.

Le vrai mérite de Chapelain consiste dans le fait d'avoir reproposé l'observation de la règle de temps sur des bases radicalement différentes de celles des antimodernes. On a vu que Chapelain fonde sa « doctrine » sur l'exégèse de la *Poétique* faite par les italiens. Or, parmi eux, il peut choisir entre les différentes solutions. L'habilité éclectique de Chapelain est manifeste dans sa capacité à réarranger les différentes propositions afin de créer une interprétation originelle de la règle. Le fondement de celle-ci demeure dans la vraisemblance de l'action représentée, que tout le monde a reprise après Maggi. Mais loin d'affirmer une durée exacte, Chapelain semble rester volontairement vague sur le sujet, en refusant la solution de Scaliger (huit heures), avec lequel toutefois il partage l'idée d'un rapprochement de la durée de l'action et de la représentation, qu'il pouvait également trouver chez Castelvetro (douze heures). A ce dernier, il emprunte également le sens plus aigu de l'appréhension sensorielle de la durée, et de la proportion nécessaire entre les deux plans du temps. Pour le reste, quoique très inspiré par Castelvetro, il refuse le caractère exclusivement hédoniste que le Modénais attribuait au théâtre. Il opte plutôt pour donner à l'action une durée maximale de vingt-quatre heures, – suivant ainsi de près la lettre aristotélicienne :

> Et je vous dirais encore que quand on dit vingt-quatre heures on ne le dit que pour montrer jusqu'à où l'on peut étendre le temps de la représentation, non pour obliger le poète à lui donner cette durée ; car d'ordinaire l'action se termine entre deux soleils (*Lettre, O.C.* p. 229)

À ce propos, on pourrait parler même d'une sorte de concession que Chapelain fait à l'imagination du dramaturge pendant la composition de la pièce, par rapport aux exigences postulées par Scaliger et Castelvetro. Ce n'est pas par hasard que plus tard d'Aubignac, davantage sensible à la réception du spectacle qu'à la composition de l'œuvre littéraire, prône au contraire une réelle coïncidence entre action et représentation. Une fois imposée cette limite temporelle, Chapelain reprend aussi l'expédient de Piccolomini afin de rendre ses idées plus acceptables :

> J'estime encore que les distinctions des actes, où le théâtre se rend vide d'acteurs, et où l'auditoire est entretenu de musique ou

> d'intermèdes, doivent tenir lieu du temps que l'on se peut imaginer à rabattre sur les vingt-quatre heures (*O.C.* p. 229)

À l'époque des querelles, aucun autre théoricien ne saura formuler une théorie aussi complexe que la solution mixte de Chapelain. Ainsi, c'est son idée d'unité de temps qui va s'imposer comme officielle parmi les réguliers ; de même, c'est sa « prétendue » règle de vingt-quatre heures que les irréguliers attaquent. Toutefois les préfaces des années 1630, tout en présentant les respectives pièces au lecteur, dévoilent des interprétations personnelles de la règle. C'est notamment le cas d'Isnard, qui confond souvent le texte d'Aristote avec ses commentaires. Il affirme dans la préface à *La Filis de Scire* (1631) que pour le Stagirite la prescription exacte porte dans la coïncidence des deux durées. Pourtant, pour des raisons de composition, il croit que les « maîtres venus après lui» ont utilisé l'expédient d'étaler l'action jusqu'à vingt-quatre heures, le maximum que l'imagination puisse souffrir sans être désabusée :

> C'est pourquoi les maîtres qui sont venus après lui trouvant cette durée trop courte pour la perfection de leur ouvrage, l'ont étendue de tout le temps que l'on peut dérober insensiblement à l'imagination de l'auditeur, qu'ils ont renfermé dans les bornes de vingt-quatre heures, à partir de l'après-dinée du jour que l'on commence la Scène, jusques au lendemain à la même heure (*Préfaces*, p. 255).

Par ailleurs, en présentant la pièce de Pichou, il met en évidence qu'il s'agit bien de l'espace de liberté dans lequel l'auteur doit savoir travailler :

> Et à ce compte il se trouve presque deux jours et une nuit de temps pour la naissance des divers effets que l'on peut inventer (*Préfaces*, p. 255)

En revanche, la préface de Mairet, qui fait commencer l'action de la *Silvanire* à midi, montre plutôt un respect assez déférent de la règle :

> Pour moi je porte ce respect aux Anciens, de ne me départir jamais ni de leur opinion ni de leurs coutumes, si je n'y suis obligé par une claire et pertinente raison (*Préfaces*, p. 242).

Les deux utilisent la nuit pour espacer suffisamment nouement et dénouement, et ainsi esquiver les accusations des irréguliers concernant l'invraisemblable empressement des événements (ce que dénonçait déjà Ogier en 1628).

Un exemple singulier, peut enfin être fourni par Corneille, qui observe la règle pour ainsi dire à sa manière. Comme on l'a déjà affirmé, d'après le Rouennais, le respect des règles semble plutôt dicté par le besoin d'étaler son talent dans la composition de la fable, que pour les raisons exposées par Chapelain. Il interprète le texte d'Aristote au pied de la lettre, ne se souciant pas trop de la vraisemblance et de la coïncidence entre les deux durées, en affirmant, le cas échéant, que la durée de l'action peut même atteindre les trente heures :

> La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, *que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour de soleil, ou tâcher de ne passer pas de beaucoup*. […] Pour moi je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leurs accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente[122].

Il signale plus bas seulement que

> Le cinquième [acte] par un privilège particulier a quelque droit de presser un peu le temps en sorte que la part de l'action qu'il représente en tienne davantage qu'il n'en faut pour sa représentation. La raison en est, que le spectateur est alors dans l'impatience de voir la fin (*Discours*, p. 185).

Cette licence lui vaut les accusations des théoriciens classiques, auxquels, cependant, il n'oppose aucune autre véritable argumentation, sinon le fait de leur reprocher satiriquement son talent de dramaturge, en les défiant à réussir dans l'art dramatique en mettant en « pratique » eux-mêmes les préceptes qu'ils énoncent.

Pour d'Aubignac, soucieux comme il est à la réception plutôt qu'à la composition du texte, l'interprétation de Corneille était absolument déroutante :

---

[122] P. Corneille, *Discours des trois unités, d'action de jour, et de lieu*, in *Œuvres complètes III*, (éd.) G. Couton, *op. cit.* p. 183. Les références aux *Trois discours sur le poème dramatique*, ci-après *Discours*, seront données dorénavant directement dans le texte.

> Quand M. Corneille prend la licence d'étendre ce temps jusqu'à trente heures, je voudrais bien lui demander de quelle autorité il usurpe la liberté d'en user ainsi ; car s'il peut étendre une action théâtrale jusque là, il n'y a pas un poète qui ne puisse aussi bien que lui prétendre le droit d'y ajouter encore dix heures, et un autre encore autant, de sorte que cette mesure n'aurait point de bornes, et je ne vois point pour quelle raison on ne pourrait la rendre infinie[123].

D'ailleurs il estime même les vingt-quatre heures une durée excessive, et donne au passage d'Aristote du « tour d'un soleil » l'interprétation du jour artificiel :

> Il est nécessaire d'observer qu'Aristote entend seulement parler du jour artificiel, dans l'étendue duquel il veut que l'action du Théâtre soit renfermée, comme l'ont bien expliqué Castelvetro et Piccolomini sur la Poétique d'Aristote contre l'erreur de Segni (*Pratique*, p. 181-182).

Il est, de ce point de vue, le seul à apporter vraiment quelques nouveautés au système de Chapelain. Pour augmenter la vraisemblance de la représentation, il postule une action « continue », c'est-à-dire qu'

> il faut que les principaux Personnages soient toujours agissants, et que le Théâtre porte continuellement et sans interruption l'image de quelques desseins, attentes, passions, troubles, inquiétudes et autres pareilles agitations, qui ne permettent pas aux Spectateurs de croire que l'action du Théâtre ait cessé. […] [Il faut éviter qu'une] interruption laisse du vide et du temps perdu dans l'action du Théâtre (*Pratique*, p. 144)

Ainsi, peut-il reprendre et justifier la conception de Scaliger :

---

[123] *Dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de Corneille intitulée « Sertorius »* (1663), in abbé Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, t. I, p. 255, cité dans P. Pasquier *op. cit.* p.158-159. Pasquier écrit qu' « on ne soulignera jamais assez combien l'hypothèse d'une évaluation gratuite de la durée de la fable, d'ordre purement conventionnel, répugne aux théoriciens classiques », *ibidem* p. 158. De ce point de vue, les conceptions de l'unité de temps de Mairet et d'Isnard ne sauraient être acceptées non plus par d'Aubignac. Ni par La Mesnardière, qui « estime qu'il y a assez de matière pour une tragédie même dans quelques heures, et que la perfection est justement dans la brièveté jointe à la plénitude […] Seul, son respect pour le texte du Philosophe lui fait accepter qu'on aille jusqu'à vingt-quatre heures et un peu au-delà », R. Bray, *op. cit.* p. 279.

> L'Action du Théâtre doit être *Continue* […] Or n'est-il pas certain qu'elle ne pourrait demeurer dans cette continuité si elle durait 24 heures ?
>
> […] C'est pourquoi Rossy [Niccoló Rossi] ne porte point l'action du Théâtre au delà de 8 ou dix heures ; et Scaliger plus rigoureusement, mais aussi plus raisonnablement veut qu'elle s'achève dans l'espace de six heures (*Pratique*, p. 184 et 185)

en souhaitant même une parfaite coïncidence entre les deux durées,

> Il serait même à souhaiter que l'action du Poème ne demandât pas plus de temps dans la vérité que celui qui se consume dans la représentation (*Pratique*, p. 185-186).

D'Aubignac lui-aussi reprend l'expédient de Piccolomini, pour montrer que cette coïncidence est réellement possible :

> Ces Intervalles ont été considérés comme des parties nécessaires à la composition de cet Ouvrage [du Poème Dramatique]
>
> Le principal avantage que le Poète peut tirer des Intervalles des Actes est, que par ce moyen il se peut décharger de toutes les choses embarrassantes, et de toutes les superfluités de son Sujet (*Pratique*, p. 350 et 353).

De plus, il ne théorise pas seulement tout ce qui peut se faire dans l'entracte, et ce qui ne peut pas se faire vraisemblablement. Il indique également la manière de les utiliser pour ne pas troubler l'imagination du spectateur (par exemple ne pas faire commencer un acte avec le personnage qui vient de clore le précédent, afin que le public ne considère pas la réelle durée de l'entracte). Corneille récupèrera à son tour l'idée de l'importance donnée à l'action continue[124] et aux entractes, indispensables pour « délasser » le public, en ajoutant un autre expédient afin de maintenir l'esprit de l'auditeur dans une sorte d'état de ravissement qui l'empêche de réfléchir sur la durée de l'entracte. D'après Corneille, en effet, le chœur des anciens fatigue la mémoire du

[124] « Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme, mais elle ne peut le devenir, que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements, et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension. C'est qu'il faut pratiquer à la fin de chaque acte pour rendre l'acion continue », P. Corneille, *Discours des trois unités*, *éd. cit.* p. 175.

public si l'on y prête attention, ou dissipe l'attention si l'on n'y en prête pas ; en revanche,

> Nos violons n'ont aucune de ces deux incommodités. L'esprit de l'auteur se relâche, durant qu'ils jouent (*Discours*, p. 181)

Si on compare le contexte théorique italien au contexte français du XVII[e] siècle, on remarquera combien les points de vue des réflexions sont différents. Il est évident que les italiens se préoccupent d'abord d'interpréter Aristote, donnant lieu ainsi aux diverses lectures du texte du Stagirite. En revanche, le débat en France est intéressé plutôt à la mise en pratique de la règle et aux effets qu'elle devrait procurer chez les spectateurs. C'est pourquoi il n'existe pas un véritable débat sur l'unité du temps à l'intérieur du parti des réguliers à l'instar de celui qui était né en Italie. De ce point de vue, en France, à quelques exceptions près, tout le monde, même un Corneille, marche dans le même sens que ses contemporains, bien que chacun suive une route différente – pour reformuler une expression de R. Bray.

Enfin, la victoire des réguliers pourvoira la tragédie classique française de sa véritable essence, à savoir concentrer l'action au maximum[125] :

> Notre Poète donc choisira dans ces vastes matières une action notable, et, s'il le faut ainsi dire, un point d'histoire éclatant par le bonheur ou le malheur de quelque illustre Personnage, dans lequel il puisse comprendre le reste comme en abrégé.
> […] Après ce choix ainsi fait [du « jour dans lequel il veut renfermer toutes les intrigues de sa Pièce»], le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe (*Pratique*, p. 136 et 189-190)

> Ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures ; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée, qu'il

[125] R. Bray, *op cit.* p. 282. G. Dotoli reprend cette thèse lorsqu'il écrit que « sans jamais oublier les exigences du public, tous les dramaturges sentent la nécessité de concentrer l'action théâtrale », *op. cit.* p. 63. De ce point de vue, les *Observations sur les* Cid dévoilent parfaitement (au-delà des fautes qu'elles dénoncent) cette tendance : « Et véritablement toutes ces belles actions que fit le Cid en plusieurs annees, sont tellement assemblees par force en cette Piece, pour la mettre dans les vint quatre heures, que les Personnages y semblent des Dieux de machine, qui tombent du Ciel en terre : car enfin, dans le court espace d'un jour naturel, on eslit un Gouverneur au Prince de Castille ; il se fait une querelle & un combat, entre Dom Diegue & le Comte, autre combat de Rodrigue & du Comte ; un autre de Rodrigue contre les Mores ; un autre contre Dom Sanche ; & le mariage se conclut, entre Rodrigue & Chimene : je vous laisse à juger, si ne voila pas un jour bien employé, & si l'on n'auroit pas grand tort d'accuser tous ces Personnages de paresse ? », *éd. cit.* p. 380-81.

> nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux, et soit plus parfaite (*Discours*, p. 184).

Je voudrais conclure cette sous-partie en citant Gombauld, dont la préface à *L'Amaranthe* (1631) synthétise parfaitement le contexte et l'essence de cette période. Ce n'est pas un hasard si G. Dotoli débute son ouvrage en le citant aussi : parce qu'il comprend l'importance du débat en cours dans ces premières années 1630,

> Ce ne serait pas mal de prendre son temps, à cette heure que les Préfaces sont aussi grandes que les livres, et que l'on a tant de choses à dire à ceux qui n'ont pas la patience de les écouter (*Préfaces*, p. 256)

Son idée de la règle, (« [une] action qui tend si fort à la fin » *Préfaces*, p. 258) synthétise l'esprit du siècle. Enfin, parce que le moderne qu'il est, lui qui, s'il était né dans l'antiquité, aurait eu comme déesse la liberté – comme le rappelle fort à propos G. Forestier – comprend, dans une perspective rigoureusement aristotélicienne, que les règles sont devenues désormais indispensables pour créer[126]. Que la tyrannie est en vérité dans le champ des irréguliers… car la vraie liberté a justement des règles.

Les sens de l'unité de temps en France

La règle de l'unité de temps était devenue fondamentale. Du reste, comme le rappelle P. Larthomas, elle n'était pas du tout « artificielle » puisque « l'emploi des temps [verbaux] la légitimait, et surtout l'opposition du passé simple et du passé composé »[127], comme montre clairement un passage des *Sentiments* sur les remarques des vers :

> Quand je luy fis l'affront, [v. 353]
> Il n'a peu dire, *je luy fis*, car l'action vient d'estre faitte, il falloit dire, *quand je luy ay fait*, puisqu'il ne s'estoit point passé de nuit entre deux (*Sentiments*, p. 1017)[128].

[126] R. Bray, après avoir longuement cité la première préface de *La Pucelle* de Chapelain (1656), écrit : « le poète ne peut se passer des règles. Sans elles, il ne peut rien, par elles il peut tout. Voilà la véritable pensée de toute cette génération », *op. cit.* p. 108.

[127] P. Larthomas, *op. cit.* p. 153

[128] En revanche, lorsque dans les *Observations* Scudéry reprend le vers 1048, *Où fut jadis l'affront que ton courage efface*, il critique l'emploi de « jadis » et ne dit rien sur la forme verbale : « Ce jadis ne vaut rien du tout en cet endroit : par ce qu'il marque une chose faite il y a longtemps, &nous sçavons qu'il n'y a que quatre ou cinq heures, que Don Diegue a receu le soufflet dont il entend parler », *éd.*

Il convient alors de se demander pourquoi elle est devenue fondamentale, et quel est son sens.

Pourquoi l'unité de temps. Tout d'abord, le respect de la règle permet de conférer à la fable une crédibilité majeure. Je rappelle l'affirmation capitale de Chapelain dans sa *Lettre* à Godeau :

> Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite (*O.C.* p. 223)

Comme on l'a vu plus haut, l'action dramatique ne doit pas être vraie en soi-même (étant une fiction, elle ne saurait jamais être telle, et l'affirmation de Chapelain déboucherait à un paradoxe) ; elle doit par contre être crue comme étant vraie par le spectateur. Autrement dit, l'action doit se donner comme véritable *aux yeux* du spectateur : elle doit tromper les moyens qui permettent à l'homme d'apercevoir la réalité, c'est-à-dire tromper *les sens*. Isnard, qui a bien compris ces exigences dès 1631, écrit dans sa préface à la *Filis de Scire* :

> C'est pourquoi entre les règles qui peuvent servir à *cette manière d'illusion* il [Aristote] en observa trois principales, à savoir celle du lieu, de l'action, et du temps (*Préfaces*, p. 254, je souligne).

Or, si l'imagination est facile à tromper en ce qui concerne la durée de l'action théâtrale – comme affirment Ubersfeld et Larthomas[129]–, le spectateur demeure néanmoins très sensible à sa perception[130]. Il faut donc faire en sorte qu'il ne se sente pas abusé notamment sur ce sujet. C'est justement l'idée que Chapelain veut communiquer à son interlocuteur dans la *Lettre sur les vingt-quatre heures*, en affirmant

cit. p. 418-19. *Les Sentiments* entérinent ensuite cette critique : « L'Observateur [a] bien repris en ce lieu le mot de *jadis*, qui marque un temps trops esloigné », *éd. cit.* p. 1025. Les juges de Corneilles auraient pu critiquer au même titre que le vers 353, nombre d'autres vers, tel que celui-ci « Ce qui *fut* bon alors [hier] ne l'est plus aujourd'hui ». (IV, ii, 1185).

[129] « Le *temps* au théâtre ne se saisit aisément ni au niveau du texte, ni au niveau de la représentation. Au niveau du texte, parce que les signifiants temporels sont tous indirects et vagues ; au niveau de la représentation, parce que des éléments aussi décisifs que le rythme, les pauses, les articulations sont d'une saisie infiniment plus difficile que les éléments spatialisables », A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.* p. 151-152. « [Le spectateur] ne s'aperçoit pas que le temps passe et nous avons constaté que les spectateurs sont incapables de dire combien a duré un acte, même approximativement », P. Larthomas, *op. cit.* p. 158.

[130] « Le spectateur serait bien incapable de dire quel doit être le tempo d'une scène, mais il y est extrêmement sensible ; de même que nous lisons Stendhal plus vite que Flaubert, sans nous en rendre compte et d'abord sans pouvoir dire pourquoi », *ibidem*, p. 149.

que le spectateur peut être « facilement » trompé à condition que l'on n'exagère pas l'écart qu'il existe entre la durée de l'action et celle de la représentation :

> Je suis plus touché par ce que vous objectez ensuite, qu'il est aussi malaisé de s'imaginer que l'on soit demeuré vingt-quatre heures à un spectacle auquel l'on n'a été que trois heures au plus, que de penser qu'une histoire de dix ans se soit passée durant une séance de ces mêmes trois heures. Mais outre qu'il y a notable différence entre un jour et dix ans et que *l'imagination est bien plus facile à tromper*, ne s'agissant que d'un petit espace au respect d'un autre qui n'est guère plus grand, je veux dire de deux heures au respect de vingt-quatre, qu'elle ne serait s'agissant d'un petit espace au respect d'un beaucoup plus grand, comme serait des mêmes deux heures au respect de dix ans (*O.C.* p. 229, je souligne)[131]

La perception de la durée devient alors l'objet d'un raisonnement visant à justifier les moyens qui permettent de tromper la conscience du public, au même titre que tous les autres éléments perçus par les sens dans le spectacle. D'après Chapelain, le dramaturge devrait considérer le spectateur « dans l'assiette », c'est-à-dire « *présent à l'action* du théâtre comme à une véritable action » (*O.C.* p. 224), en lui exhibant « les objets comme vrais et comme *présents* » (*O.C.* p. 223, c'est moi qui souligne). Étant donné que la vue est le sens principal à travers lequel l'homme perçoit la réalité (et auquel il fait donc davantage confiance), c'est l'œil qui doit être trompé[132]. De cela, il s'ensuit toute une série d'allusions constantes à la vue, en tant qu'intermédiaire entre le réel et l'imagination du spectateur[133]. Au demeurant, à côté du développement de la

---

[131] Dans son article « L'unité de temps dans le théâtre », Mercedes Blanco donne un jugement assez tranchant aux arguments des théoriciens réguliers. Le critique semble pourtant accorder quelque valeur à cette idée de Chapelain : « On la favorise [l'illusion] au contraire si dans le contrat de crédulité passé entre l'auteur de la fiction et son public, on demande à ce dernier le plus petit nombre de concessions », *art. cit.* p. 42.

[132] Opération d'autant plus difficile à une époque qui s'interroge sur les moyens d'appréhension de l'œil, et, en même temps, qui prône l'emploi de la raison afin qu'il ne soit pas trompé : « c'est le regard abusé qui, dans la querelle du *Cid*, va donner à Georges de Scudéry la possibilité de résoudre le dilemme d'une pièce dramatiquement parfaite et théoriquement fautive. […] Scudéry va contribuer à la promotion d'un paradigme d'évaluation esthétique parfaitement congruent avec la nouvelle hiérarchie épistémique. Au théâtre comme dans la science, le regard de chair du spectateur se retrouve irrémédiablement soumis à l'œil de l'esprit du lecteur », J.-C. Vuillemin, « L'œil de Galilée pour les yeux de Chimène. L'épistémologie du regard et la Querelle du *Cid* », *Poétique*, CXLII, 2005, 2, p. 42 et 47.

[133] J'ai déjà cité plus haut les vers 180-182 de *l'Art poétique* d'Horace à ce sujet. Sur le sujet voir notamment F. Siguret, *L'œil surpris*, Paris, Klincksieck, 1993. Siguret rappelle fort à propos que « Giordano Bruno dans les *Fureurs héroïques* partant des présupposées des physiciens, avait d'emblée fait de la vue la *cosa mentale* », p. 37.

dramaturgie classique, l'on assiste aussi à une évolution de la mise en scène qui s'approprie toujours plus – et surtout de manière définitive – les techniques de la perspective picturale pour augmenter l'illusion du spectacle[134]. Tout le monde sait désormais que l'œil humain a son propre mode d'appréhension. L'image tridimensionnelle qui se découpe sur la surface courbe de la rétine n'a plus les mêmes mesures que l'objet réel, mais elle subit des transformations qui permettent au cerveau de reconstruire l'image exacte que la projection avait déformée. De la même manière, les peintres italiens de la Renaissance comprennent que si une image, quoique représentée, veut être crue réelle, elle doit tromper l'œil ; et pour cela, elle doit recréer les mêmes proportions que l'image sur la rétine communiquée au cerveau. C'est l'œil qui se fait mesure de tout[135].

La règle de l'unité de temps aussi est donc établie à partir du rapport existant entre la représentation et l'œil humain. Étant donné que l'action scénique se donne à la vue, elle doit être aperçue d'emblée, avec *un'occhiata* (d'un regard), afin que le spectateur ne se pose pas des questions sur sa facticité. Les peintres de la Renaissance avaient compris l'importance de *l'occhiata*. Si l'œil ne saisit pas d'emblée l'image entière, il est obligé de se mouvoir pour assimiler les différentes parties. Or, lorsque l'œil bouge, il défait les proportions entre les parties, avec la conséquence que l'illusion picturale s'évanouit. De la même manière, l'unité de temps pousse l'action unique vers un seul point de fuite – son dénouement – avec ses justes proportions. On retrouvera cette interprétation chez d'Aubignac :

> Premièrement que le Poète choisisse bien le jour dans lequel il veut renfermer toutes les intrigues de sa Pièce, et ce choix se doit prendre d'ordinaire du plus bel Événement de toute l'histoire,

[134] En France, c'est seulement après le traité de Nicola Sabattini, la *Prattica per fabbricar scene ne' teatri* [1638], que l'emploi de la perspective centrée consacre la victoire de la scène illusionniste. En Italie aussi, la perspective découverte par les peintres de la Renaissance fut progressivement appliquée au décor du théâtre, mais « si la perspective illusionniste conquiert largement le théâtre de la Renaissance, elle n'élimine pas pour autant les solutions antérieures » (c'est notamment le cas du théâtre *Olimpico* de Palladio, qui s'oppose à l'esthétique illusionniste recommandée par Serlio). Au demeurant, l'écart temporel existant entre le traité de Sabattini, et la première mention d'un décor perspectif (à Lyon en 1548 lors de la représentation de *La Calandria* de Bibbiena), témoigne bien que la réception a été lente. Sur le sujet, voir surtout É. Henin, *op. cit.* p. 219-273.

[135] « Si la Renaissance redécouvre que l'homme est la mesure de toutes choses, la théorie de la représentation entend, quant à elle, faire de l'œil la mesure de toutes choses. Plus encore qu'elle ne copie le réel, la mimésis illusionniste recrée les conditions de sa perception […] [la représentation] existe par et pour un regard. […] La doctrine française des unités, tout entière placée sous le signe de la vision, est fondée sur la rencontre entre ce topos aristotélicien et les nouvelles préoccupations optiques», *ibidem*, p. 279.

> j'entends de celui qui doit faire la catastrophe, et où tous les autres aboutissent comme des lignes à leur centre (*Pratique*, p. 189).

Par conséquent, rajouter un détail ou prolonger la durée d'une action équivaut à fausser les rapports de proportion, ou bien à pousser l'œil et l'imagination du spectateur à « bouger », en détruisant de cette manière l'illusion mimétique. Au contraire, la pièce ne doit absolument pas faire soupçonner le spectateur de son irréalité. Comme écrit Chapelain dans sa *Lettre* à Godeau, il faut

> Ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité (*O.C.* p. 224)[136]

De plus, pour garder cette illusion, l'action doit être tout le temps intense et ne se relâcher jamais, pour que l'imagination du spectateur soit à chaque instant ravie par ce qui se passe sur scène, et c'est pourquoi d'Aubignac postule une action « continue ». Il faut éviter que

> La cessation d'action au Théâtre surprend les Spectateurs, et leur persuade qu'il n'y a plus rien à faire (*Pratique*, p. 145)

Une précision à ce propos. Il est clair que de ce point de vue le passage d'un acte à l'autre est susceptible de détruire l'illusion. Au demeurant, comment pourrait-on croire que la conscience du spectateur ne se désabuse pas pendant les entractes ? Et qu'elle accepte que le bref temps qui se passe dans cet intervalle soit égal à celui qui est requis par l'action ? D'autant plus que dans cet espace de temps la conscience du spectateur est moins sollicitée par les émotions de l'action, et donc inévitablement sujette à une

[136] Corneille aussi est soucieux de ne pas faire douter le spectateur de la durée réelle de l'action représentée. C'est pourquoi il rappelle, dans son *Discours de la tragédie*, une « faute » de son *Cid*, lorsqu'à la fin du quatrième acte, le roi commande que Rodrigue se repose avant du duel avec don Sanche (« Du moins, une heure, ou deux, je veux qu'il se delasse », *Cid*, v. 1459). D'après le dramaturge, la durée de cette pause signalée par le roi, qui coïncide avec l'intervalle avant le dernier acte, amène le spectateur à s'apercevoir de la différence de temps qui existe entre l'action et la représentation. D'autant plus que le spectateur au dernier acte est beaucoup plus attentif à la durée (comme avoue le même dramaturge dans un passage déjà cité du *Discours sur les trois unités*). C'est pourquoi il conseille de ne pas donner aucun indice temporel à l'intérieur de la pièce : « Je lui donnerais en ce cas un conseil que peut-être il trouverait salutaire, c'est de ne marquer aucun temps préfix, dans son poème, ni aucun lieu déterminé où il pose ses acteurs. L'imagination de l'auditeur aurait plus de liberté de se laisser aller au courant de l'action, si elle n'était point fixée par ces marques, et il pourrait ne s'apercevoir pas de cette précipitation, si elles ne l'en faisaient souvenir et n'y appliquaient son esprit malgré lui. Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au roi dans *Le Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures, avant que de combattre Don Sanche. Je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les vingt-quatre heures, et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde », P. Corneille, *Discours de la Tragédie, éd. cit.* p. 171-172.

certaine distanciation – pour emprunter une terminologie brechtienne. On comprend alors pourquoi l'on se soucie beaucoup de ces instants. Ainsi pour Chapelain, malgré les quelques solutions proposées, que l'on a vu plus haut, la solution idéale sera de représenter une action ininterrompue[137].

Pour conclure, rappelons derechef la portée esthétique de la règle. Aux yeux des théoriciens et des dramaturges classiques, resserrer l'action veut dire la rendre plus belle. Non seulement parce qu'elle est plus vraie, mais aussi parce que le poète, en opérant ainsi, doit choisir la partie la plus belle de la fable, tel le peintre qui choisit la partie du corps la plus belle, pour en donner l'idée générale. Au fond, le sens de la concentration de l'action a une motivation esthétique : la beauté qu'on peut exprimer à travers la métonymie est opposée aux raisons et aux conceptualisations dont se fait porteuse la métaphore dans le théâtre baroque[138].

[137] « Quelques-uns [des théoriciens] ont désiré que les scènes de chaque acte fussent liées les unes avec les autres, et il est vrai que cela fait beauté et que par ces moyens la scène n'est jamais vide », Chapelain, *Discours de la poésie représentative (I), O.C.* p. 273. Dans la deuxième version il dit qu'une pièce serait ainsi « plus agréable », p. 275. On comprend le souci de Chapelain si l'on considère que toute interruption de l'action représentée « devuelve al espectador a su mundo real durante un tiempo más o menos largo que forma parte del tiempo de la representación », J.L. García Barrientos, *art. cit.* p.61. En revanche, d'Aubignac n'est pas d'accord (et semble contredire la durée idéale de l'action exposée précédemment dans son traité) : « Aussi n'y a-t-il point d'Auditeur qui fût content d'une tragédie sans pause, encore qu'il eût l'attention assez forte […] Mais il y a plus, Souvent il arrive que le lieu de la Scène doit être vide pour un certain temps, et tous les Acteurs occupés ailleurs. […] Davantage s'il y avait toujours quelque Acteur présent au Théâtre, les Spectateurs ne se pourraient pas imaginer que les Acteurs qui ont disparu, et souvent ont besoin de beaucoup de temps pour ce qu'ils veulent faire, en eussent employé plus que ce qui s'en serait écoulé durant le discours ou l'action de ceux qu'ils auraient vus », *Pratique*, p. 351.

[138] E. Henin, *op. cit.* en particulier p. 268-73. De ce point de vue, les français récupèrent le sens que l'unité de temps avait pour les italiens (voir *supra*).

f. Conclusion

L'unité de temps et le sentiment tragique

Si d'un côté la règle de l'unité de temps est motivée par le goût littéraire de l'époque, de l'autre, en structurant l'expérience humaine du présent, elle semble fournir aux spectateurs une manière d'appréhension temporelle spécifique, à partir du spectacle des personnages qu'ils voient agir sur scène dans le court laps de temps que la règle présuppose. En ce sens, l'unité de temps semble nuancer le caractère tragique de l'action théâtrale. En effet, temps et sens tragique sont inextricablement liés, ne fût-ce que parce que la catégorie du tragique (qu'il convient toujours de distinguer de la tragédie en tant que genre théâtral avec sa structure propre) peut exister seulement dans une dimension temporelle qui se caractérise par son irréversibilité. Elle se définit donc en tant que déficience par rapport à un idéal qui existe *sub specie aeternitatis* (tel le contraste entre l'idée d'amour et sa réalisation dans *La princesse de Clèves*, pour donner un exemple contemporain[139]). Il est donc tout à fait conséquent que le respect de l'unité de temps ait des répercussions sur l'effet tragique produit par la pièce. Ainsi, memê si la règle n'est pas indispensable pour produire cet effet, néanmoins son emploi permet nuancer le sentiment tragique que l'œuvre peut inspirer.

Il est notoire que c'est dans l'Athènes de Périclès que la pensée tragique a trouvé l'une des formes esthétiques les plus aptes à son expression : la tragédie du V^e^ siècle avant notre ère, à savoir le genre littéraire qui, pour les théoriciens de l'époque, « postulait » l'unité de temps. Par conséquent, malgrés la différence qui existe et qui sépare la pensée tragique grècque et l'idée de tragique à l'époque moderne, il ne serait pas inutile de partir de l'exemple offert par quelques célèbres répliques des tragédies antiques, ne fut-ce que parce que les dramaturges régulières s'inspirent de ces œuvres pour pouvoir mieux atteindre l'effet catharchique (résultat qu'une représentation « tragique » permet d'atteindre avec succès, comme le preuve la préference d'Aristote pour l'*Œdipe roi* et les tragédies d'Euripides). De l'autre côté, s'il est permis de postuler la présence d'une caractéristique permanente dans ce qu'on a considéré comme faisant partie de la catégorie du tragique au cours des siècles, on ne pourrait que faire référence en premier lieu au rôle joué par le temps. Or, dans la mesure où les dramaturges acceptent de suivre le modèle de tragédie antique, et composent d'après la

[139] On se réfère à l'idée de « cassure du monde » telle qu'elle a été exposée par J. Mesnard dans ses articles « Morale et métaphysique dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, supplément de janvier 1990, p. 65-78 ; et « Le tragique dans *La Princesse de Clèves* », *XVII^e^ siècle*, 181, 1993, p. 607-620.

règle de l'unité de temps, la comparaison entre les deux manières d'écriture théâtrale nous permet de mettre en lumière trois aspects du tragique liés à l'unité de temps dans le théâtre français des années 1630, et, partant, de montrer de quelle façon le rétrécissement de l'action théâtrale permet au dramaturge d'accentuer des effets que l'on peut juger tragiques.

Le jour fatal. L'exemple de *La Sophonisbe*

Hélas! Voici accomplies aujourd'hui les malédictions d'un père ![140]

C'est la réplique d'Étéocle, qui s'apprête à gagner la septième porte de Thèbes pour y combattre Polynice. Sur les deux frères, que Dante évoquera dans ses *Enfers* sous forme de deux pointes d'une même flamme qui ne sauraient jamais se concilier, pèse lourdement la malédiction de la lignée d'Œdipe. Les deux s'entretueront au bout de ce combat, et la pièce d'Eschyle veut évoquer cet instant final. Qu'il s'agisse d'un jour naturel, ou d'un jour artificiel, une pièce qui respecte la règle de l'unité de temps permet de représenter plus ou moins exactement la durée du moment décisif d'un événement ; et, partant, de donner un poids majeur à l'explication téléologique de la fable mise en scène. Ainsi, tout ce qui est dit ou narré, tout ce qui a été fait dans le passé, trouve son accomplissement dans ce jour fatal que la pièce met en scène.

Dans la France des années 1630, *La Sophonisbe* de Mairet permet bien de saisir cet aspect, dans la mesure où des événements qui se situent dans le passé trouvent leur accomplissement définitif dans le présent[141]. La pièce reprend avec quelques variations importantes l'histoire rapportée par Tite-Live de la reine carthaginoise, fille d'Hasdrubal, dont le XVI[e] siècle et le début du suivant avaient déjà fourni plusieurs adaptations théâtrales (notamment *La Sofonisba* de Trissino et *La Carthaginoise* de Montchrestien). Épouse de Syphax, en guerre contre les Romains, Sophonisbe tombe amoureuse de Massinissa, le prince vainqueur de son mari et allié de Scipion. Massinissa, à son tour, s'éprend de la beauté de sa captive, et organise en toute hâte des noces avec la reine pour ne pas la livrer aux Romains comme esclave. Cela

[140] Eschyle, *Les sept contre Thèbes*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 133.

[141] Cet aspect est repérable également dans les autres tragédies qui mettent en scène le même sujet. Déjà Trissino faisait dire à son héroïne : « O sventurata me, che gran ruina ; / Quest'è quel dì, quel dì, che m'ha distrutta », *Sofonisba* [1524], in *Il teatro italiano*, *op. cit.* v. 254-55. Dès le début de la tragédie du Trissin, Sophonisbe sait que le danger qui la menace depuis longtemps (l'Empire Romain), va donner lieu ce jour-là à l'événement qui va déterminer, une fois pour toutes, son sort : la défaite de son règne, la perte de la liberté et la honte de l'esclavage qu'elle pourra éviter seulement avec le suicide, car l'aide de Massinissa se révèlera inefficace à contrer la volonté des romains. La pièce résume ainsi toutes les vicissitudes de la reine à travers le résultat final.

n'empêchera pourtant pas les Romains de réclamer leur ennemie, afin qu'elle ne représente plus une menace. Face à la fermeté de Scipion, il ne restera aux protagonistes que le choix du suicide.

On s'aperçoit que dans cette tragédie le jour fatal mis en scène est bien le point où des faits du passé et du présent convergent comme des lignes vers un unique point de fuite, en donnant lieu ainsi à une intrigue unique : la première rencontre évoquée par Syphax entre la reine et Massinissa, et l'amour qui en jaillit[142] ; l'amour malheureux de ce dernier[143] ; la passion pernicieuse de Massinissa, et le début de ses malheurs[144]. Enfin, le jour où se réalise la prophétie de Syphax :

> Crois plutôt que ces Dieux ennemis des parjures,
> Vengeront en ceci nos communes injures :
> Et qu'un jour déjà proche ils puniront sur toi,
> le mépris que ton cœur a fait d'eux et de moi (v. 111-14).

Ne représenter que les événements qui se déroulent le « dernier jour » équivaut à dénier toute importance aux durées passées, et à en donner davantage aux événements mis en scène. De sorte que c'est ce jour qui donne le sens à tout le reste. Or ce jour qui condense souvent tous les malheurs d'une vie[145], s'achève souvent par une mort violente et prématurée[146]. De cette manière l'œuvre accentue le sens tragique des vicissitudes d'un héros qui semble prédestiné à échouer.

---

[142] « **Syphax** : Tu l'as toujours aimé, depuis le jour fatal, / Qu'il te fut accordé par ton Père Asdrubal », J. Mairet, *Sophonisbe* [1635], in *Théâtre complet I*, texte établi par B. Louvat-Molozay, Paris, Honoré Champion, 2004, v. 41-42. À cette rencontre évoquée seulement par le récit d'Appien, Mairet en ajoutera une autre qu'il invente, et qui fera l'objet d'un récit à la scène 1 de l'acte IV. La première mention à cette rencontre se trouve à l'acte II : « **Sophonisbe** : Ô funeste rencontre ! ô malheureux moment, / Où le sort me fit voir ce visage charmant ! », v. 393-94. Je donnerai dorénavant dans le texte la référence aux vers.

[143] « **Syphax** : Soit maudit à jamais le lieu, l'heure, et le jour / Que son aspect charmeur me donna de l'amour », v. 137-38. Le vers 137 évoque, en en détournant le sens, le célèbre sonnet LXI de Pétrarque : « Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi che legato m'hanno » [Que béni soit le jour, et le mois, et l'année, / et la saison, le temps, et l'heure et le moment, / et le pays joly, le lieu, où je fuis pri / par deux beaux yeux qui m'ont lié]. Pétrarque, *Canzoniere – Le Chansonnier*, Paris, Bordas, 2004.

[144] « **Massinissa** : commandez donc, Madame, éprouvez aujourd'hui / Le pouvoir absolu que vous avez sur lui [sur son cœur] », *ibidem*, v. 821-22.

[145] On rappelle à ce propos les paroles de Déjanire au début des *Trachiniennes* de Sophocle : « C'est une vérité admise depuis bien longtemps chez les hommes qu'on ne peut savoir, pour aucun mortel, avant qu'il soit mort, si la vie lui fut ou douce ou cruelle. La mienne, je sais, moi, bien avant d'être descendue aux enfers, qu'elle n'est que malheur et peine », Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 14.

[146] Mairet fait dire à Massinissa, « que la seule mort peut finir votre ennui [de Sophonisbe] » (v. 1557); et il fait terminer sa tragédies sur ces mots de celui-ci : « Meurs misérable prince, et d'une main

La rapidité des maux, ou ce qui change une tragédie en tragi-comédie : l'exemple du *Cid*.

> Ah! Voyez donc, enfant, comme il nous atteint vite,
> le vieil oracle proclamé par la divine Prescience[147]
>
> Les malheurs que les dieux déchaînent ont les pieds rapides[148]

Dans l'*Antigone* de Sophocle, à la suite d'une discussion animée avec Tirésias, Créon, le nouveau roi de Thèbes, commence à prendre conscience de sa faute. Il avait interdit l'enterrement de Polynice, sous peine de mort. Antigone refuse de le respecter, invoquant des lois « supérieures », qui ne sont pas écrites et qui relèvent du sacré. Or, après avoir condamné Antigone, et écouté le fils tenir des propos sinistres, il regrette ses ordres. Lors du dialogue avec le coryphée, il révoque son précédent arrêt de mort, et ordonne de libérer Antigone le plus tôt possible. Mais c'est déjà trop tard. Antigone est morte et son fils s'est tué. Dans ce cas, le tragique jaillit du fait qu'aucun remède n'est possible face à la précipitation des événements. On retrouve une idée pareille également dans le *Discours de l'art poétique* de T. Tasso, pour lequel « *l'illustre tragico* » est obtenu à travers le prompt et inattendu changement de fortune du héros[149]. Au demeurant, la rapidité d'un mal est justement l'une des peurs qui hantent davantage l'imaginaire tragique de l'époque [150].

Dans la tragédie de Mairet, ce sens de l'urgence est bien pressenti par la reine, qui essaie de trouver une solution pour éviter d'être amenée captive à Rome. Sa suivante lui rappelle justement que

> En un malheur si grand, et si pressant
> Il faut faire paraître un esprit agissant
> […] la perte du temps ne se répare plus (v. 537-38 et 542)

---

hardie, / Ferme l'acte sanglant de cette tragédie / […] Et cesse de mourir en achevant de vivre » (v. 1825-26 et 1830).

[147] Sophocle, *Les Trachiniennes*, *op. cit.* p. 43.

[148] Sophocle, *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 113.

[149] « L'illustre del tragico consiste ne l'inaspettata e súbita mutazion di fortuna e ne la grandezza de gli avvenimenti, che portino seco orrore e misericordia », *éd. cit.* p. 12.

[150] Un exemple éclairant est fourni par l'étude de J. Delumeau, *La peur en occident*, *op. cit.* lorsqu'elle s'attarde à dévoiler la terreur de la « mort subite » causée par la peste.

Le sens de l'urgence est également pressenti par Massinissa qui demande à Sophonisbe d'apprêter les noces le jour même où il vient de gagner la bataille, pour empêcher que la reine vaincue soit donnée en tant que trophée de guerre aux romains :

> Puisque vous me rendez le plus heureux des hommes,
> Ma violente ardeur, et le temps où nous sommes,
> Ne me permettent pas de beaucoup différer
> Un bien le plus parfait qu'on saurait espérer
> […] Tant pour hâter le temps d'un bien qui m'est si cher
> Que pour d'autres raisons qui pourraient l'empêcher,
> Et que pour le présent il faut que je vous taise (v. 935-38 ; 941-43)

Mais malgré tous les empressements, pour Sophonisbe rien ne sera plus possible : d'un côté Syphax ne saurait gagner une guerre qu'il entreprend sans aucun espoir de réussite ; de l'autre, la tentative de conquérir le cœur du vainqueur, et l'aide offerte promptement par Massinissa ne servent à rien, car Scipion a déjà établi le sort de la reine[151].

La tragi-comédie du *Cid* nous permet également de bien saisir dans quelle mesure les événements qui se précipitent augmentent le sens tragique de l'action représentée. Le mélange du tragique et de la fin heureuse dans la pièce de Corneille laisse transparaître deux sentiments du temps opposés vis-à-vis des actions qui s'y déroulent : un nouement tragique, où les événements se précipitent sans que l'on puisse prendre des mesures pour empêcher que le pire se réalise ; un dénouement heureux, possible grâce aux occasions qu'un temps plus détendu fournit au héros pour réparer ses fautes. La pièce, qui s'ouvre sur l'accord de mariage entre Chimène et Rodrigue, prend tôt une allure rapide qui amène les pères des deux jeunes à se quereller, et à l'affront déshonorant du comte à l'égard de D. Diègue, que l'on ne saurait plus réparer par voie de conciliation, comme avoue le père de Chimène :

> Je l'advouë entre nous, quand je luis fis l'affront
> J'eus le sang un peu chaud, & le bras un peu prompt,
> Mais puisque c'en est fait, le coup est sans remede (v. 353-55).

[151] Si on jette un œil dans le panorama de la tragédie italienne, on s'aperçoit du même souci de souligner l'empressement des malheurs. Le Trissin, faisait dire au chœur de sa tragédie : « E'l male è forte, e tosto ci vien dietro », *op. cit.* v. 1963

Don Diègue demande à son fils de réparer l'offense subie. Dans la cour, on essaie déjà de prendre des précautions pour que l'affaire ne dégénère pas. L'Infante, qui malgré sa passion pour le protagoniste a choisi d'aider Chimène, rassure cette dernière :

> Mais si jusques au jour de l'accomodement
> Je fais mon prisonnier de ce parfait amant,
> Et que j'empesche ainsi l'effet de son courage,
> Ton esprit amoureux n'aura-il point d'ombrage ? (v. 497-500)

Mais malgré les bonnes intentions, le temps court encore trop vite pour eux. Un page vient annoncer que le comte de Gormas et Rodrigue viennent de sortir tout seuls du palais en se querellant. La réplique de Chimène nous donne bien la sensation d'une situation qui s'aggrave rapidement :

> Sans doute ils sont aux mains, il n'en faut plus parler :
> Madame, pardonnez à cette promptitude (v. 506-507)

Ainsi, au milieu de la pièce, une fois la vengeance consommée, c'est à l'héroïne de s'exclamer :

> Que nostre heur fust si proche & si tost se perdist ! (v. 998)

Le dénouement de la pièce donne en revanche la sensation que le temps court moins vite ; ou, pour reprendre l'une des accusations faites à l'œuvre lors de sa querelle, qu'on commence à avoir autant de temps à disposition, que le poète y peut entasser un nombre considérable d'événements. À la fin de l'acte troisième, l'allure demeure rapide : les Maures viennent menacer Séville ; mais quelque chose dans sa course a déjà changé. Lorsque don Diègue revoit son fils et se félicite de son attitude, il l'exhorte à prendre promptement la tête d'une troupe afin de chasser les Maures. C'est la seule possibilité de trouver clémence aux yeux du roi, et même dans le cœur de son amante :

> Si tu l'aimes, apprends que retourner vainqueur
> C'est l'unique moyen de regagner son cœur.
> Mais le temps est trop cher pour le perdre en paroles,
> Je t'arreste en discours & je veux que tu voles (v. 1105-8)

Le temps continue de courir vite, mais déjà une possibilité de maîtriser les événements apparaît. Le reste de la tragi-comédie témoigne de cette confiance à l'égard d'un temps qui va prendre de plus en plus la forme d'un grand fleuve apaisant, en contraste à l'écoulement torrentiel du début de la pièce. De sorte qu'à la fin, le roi pourra affirmer :

> Le temps assez souvent a rendu legitime
> Ce qui sembloit d'abord ne se pouvoir sans crime
> […] Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toy,
> Laisse faire le temps, ta vaillance, & ton Roy (v. 1839-40 ; 1865-66)

En rapprochant les deux représentations différentes du temps, la tragi-comédie du *Cid* nous donne à voir un contre-exemple manifeste de ce que l'unité de temps, notamment dans l'interprétation qu'en fait d'Aubignac, peut donner de tragique à l'action représentée, lorsqu'on est proche de la catastrophe et que l'on n'a plus la possibilité de trouver des remèdes. Elle souligne ainsi, *a contrario*, le sens tragique d'une action où le héros se voit écrasé par les malheurs intempestifs qui s'abattent sur lui.

La faiblesse de l'homme, ou la leçon tragique.

> Un jour suffit pour faire monter ou descendre toutes les affaires humaines[152]

Au début de son *Ajax*, Sophocle met en scène Ulysse et la déesse Athéna qui, cachés, contemplent les derniers instants de l'accès de folie qui a littéralement aveuglé la raison du protagoniste. Vexé par la décision de passer les armes d'Achille à Ulysse et non pas à lui, Ajax croit massacrer les chefs de l'armée grecque alors qu'il n'a sous les mains que des moutons. Athéna avoue que c'est elle qui a aveuglé les yeux du fils de Télamon, pour l'empêcher de faire un massacre. Elle a conduit un Ulysse très craintif devant la tente d'Ajax pour le rendre conscient à la fois de la puissance des dieux, et de la faiblesse de l'homme. Tel est le sens des mots de la déesse : un geste instantané a suffi pour ruiner la réputation de celui qui, après la mort d'Achille, était devenu le plus fort des héros achéens. Ajax n'aurait pu contrer la volonté d'une déesse ; il ne saurait non plus réparer sa faute : seul le suicide peut à ses yeux laver la honte.

[152] Sophocle, *Ajax*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. p. 14.

Un petit instant peut perdre à jamais un homme. Un héros tragique s'expose immanquablement aux caprices des dieux ou de la fortune contre lesquels il ne peut rien : tôt ou tard, souvent quand il ne s'y attend pas, un coup malheureux va le perdre. Trissin faisait dire justement à Scipion, commentant les noces hâtives de Massinissa :

> C'est surtout lorsqu'on a la faveur de la Fortune
> Que l'on doit craindre davantage son retournement :
> Car jamais personne ne fut assez cher à Dieu,
> Qu'il pût vivre sûr même un jour seulement[153].

Dans le *Cid*, le sentiment tragique du nouement insiste beaucoup sur cette idée. En un court instant, l'outrage reçu par le comte de Gormas pourrait suffire à balayer à jamais l'honneur de don Diègue :

> O cruel souvenir de ma gloire passée !
> Œuvre de tant de jours en un jour effacée ! (v. 243-244)

L'affront du comte a souillé l'honneur de don Diègue dans son âge vénérable, à l'heure où il ne saurait plus se défendre. Et ce seul affront présent est une tache qui obscurcit toutes ses gloires passées. Personne n'est immun aux coups malheureux qui accablent les hommes dans un univers tragique. Le même comte, après l'affront s'exclame,

> Un jour seul ne pert pas un homme tel que moy (v. 378)

Ce même jour pourtant, il trouvera la mort par la main de Rodrigue. Bien qu'on retrouve dans la tragédie d'*Ajax* une conception anthropologique différente de celle sous-jacente au chef-d'œuvre de Corneille ou de la tragédie de la Renaissance[154], il n'en demeure pas moins que dans les deux cas c'est le même sens tragique qui jaillit. Au

---

[153] « **Scipione** : Ben quanto è più il favor de la Fortuna, / Tant'é più da temer che non si volga : / Ché non fu alcun giamai sí caro a Dio, / Che vivesse sicuro un giorno solo », *op. cit.* v. 1171-74

[154] À différence de l'homme du monde classique, l'homme de la Renaissance a conscience de la mutabilité de son être, comme en témoigne toute l'œuvre de Montaigne, résumée par la formule célèbre : « je peins le passage ». Se découvrant toujours différent, il acquiert ainsi le sens de perfectionnement qui remplace le concept de *Kalokagathia* du monde classique. En revanche, l'Ajax de Sophocle ne fait aucune distinction entre son être passé et son présent. C'est pourquoi pour le héros le choix du suicide devient un geste inéluctable dès le début, après que son plan a échoué : « Pour les Anciens, un homme n'est pas vertueux, vaillant par exemple, s'il n'agit toujours avec vaillance, puisqu'un moment de lâcheté perd à jamais, irrécupérablement, l'intégrité d'une vie vertueuse ». M. Pintarič, *op. cit.* p. 271.

demeurant, cette conception tragique, liée à la faiblesse de la condition humaine et à son caractère éphémère, n'avait jamais disparu : reprise par le stoïcisme sénéquéen (que l'on songe au *De brevitate vitae*), elle est ensuite revue dans une perspective chrétienne notamment par Boèce, par le biais duquel elle parvient au Moyen-Âge.

La conception du tragique qui se dégage du *De casibus virorum illustrium* de Boccace se fonde sur le principe que plus un homme atteint un bonheur qui l'élève au-dessus des autres hommes, plus sa chute sera ruineuse. La tragédie des XVI^e^ et XVII^e^ siècles hérite de cette dimension du tragique qui consiste à dénoncer la caducité des biens de ce monde[155]. La catastrophe fera d'autant plus d'impression chez les spectateurs qu'elle sera rapide et violente. Encore une fois, l'emploi de la règle de l'unité de temps force le changement de fortune (à savoir le trait le plus marquant de la fable tragique avec l'anagnorèse[156]) à se faire de manière précipitée. De sorte qu'un seul jour, voire un court instant, verra celui qui vivait dans un grand bonheur se retrouver dans les plus tristes conditions. On peut repérer une quantité innombrable d'affirmations qui tendent à souligner cet aspect du tragique, dans le but d'inspirer les émotions qui sont propres au plaisir tragique : la crainte et la pitié.

Dans le cas de la tragédie italienne, on peut prendre l'exemple du chœur de la *Sofonisba* du Trissin, qui se plaint du triste sort de Syphax :

> Oh ! quelle douleur, combien de pitié
> J'ai de sa triste condition,
> Car il fut un si grand seigneur, car il fut si riche
> De trésors et de gens : or, en un jour
> Il se retrouve être prisonnier, mendiant et esclave[157].

[155] Comme l'affirme Enrica Zanin « les malheurs des grands illustrent la vanité des biens de ce monde. Cette morale est souvent présente dans les tragédies modernes et sert à justifier les injustices qu'on y représente », *op. cit.* p. 117.

[156] D'après Aristote, les reconnaissances et les péripéties sont les deux éléments de la fable plus utiles à susciter le plaisir tragique. Il prend le cas de l'*Œdipe roi* comme exemple. Les tragédiens, emploient souvent cette méthode qui consiste à faire accomplir aux hommes des actions qui se révèleront funestes, ou qu'en tout cas se retourneront contre eux-mêmes. Par exemple, dans l'*Orbecche* de Giraldi Cinzio, Oronte (dont les origines sont modestes, mais qui pourtant est l'amant d'Orbecche) se rend chez le roi Sulmone avec ses fils, croyant d'être enfin reçu comme son gendre, sans suspecter ce qui l'attend. Tamule peut commenter : « Vedi come l'uomo erra! Questi pensa / D'andare al suo contento, e va a la morte », in *Il teatro italiano*, *op. cit.* (III, v, 101-2).

[157] « Quanto quanto dolor, quanta pietate / Ho del misero stato di costui, / Che fu sì gran signor, chef u si ricco / Di tesoro e di gente : or in un giorno / Si truova esser prigion, mendico e servo », *op. cit.* v. 1229-33.

Ou bien le chœur qui clôt le quatrième acte de l'*Orazia* de l'Arétin. Horace, revenu victorieux du combat contre les Curiaces, tue sa sœur en proie au chagrin à cause de la mort de son amant, et se rend responsable, le jour même de son triomphe, d'un acte ignominieux :

> Voici que le sort, avec le sacré laurier,
> Couronne la tête d'Horace ;
> Puis il descend jusqu'à la gorge
> Pour l'entourer avec un lacet impie ;
> Ainsi, en si peu de temps,
> Horace connaît sur sa personne
> L'image de la gloire et des peines[158].

À travers son intrigue, l'*Horace* de Corneille exprimera également le sens de consternation et d'impuissance des hommes face au bouleversement soudain de la fortune. Après le bref instant de joie à la fin du premier acte, où l'on annonce que la guerre entre Rome et Albe n'aura plus lieu et sera remplacée par un duel, le deuxième s'ouvre sur une nouvelle qui rend l'atmosphère encore plus sombre qu'auparavant : ce sont les trois Horaces et les trois Curiaces qui ont été désignés respectivement par Rome et par Albe pour résoudre la question. Issu victorieux du combat, avant même d'être célébré en tant que héros, Horace tuera toutefois sa sœur Camille, qui ne voulait pas renier son amour pour son fiancé Curiace, souillant ainsi son exploit. Ainsi, après le forfait du fils, le Vieil Horace constatera que

> Quand la gloire nous enfle, il [le Ciel] sait bien comme il faut
> Confondre notre orgueil qui s'élève trop haut.
> Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse ;
> Il mêle à nos vertus des marques de faiblesse,
> Et rarement accorde à notre ambition
> L'entier et pur honneur d'une bonne action (v. 1405-1410)

Dans ce cas aussi, il a suffi d'« un premier mouvement »[159] pour que le protagoniste, naguère héros d'État, devienne blâmable et risque même une condamnation exemplaire.

---

[158] « **Coro** : Ecco la sorte Orazio / Col sacro allor consola ; / Poi li accenna a la gola / Uno empio laccio ; e in così breve spazio / Appresso di lui tene / L'imago de la gloria e de le pene», in *Il teatro italiano, op. cit.* acte IV, 9-14.

Pour conclure, l'unité de temps se révèle un expédient très utile pour réussir à dégager d'une « fable » toute sa charge tragique : en mettant l'accent sur les événements qui ont lieu seulement lors d'un jour funeste, et en ôtant aux héros tragiques le temps d'agir, les rendant ainsi impuissants face aux événements qui se précipitent inexorablement. Enfin, en montrant qu'un seul jour, voire un court instant, suffit pour bouleverser la friable image sociale que tout homme essaie de se construire, sa vie durant, au sein de la société.

À propos du « paradoxe classique »

Le vrai fondement de la règle de vingt-quatre heures demeure dans le respect de la vraisemblance. Dans cette perspective, c'est le principe de vraisemblance qui est la vraie règle, et l'unité de temps est juste un moyen pour la respecter. D'Aubignac écrira justement, commentant le célèbre passage d'Aristote sur la révolution du soleil, qu'

> il veut par là nous apprendre que le Poète doit presser son esprit, et faire effort sur son imagination pour si bien ordonner tous les événements de son Théâtre dans la mesure du Temps, quoiqu'essentielle, qu'il ne blesse point la vraisemblance qui doit toujours en être la principale règle, et sans laquelle toutes les autres deviennent déréglées (*Pratique* p. 191)

Dans les *Sentiments*, Chapelain reprochera surtout à l'auteur du *Cid* de ne pas avoir compris cette nécessité :

> Si donc le sujet du Cid se peut dire mauvais, nous ne croyons pas que ce soit pour ce qu'il n'a point de Nœud : mais pour ce qu'il n'est pas vray-semblable (*Sentiments*, p. 943-44)

> Sur ce fondement nous disons que le sujet du Cid est defectueux dans sa plus essentielle partie, pource qu'il manque & de l'une &de l'autre vray-semblable, & du commun & de l'extraordinaire (*Sentiments*, p. 947)

Une conception de la vraisemblance refusée par Corneille, qui écrit encore en 1660 :

[159] Le roi Tulle à la fin condamnera le meurtre de Camille : « Un premier mouvement qui produit un tel crime / Ne saurait lui servir d'excuse légitime », v. 1735-1736.

> On en est venu jusqu'à établir une maxime très fausse, qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable (*Discours*, p. 117)[160]

Dans le *Discours de la tragédie*, il ajoute :

> L'obéissance que nous devons aux règles de l'unité de jour et de lieu nous dispense alors du vraisemblable, bien qu'elle ne nous permette pas l'impossible (*Discours*, p. 163).

Cela est entièrement en désaccord avec l'opinion des théoriciens classiques. Pour eux, l'unité de temps est plutôt un corollaire de la vraisemblance, celle-ci étant l'essence même d'une œuvre dramatique :

> Voici le fondement de toutes les Pièces du Théâtre […] En un mot la Vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène. […]
> Il n'y a donc que le *Vraisemblable* qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique (*Pratique*, p. 123 et 126)

Mais quel est à son tour la fin de la vraisemblance ? Pour la mettre en évidence on peut citer tout d'abord un passage de la deuxième version du *Discours de la poésie représentative* :

> Tout cela est fondé sur la condition de la vraisemblance, sans laquelle l'esprit n'est ni ému ni persuadé (*O.C.* p. 275)

D'après les théoriciens, une pièce doit à la fois divertir et instruire. Or, seulement la vraisemblance permet d'atteindre vraiment ces résultats, parce que grâce à elle, les émotions sont transmises avec une intensité majeure. En effet, grâce à la vraisemblance la personne du poète est cachée,

[160] La note 3 de page 117 au *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* explique que « donner la primauté au "vraisemblable" sur le "vrai" est de l'essence même de la doctrine classique. Derrière ce "on", il faut voir Scudéry, l'Académie française, d'Aubignac », *éd. cit.* p. 1395. Sur la conception du vraisemblable chez Corneille, voir entre autres P. Pasquier, *op. cit*. p. 55-59, et surtout, en ce qui concerne ses tragédies historiques, G. Forestier, *Corneille : le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.

> Pour mieux surprendre l'imagination du spectateur et pour le mieux conduire sans obstacle à la créance que l'on veut (*Lettre, O.C.* p. 223-224)

D'après Chapelain, et surtout d'après d'Aubignac (les deux à la suite de Castelvetro), en insistant sur la vraisemblance le dramaturge arrive à pourvoir l'action représentée d'un certain degré de réalité effective, car comme l'a souligné P. Pasquier, « la durée de la fable dramatique, au même titre que l'aire où se déroule l'action, constitue, au moment même où elle s'actualise dans la représentation, une entité douée d'une pleine réalité, objectivement appréhendée comme telle par le spectateur »[161]. Dans le chapitre VII du premier livre de la *Pratique*, qui a pour titre justement « du mélange de la Représentation avec la vérité de l'Action théâtrale », d'Aubignac affirme :

> J'appelle donc vérité de l'Action Théâtrale l'histoire du Poème Dramatique, en tant qu'elle est considérée comme véritable, et que toutes les choses qui s'y passent sont regardées comme étant véritablement arrivées, ou ayant dû arriver (*Pratique*, p. 85)

Et un peu plus loin que

> Le temps qu'on y emploie [à la tragédie], faisant partie d'un jour de notre année courante, n'est qu'un temps représentatif, mais le jour représenté et dans lequel on suppose que l'Action du Théâtre est arrivée, doit être pris pour un temps véritable à l'égard de l'action (*Pratique*, p. 87)

On comprend alors pourquoi dans le chapitre précédent il avait affirmé que les acteurs doivent agir sur scène comme s'ils n'étaient pas à l'Hôtel de Bourgogne, et comme s'il n'y avait pas un public qui les regarde[162]. Plus l'action est véritable aux yeux des spectateurs, plus les émotions qui s'y déploient sont considérées véridiques, et,

---

[161] P. Pasquier, *op. cit.* p. 159.

[162] « Tous les personnages doivent agir et parler comme s'ils étaient véritablement Roi, et non pas comme étant Bellerose, ou Mondory […]. Et par cette règle ils disent souvent qu'ils sont seuls, que personne ne les voit, ni ne les entend, et qu'ils ne doivent point craindre d'être interrompus en leur entretien, troublés en leurs solitudes, découverts en leurs actions, et empêchés en leurs desseins ; encore que tout cela se fasse et se dise en la présence de deux mille personnes ; parce qu'on suit en cela la Nature de l'Action comme véritable, où les Spectateurs de la représentation n'étaient pas » (*Pratique*, p. 81-82). C'est le sens de la critique des apartés : en effet, « l'acteur doit "montrer" (*dimostrare*) être tel personnage, mais non pas "dénoter" (*denotare*) qu'il est acteur », É. Hénin, *op. cit.* p. 256.

partant, plus les émotions du spectateur seront véritables ! Pour Chapelain, il ne s'agit pas simplement d'un plaisir ou d'une instruction majeure, mais du vrai plaisir et de la vraie instruction qu'apporte le théâtre. Dans sa préface de 1631, Mairet aussi avait déjà exprimé le rapport qui existe entre plaisir et vraisemblance :

> [Le spectateur] goûte incomparablement plus de plaisir (et l'expérience le fait voir) à la représentation d'un sujet disposé de telle sorte que d'un autre qui ne l'est pas ; d'autant que sans peine ou distraction il voit ici les choses comme si véritablement elles arrivent devant lui, et que là, pour la longueur du temps […] il est impossible que l'imagination ne se refroidisse (*Préfaces*, p. 242-243)

De même qu'une action vraisemblable permet le vrai plaisir, de même c'est seulement à travers la vraisemblance que le théâtre pourra offrir une véritable instruction au public. Car les deux finalités du théâtre sont inextricablement liées. Déjà dans la préface de l'*Adone* de 1623, Chapelain affirmait que la fin d'une œuvre littéraire est l'utilité, mais « procurée par le moyen du plaisir » (*O.C.* p. 205), ou plus précisément, « qui ne s'obtient que par le seul plaisir » (*O.C.* p. 206). Dans la *Lettre sur les vingt-quatre heures* il affirme que cette instruction arrive en effet en obligeant « l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit » (*O.C.* p. 225). Puisque l'action est crue véridique, le spectateur en reçoit une impression très forte et durable, car même si l'illusion s'évanouit à la fin du spectacle, pour Chapelain, les émotions que le spectateur a vécues pendant la représentation demeurent puissantes, puisqu'elles ont été reçues et vécues à l'instar des expériences réelles[163]. Ainsi, on peut arriver à définir le fonctionnement et le sens de la vraisemblance pour Chapelain :

> « La "créance" entraîne "l'affection", qui déclenche "l'émotion", celle-ci produisant alors "l'amendement ès mœurs" du public »[164].

Il faut toujours tenir compte de la division presque manichéenne (et nullement respectueuse des classes les plus modestes) que fait Chapelain du public pour comprendre la raison pour laquelle c'est seulement l'instruction à travers la

---

[163] Anne Duprat écrit à propos : « Certes, la foi du spectateur dans la vérité du spectacle auquel il a assisté cesse dès la fin de celui-ci, mais l'impression faite sur l'esprit par les sens reste, puisqu'elle est passée par le même canal que les impression qui viennent du monde concret, et qu'elle a entraîné avec elle l'adhésion à l'ensemble des valeurs véhiculées par le poème ; ces valeurs sont donc destinées à survivre dans l'esprit du spectateur à la représentation », *Vraisemblances*, *op. cit.* p. 323.

[164] *Ibidem*, p. 59. Autrement dit, « pour influer sur la conduite des gens, il faut qu'une œuvre de fiction les touche, et pour qu'elle les touche, il faut qu'ils y croient », *ibidem.*

vraisemblance qui permet au théâtre d'être véritablement utile[165]. De même que pour Chapelain, des personnes honnêtes et cultivées ne peuvent pas avoir de plaisir avec un spectacle déréglé ; le cas échéant, s'agissant d'un « plaisir extrêmement rustique et du tout incapable de toucher les esprits nés à la politesse et à la civilité » (*O.C.* p. 231), de même, l'utilité d'une pièce qui se fonderait exclusivement sur des répliques sentencieuses ou sur des attitudes aperçues au cours d'actions invraisemblables, ne saurait toucher un public savant et désabusé. En peu de mots, il s'agirait encore une fois d'un spectacle bon pour un public naïf et sot, dont la crédulité ne serait pas difficile à abuser (encore qu'on puisse douter de persuader « ces gens-là » par la voie de la raison[166]).

Pour *convaincre* véritablement, il ne faut pas passer par la *raison*, mais par les *sens*. Voilà pourquoi le plaisir se rend en même temps indispensable pour l'instruction :

> Le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du Spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre (*O.C.* p. 226)

Chapelain tire des réflexions italiennes sur la *Poétique* l'idée (qu'on retrouve par exemple chez Vettori) que la poésie est faite pour « persuader ». Le but de la tragédie demeure dans le fait de susciter l'émotion cathartique. Il s'agit alors pour Chapelain de trouver une solution qui valide cette expérience et qui soit capable de contrer le scepticisme d'un Castelvetro sur les effets utilitaires du théâtre. Il la trouve chez Heinsius[167]. Il fonde ainsi le principe de l'instruction du théâtre non pas sur des raisonnements abstraits, à l'instar des italiens, mais sur un principe éminemment machiavélique, c'est-à-dire réaliste, l'efficacité du message véhiculé par le spectacle vraisemblable :

---

[165] P. Pasquier fait une synthèse des conceptions du public qu'avaient les théoriciens et les dramaturges de l'époque. Il parle notamment des distinctions faites par Scudéry. *Op. cit.* p. 52-55.

[166] Qu'on se rappelle de l'opinion de d'Aubignac : « C'est en vain qu'on veut les porter à la vertu par un discours soutenu de raisons et d'autorité […] La raisons ne les peut vaincre, que par des moyens qui tombent sous les sens », *Pratique*, p. 40.

[167] « Sans renoncer à l'idée de l'utilité morale de la poésie, Heinsius tourne alors résolument le dos aux conceptions didactiques de la représentation dramatique – en particulier à propos de la *catharsis*, dont il explique clairement qu'elle n'est pas une leçon morale donnée par le poète, mais désigne l'effet spécifique produit sur un public par le spectacle de l'action tragique. L'effet littéraire n'est pas un apprentissage, c'est un phénomène émotionnel ; sans émotion, pas de profit possible. Pour avoir prise sur son public, le poète doit, avant tout, obtenir l'adhésion des spectateurs à l'histoire racontée ; c'est de cette façon seulement qu'il peut amener le public à éprouver à la place des personnages les sentiments que le poète veut lui inspirer », A. Duprat, « Morale et fiction en poétique. La combinaison des vraisemblances chez J. Chapelain », *Revue des Sciences Humaines*, nº 254, 1999, p. 45-46. Cité par J. M. Civardi, *op. cit.* p. 180.

> A l'élection succède la *foi*, ou la créance que l'on peut donner au sujet ; point important sur tous autres pour ce qu'ils disent qu'où la créance manque, l'attention ou l'affection manque aussi ; mais où l'affection n'est point il n'y peut avoir d'émotion et par conséquent de purgation, ou d'amendement ès mœurs des hommes, qui est le but de la poésie (*Adone, O.C.* p. 196.)

Pour Chapelain, il ne s'agit plus de frapper le spectateur, mais de le captiver (« car pour purger il faut émouvoir » écrit-il dans la préface de l'*Adone, O.C.* p. 206) ; et pour faire cela, la règle de l'unité de temps, qui favorise la vraisemblance de la pièce, se révèle particulièrement propice, car « du coup, l'effet poétique ne doit pas être soudain mais continué »[168]. Bref, « la question n'est donc plus de savoir si le théâtre doit être utile ou plaisant : il doit être efficace »[169]. Sur ce point, on pourrait même en venir à se demander si Chapelain, dans sa conception du spectacle, n'esquisse pas déjà une théorie du message subliminaire, avant la lettre.

L'impression véridique qui s'imprime dans l'esprit du spectateur permet au dramaturge de faire passer son message de façon inaperçue, et de le faire accepter à la conscience du public. On comprend bien alors qu'un pouvoir politique, conscient de ce puissant moyen, ait fait mainmise sur la vie théâtrale de l'époque ; et que le dramaturge, ne pouvant qu'obéir à la volonté de la politique, soit obligé de travailler sur son *produit littéraire* avec les *outils* (les règles) qu'elle lui impose. On pourrait donc se demander et répondre avec R. Bray à propos de l'esthétique classique :

> Cet art se réduit-il à quelques recommandations appuyées sur une vague esthétique ? Cela peut suffire à d'autres écoles, mais l'école classique ne se soucie pas de l'individualisme. Nous l'avons vue confier au poète une mission sociale, lui donner rang d'éducateur. C'est du même point de vue qu'elle lui impose un code et une doctrine. Enrégimenté parmi les soutiens de la monarchie, le poète est un soldat. Pour remplir sa mission, il doit obéir à la règle, et en obéissant à la règle, il est sûr d'obtenir son but[170].

Et l'on comprend en même temps (comme l'a dévoilé D. Blocker) pourquoi par rapport aux théoriciens italiens, à l'instar d'un Denores dont Chapelain partage l'idée de

---

[168] A. Duprat, « Introduction » aux *Opuscules critiques*, *op. cit.* p. 71.

[169] *Ibidem*, p. 74. A. Duprat affirme plus loin que la vraisemblance a « une seule fonction : assurer l'efficacité de l'œuvre littéraire en tant que fiction », *ibidem*, p. 87.

[170] *Op. cit.* p. 99.

l'utilité du théâtre, l'engagement politique de ce théâtre soit soigneusement caché : « de la part des théoriciens, cette dépolitisation apparente est bien un acte politique, qui répond aux besoins d'un pouvoir avide de ne pas passer pour tel. Dans la France du premier XVII^{e} siècle, la poésie sera d'autant plus utile que son utilité morale et politique demeurera un secret d'État »[171].

La fin ultime de la littérature. A quelle fin le pouvoir politique utilise-t-il le théâtre — ou plutôt, quelle est la fin ultime que les théoriciens de la littérature assignent à cette dernière ? Pour répondre à cette question, il serait utile de rappeler d'abord la conception « sociologique » du théâtre qu'on peut retrouver chez les théoriciens classiques :

> C'est une secrète instruction des choses les plus utiles au Peuple et les plus difficiles à lui persuader. […] Ils sont non seulement utiles, mais absolument nécessaires au Peuple pour l'instruire, et pour lui donner quelque teinture des vertus morales […] C'est en vain qu'on veut les porter à la vertu par un discours soutenu de raisons et d'autorité […] La raison ne les peut vaincre, que par des moyens qui tombent sous les sens. Tels que sont les belles représentations de Théâtre que l'on peut nommer véritablement l'École du Peuple. (*Pratique*, p. 39-40).

Bien sûr, ici l'expression « école du peuple » est très différente de celle qui se déploie dans d'autres traditions dramatiques. On pourrait même penser qu'elle est aux antipodes de la conception brechtienne du théâtre, d'après laquelle, grâce à la distanciation, la pièce s'efforce de désabuser le spectateur, en lui montrant l'essence de la réalité pour que ce dernier puisse dorénavant agir en conséquence[172]. Cette « école du peuple » est également à l'opposé de la conception baroque du théâtre. La différence fondamentale réside en ce que, pour Chapelain et les autres théoriciens classiques à sa suite, il ne s'agit pas de dénoncer l'illusion : « le but du théâtre n'est plus, comme dans le cas d'une dramaturgie baroque, de dénoncer le faux-semblant, en montrant la vanité de tout effort vers le monde, mais d'utiliser le pouvoir de l'illusion pour redresser l'erreur de sens »[173] ; dans cette perspective, l'illusion sera d'autant plus efficace qu'elle

[171] *Art. cit.* p. 115.

[172] Le but de ce théâtre « est précisément de rendre maniable (praticable) au spectateur le monde réel », B. Brecht, *op. cit.* p. 257.

[173] A. Duprat, « Introduction » aux *Opuscules critiques*, *op. cit.* p. 76.

demeurera cachée[174]. Autrement dit, il s'agit d'une réutilisation positive des contrepouvoirs de l'illusion. Anne Duprat écrit que

> La représentation théâtrale, qui fonctionne de ce point de vue comme toutes les fictions, a simplement l'avantage sur les autres de mettre en évidence le rôle joué par l'illusion sensorielle […] Cette attention particulière que donne Chapelain à la nature physique de l'illusion mimétique donne le sens du projet dans lequel s'inscrit sa défense de la poésie : celui d'une utilisation positive des contrepouvoirs de l'illusion, dont on retrouvera certaines formules chez Pascal[175].

Que le pouvoir s'intéresse de plus en plus aux spectacles dramatiques est une évidence, comme le montre d'ailleurs la *Déclaration royale* de 1641, qui cherche à réhabiliter l'opinion sur les spectacles dramatiques en affirmant que le théâtre « peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises »[176]. Justement, lorsqu'on se demande pourquoi la politique utilise le pouvoir de l'illusion théâtrale, la première réponse est sans doute (dans une vision strictement réaliste et machiavélique) qu'elle essaie de « gagner » les esprits (dans le cas d'une conception utilitaire de la représentation théâtrale[177]) ; ou bien de « distraire » les hommes des affaires publiques (dans le cas d'une conception exclusivement hédoniste des spectacles). Dans les deux cas, pour garder et sauvegarder son pouvoir[178].

---

[174] « Bref, l'école du peuple est là encore fondée sur une illusion concertée, dont le fonctionnement doit *de plus* être tenu secret, de peur de lui ôter une partie de son efficace », D. Blocker, *art. cit.* p. 113.

[175] A. Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.* p. 323. Les conclusions qui suivent se fondent principalement sur l'interprétation qu'Anne Duprat a faite de la « doctrine » de Chapelain.

[176] Cité dans C. Mazouer, *op. cit.* p. 140.

[177] La France classique a une idée extrêmement utilitaire de l'œuvre d'art. Voir à ce propos R. Bray, *op. cit.* p. 63-84, « Les fins de la poésie : art et morale ».

[178] On rappelle, avec C. Jouhaud, que dans l'épître dédicatoire de l'*Horace* Corneille laisse apparaître justement cette « définition du service rendu : plaire pour divertir, divertir et ainsi servir l'État », « L'écrivain et le ministre : Corneille et Richelieu », *Dix-Septième Siècle*, CLXXXII, 1994, p. 137. Sur la fonction politique du théâtre de Corneille, et sur l'importance de la politique dans la création de son œuvre dramatique, on renvoi à l'étude de G. Forestier, *Corneille : le sens d'une dramaturgie*, *op. cit.* D'après le dix-septièmiste, « nous ne sommes pas sûr que les spectateurs et les contemporains de Corneille aient déjà commencé à considérer les tragédies cornéliennes comme autre chose que des tragédies (que comme des œuvres destinées avant tout à susciter des émotions et un plaisir particulier) et qu'ils soient à l'origine de cette tradition critique "moralo-politicienne". […] Tout au plus voyait-on en lui, grâce à l'inscription dans ses pièces de ces grands raisonnements, l'artiste de la politique comme on verra en Racine l'artiste de la passion », *ibidem*, p. 9-10. Quant à l'importance qu'a la politique lors de la création artistique, d'un côté il rappelle en citant Corneille le caractère de « broderie » qu'elle y tient : « [Je] crois qu'après cela, il n'y a plus guère de question d'importance à remuer et que ce qui reste n'est que la broderie qu'y peuvent ajouter la rhétorique, la morale, et la politique. » (*Lettres à l'abbé de Pure*, 25 août 1660, in *Œuvres complètes III*, *éd. cit.* p. 7, cité par G.

On ne saurait cependant s'en tenir là. Car il existe d'autres fins que les « gens habiles » assignent à la littérature, au-delà des vues strictement réalistes dont ils ont dû avoir sûrement conscience. Justement, c'est pour « remettre devant les yeux la fin la plus noble & la plus parfaite » (*Sentiments*, p. 935) des règles du théâtre que l'Académie française prend part à la querelle du *Cid*. Chapelain a « une vision profondément rationaliste de l'œuvre d'art ». Pour lui, l'œuvre littéraire entretient « des liens étroits […] avec la civilisation qui la produit et la reçoit »[179]. Cette idée jaillit de la réflexion sur le statut de la « fable » en tant que discours à la fois fictif et véridique que Chapelain expose dans le *Dialogue de la lecture des Vieux Romans* (1646), et qui porte donc sur le rôle de la littérature en général. En prenant l'exemple de la littérature chevaleresque, il s'aperçoit que les histoires racontées, quoique totalement fausses, cachent néanmoins des vérités. Dans cet exposé, où il relate une discussion eue avec Sarrasin et Ménage au sujet du *Lancelot*, Chapelain affirme que « ce livre est fabuleux et historique tout ensemble » (*O.C.* p. 330). En effet, bien que mensongers, les romans nous dévoilent la pensée et la sensibilité d'une civilisation :

> Pour second fondement, je pose que tout écrivain qui invente une fable dont les actions humaines font le sujet, ne doit représenter ses personnages, ni les faire agir que conformément aux mœurs et à la créance de son siècle, surtout s'il n'est éclairé que des lumières qu'il tire de son siècle, puisqu'il est constant que nos idées ne vont guère au-delà de ce que nous voyons ou de ce que nous entendons. […] Sur ce fondement je crois vous pouvoir dire que *Lancelot*, qui a été composé dans les ténèbres de notre antiquité moderne, et sans autre lecture que celle du livre du monde, est une relation fidèle, sinon de ce qui arrivait entre les rois et les chevaliers de ce temps-là, au moins de ce qu'on était persuadé qui pouvait arriver […]. Je crois vous pouvoir assurer encore plus fortement que c'est une représentation naïve, et s'il faut ainsi dire,

Forestier, *ibidem*, p. 67) ; en rappelant également que « lorsque Corneille vient à la tragédie historique et politique avec *Horace*, c'est après avoir passé de longs mois à ne s'occuper que des questions de poétique », *ibidem*, p. 66. Sans pour autant dénier l'importance que joue la politique dans l'interprétation de l'œuvre : « il ne s'agit pas de broder pour faire joli […]. Broder, c'est travailler à l'aiguille sur un tissu déjà existant ; et l'on brode de fil, certes, mais aussi d'argent et d'or. Autant dire que la broderie n'est pas moins importante que le tissu qu'elle agrémente : et c'est elle qui fait quelquefois la majeure part de son prix », *ibidem*, p. 68.

[179] A. Duprat, « Introduction » aux *Opuscules critiques*, *op. cit.* p. 27.

> une histoire certaine et exacte des mœurs qui régnaient dans le cours d'alors (*O.C.* p. 328)[180]

Autrement dit, il voit dans la littérature une institution porteuse de valeurs, car le poète « bénéficie, contrairement à l'historien, de la capacité de reproduire le « génie » propre au peuple auquel il appartient »[181]. Or, si la littérature s'affiche comme un miroir des sociétés, Chapelain peut arriver à imaginer l'opération inverse au moment où naît une conception plus consciente de l'œuvre littéraire. Ainsi, au lieu de recréer l'image « véritable » (cela ne veut pas dire réaliste) du monde, à travers le récit « vraisemblable » la littérature peut à son tour conditionner les consciences de l'époque où elle jaillit, en affichant les valeurs qu'elle se charge de véhiculer[182]. Seulement, pour réussir à conditionner la civilisation d'où elle est née, elle doit être persuasive[183], but qui peut être atteint grâce à la même vraisemblance, qui se révèle donc la clé de voûte de l'édifice théorique de Chapelain. Elle est même le seul principe qui entérine un discours fictif qui se veut poétique, comme rappelle Chapelain à Godeau :

> J'ai répondu encore au sixième article qui dit que l'imitation fait seule toute la poésie et qu'elle n'a point besoin d'autre règle pour sa perfection lorsque j'ai maintenu que *la vraisemblance était sa propriété inséparable*, qu'elle en doit accompagner toutes les circonstances et que l'imitation d'elle-même est *impuissante* si la vraisemblance ne lui prête pas la main (*O.C.* p. 230. je souligne)

---

[180] Chapelain compare le récit fabuleux d'un roman aux ouvrages historiques pour montrer quelle vérité il faut y chercher : « *Lancelot* n'est point un Tite-Live parce que les actions qui y sont racontées sont éloignées de toute vérité. Si, toutefois, il ne lui est pas comparable par la vérité de l'histoire, n'étant composée que d'événements fabuleux, j'oserai dire qu'il pourrait être comparé par la vérité des mœurs et des coutumes dont l'un et l'autre fournissent des images parfaites : l'un, des temps dont il a écrit, l'autre, de ceux où il a été écrit », *O.C.* p. 327. Il ajoute ensuite pour confirmer son idée : « Une autre assertion qui sert à m'affermir dans cette créance, est la grande conformité que nous trouvons entre les coutumes, et quelques fois même entre les actions, représentées dans ce livre fabuleux et celles que nous voyons écrites dans les histoires gothiques, danoises, anglaises et même françaises de ce temps-là ou des temps plus proches du nôtre », *O.C.* p. 329.

[181] A. Duprat, *Vraisemblances*, p. 332.

[182] « L'œuvre théorique de Chapelain – qui écrivait en 1632 à Mlle de Gournay : "L'idée de l'art est mon seul exemplaire" – a pu contribuer de façon importante à l'élaboration des structures symboliques du classicisme littéraire louis-quatorzien : elle montre la littérature comme le milieu dans lequel se déploie de façon privilégiée l'imaginaire d'une société, en tant qu'il détermine son devenir effectif », *Ibidem*, p. 349.

[183] Pour Chapelain, « une civilisation ne saurait se doter d'une littérature capable d'exprimer et de façonner en retour son identité et sa culture, si elle ne travaille pas à se représenter elle-même de façon persuasive par la fiction », *ibidem*, p. 313.

Dans ce mot « impuissante », peut-être peut-on relever l'importance que joue la fonction sociale dans l'établissement de ce qui est littéraire et de ce qui ne l'est pas pour Chapelain.

Qu'on ne se trompe pas, toutefois, sur la conception de cette vraisemblance : comme l'a montré G. Forestier, elle ne désignerait nullement, dans une perspective qui se veut ontologique et néo-platonicienne, « une *imitation parfaite des règles de la nature* […] reposant sur une conception idéaliste de la réalité qui sous-tend une bonne part de la réflexion classique »[184]. La conception de *mimesis* de Chapelain est bien aristotélicienne. Dans la portée réflexive qu'il assigne à la littérature « il n'y a que les virtualités d'une esthétique idéaliste, et c'est le courant néo-platonicien qui tirera l'esthétique aristotélicienne vers l'idéalisme »[185]. Chapelain, donc, n'entend pas la vraisemblance dans la perspective d'une imitation « perfectionniste » de la nature, telle qu'on pourrait la dégager par exemple à la simple lecture du passage suivant des *Sentiments* :

> [L'Art] se proposant l'idée universelle des choses, les espure des defaux & des irregularités particulieres que l'histoire par la severité de ses loix est contrainte d'y souffrir (*Sentiments*, p. 949)

car comme on a dit, la vraisemblance amène à recréer « parfaitement » (dans le sens d'une imitation parfaite et non pas perfectionniste) les conditions de réception de la mimésis théâtrale pour l'œil du spectateur. Dans le sillage des interprétations aristotéliciennes sur le statut de l'œuvre littéraire, elle ne saurait être considérée donc à l'instar d'un moyen qui permet de représenter et de découvrir la vraie nature des choses, ou des vérités supérieures. À travers la vraisemblance, Chapelain veut mettre sous les yeux des spectateurs des attitudes qui soient vraies pour l'œil ainsi que pour la conscience : c'est-à-dire conformes à l'esprit de la civilisation au sein de laquelle l'œuvre est née ; et que cette dernière, à son tour, cherche à insuffler. Une vérité non plus platonique, mais que l'on pourrait qualifier d'utopique[186]. D'Aubignac également est conscient de cette mission des spectacles théâtraux,

---

[184] G. Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue…» *art. cit.* p. 191.

[185] *Ibidem*, p. 192.

[186] « Pour Chapelain, comme pour De Nores, la bienséance du spectacle doit renvoyer à une Nature raisonnable, où se dessinera pour le spectateur la forme idéalisée de la société à la préservation de laquelle il doit opérer. […] En effet, selon eux, le spectacle idéal sera à la fois une définition des différences sociales, un éloge des liens sociaux ainsi exposés et une ferme injonction à préserver l'ordre établi » D. Blocker, *op. cit.* p. 110. A. Duprat parle du « fondement aléthique du vraisemblable », qui donne au discours du poète un degré de vérité majeure que les récits de

> Soit pour faire paraître la grandeur d'un État dans la paix, ou durant la guerre, soit pour inspirer au Peuple, le courage, ou pour l'instruire insensiblement en la connaissance des vertus (*Pratique*, p. 43)

Il ajoutera dans sa *Dissertation* sur le *Sertorius* de Corneille :

> Ce n'est pas assez qu'un poète cherche les moyens de plaire, il faut encore qu'il enseigne les grandes vérités[187]

Ayant cette conception de la vraisemblance, on comprend alors le sens de la condamnation du *Cid* qui est autant éthique qu'esthétique :

> Avoir fait consentir Chimene à espouser Rodrigue le jour mesme qu'il avoit tué le Comte. Cela surpasse toute sorte de créance […]. L'Autheur Espagnol a moins peché en cet endroit contre la bien-seance, faisant passer quelques jours entre cette poursuitte & ce consentement. Et le François qui a voulu se renfermer dans la regle des vingt-quatre heures, pour eviter une faute est tombé dans une autre, & de crainte de pecher contre les regles de l'Art, a mieux aymé pecher contre celles de la Nature
>
> […] En cecy il faut avoüer que ses mœurs sont du moins scandaleuses, si en effect elles ne sont depravées. Ces pernicieux exemples rendent l'Ouvrage notablement defectueux, et s'escartent du but de la Poesie, qui veut estre utile (*Sentiments*, p. 955-56 et 961)

et pourquoi, il faut parfois préférer le vraisemblable (en tant que vérité future et moralement plus juste) à la vérité des histoires passées qui sont censées nuire aux mœurs de la société, au lieu de les faire progresser en vue de l'établissement d'une civilisation meilleure, à savoir plus raisonnable.

---

l'historien. La seule vérité est « celle du comportement humain en tant qu'il est animé par la volonté morale : la vérité factuelle, celle des événements particuliers tels qu'ils se produisent dans le monde, et tels que nous les livre l'expérience n'est qu'un phénomène déformant, un état des choses dépourvu de toute réalité ». C'est en cette dénégation de la réalité dans une perspective morale que consiste la portée utopique de Chapelain (et non pas donc dans une conception néoplatonicienne) : « Loin d'abandonner le Vrai pour lui substituer le Bien, la poésie restitue donc le véritable univers humain, débarrassé de l'incohérence liée à sa manifestation dans les phénomènes réels », *Opuscules critiques*, *op. cit.* p. 61.

[187] Cité in R. Bray, *op. cit.* p. 72.

> Les mauvais exemples sont contagieux, mesme sur le theatres ; les feintes representations ne causent que trop de veritables crimes, & il y a grand peril à divertir le Peuple par des plaisirs qui peuvent produire un jour des douleurs publiques. Il nous faut bien garder d'accoustumer ny ses yeux ny ses oreilles à des actions qu'il doit ignorer (*Sentiments*, p. 938)

> Nous maintenons que toutes les vérités ne sont pas bonnes pour le théâtre […] Il y a des verités monstrueuses, ou qu'il faut supprimer pour le bien de la société […]. C'est principalement en ces rencontres que le Poete a droit de preferer la vray-semblance à la verité (*Sentiments*, p. 948).

On comprend en même temps la réelle portée de la distinction entre les deux modes de vraisemblance, le commun ayant pour but de montrer ce qui est peut-être perçu effectivement comme véritable

> Les choses qui arrivent ordinairement aux hommes, selon leurs conditions, leurs aages, leurs mœurs et leurs passions (*Sentiments*, p. 944)

et l'extraordinaire, qui affiche ce qui devrait l'être aussi

> L'extraordinaire, embrasse les choses qui arrivent rarement […] comme qu'un habile *mechant* soit trompé, qu'un homme *fort* soit vaincu (*Sentiments*, p. 944, c'est moi qui souligne)

Le premier s'appuyant exclusivement sur la véridicité et les bonnes mœurs (*decorum*) ; le second ayant besoin de surprendre et d'éblouir pour persuader (*admiratio*)[188]. Voici, à mon avis, l'interprétation herméneutique qui peut être faite de cette autre assertion fondamentale dans la théorie littéraire de Chapelain contenue dans la première version du *Discours de la Poésie représentative* :

> La poésie représentative, aussi bien que la narrative, a pour objet l'imitation des actions humaines, pour condition nécessaire la vraisemblance, et pour sa perfection la merveille (*O.C.* p. 272).

[188] En interprétant le texte péripatéticien, L. Castelvetro avait formulé l'idée de quatre modes de la *mimesis* à partir de la combinaison du possible et du crédible 1) possible et crédible ; 2) possible et incroyable ; 3) impossible et crédible ; 4) impossible et incroyable. Il avait ensuite affirmé que seulement le premier et le troisième mode sont bons, en jetant ainsi les bases des deux modes de vraisemblances théorisés par Chapelain.

À travers le merveilleux[189], le spectateur acceptera dorénavant seulement les attitudes raisonnables,

> Ce qui fait desirer une si exacte observation de ces lois [du théâtre] est qu'il n'y a point d'autres voye pour produire le Merveilleux, qui ravit l'ame d'estonnement et de plaisir, et qui est le parfait moyen dont la bonne Poësie se sert pour estre utile (*Sentiments*, p. 947)

et se *complaira*[190] de ces attitudes parce que dans son esprit aussi il aura su vaincre les passions et les aura mises sous les ordres du devoir

> Elle [Chimène] le devoit mesmes en quelque sorte [reparer le deshonneur de sa Maison], pour relever sa propre gloire, lors qu'après une longue agitation, elle eust donné l'avantage à son honneur, sur une amour si violente & si juste que la sienne. Et la beauté qu'eust produit dans l'ouvrage une si belle victoire de l'honneur sur l'amour, eus testé d'autant plus grande qu'elle eust esté plus raionnable (*Sentiments*, p. 962-963)

Comme l'a montré Anne Duprat, d'un certain point de vue les interprétations de Chapelain rejoignent celles de Pascal. Notamment dans ses dernières œuvres, lorsqu'il fait appel à la « faculté imaginante » pour affirmer que le temps viendra où la raison saura conduire les hommes sans plus avoir besoin de l'emploi de la force. La littérature assumerait alors une tâche fondamentale : faire prendre conscience aux hommes des attitudes raisonnables qu'il faut tenir, en leur inspirant ces règles par le « règne doux de l'opinion », parce qu'à ce degré de l'évolution, il n'y aura plus besoin de la « tyrannie de la force »[191]. Cette société aux accents post-étatiques, où même le roi se voit rangé

---

[189] Pour Chapelain, « le principe fondamental de la vraisemblance réside dans le recours, presque obligatoire, au merveilleux », G. Forestier, « Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre », *XVII^e siècle*, CLXXXII, 1994, p. 95.

[190] Comme l'a signalé G. Forestier, on retrouve dans les *Sentiments* cette « première définition du merveilleux chapelainien : *ce qui ravit l'âme d'étonnement et de plaisir* », *ibidem*, p. 98.

[191] « Chapelain croyait à la force des "cordes de respect" qui retiennent les hommes dans le devoir, et à celles des "cordes d'imagination" qui les attachent aux héros », A. Duprat, *Vraisemblances*, *op. cit.* 344. En revanche, pour Pascal, ce règne de l'opinion ne saurait durer longtemps : « l'empire fondé sur l'opinion et l'imagination règne quelque temps, et cet empire est doux et volontaire. Celui de la force règne toujours. Ainsi l'opinion est comme la reine du monde, mais la force en est le tyran », Pascal, *Pensée*, cité in *Vraisemblances*, *op. cit.* p. 344.

sous la loi du bien public, demeure foncièrement conservatrice[192] (car elle projette dans le futur des modèles qui se réfèrent au passé et qui sont juste idéalisés), voire « réactionnaire » si l'on prend en compte que la nouveauté des mœurs serait immanquablement rejetée, car pour Chapelain la littérature ne saurait être convaincante en proposant des attitudes « révolutionnaires »[193]. Comme il précisait dans le *Dialogue de la lecture des Vieux Romans*,

> Il faut distinguer de nouveauté, et dire que la nouveauté des événements attire les curieux mais non pas la nouveauté des mœurs, qui étonne et blesse plutôt qu'elle ne plaît (*O.C.* p. 328).

Enfin, pourrait-on déceler peut-être dans la conception de la littérature proposée par Chapelain des renvois à l'idée de la « République des Lettres » qui, depuis la Renaissance, était en train de se former ? Une république fondée sur la raison, qui tenterait de dominer le pouvoir issu de la force ou de l'argent[194] (d'après la tripartition classique de la société faite par Platon) — une ambition qui continue à hanter encore l'esprit des hommes de lettres et des philosophes.

---

[192] À l'instar, d'ailleurs, des utopies plus ou moins conservatrices de la Renaissance. Il semble bien, en effet, que les idéaux proposés dans les utopies, sont à bien des égards en contradiction avec leur temps, comme si les auteurs avaient été en retard par rapport à leur époque et ne l'avaient pas comprise. Elles proposent le collectivisme, l'abolition de la propriété privée, dans une période qui a connu la montée de l'individualisme et l'essor du capitalisme ; ne mentionnent pas le passé et les traditions alors qu'en Europe sont en train de se renforcer les sentiments nationaux ; et décrivent des cités isolées et autarchiques pendant que se développent les échanges maritimes et les voyages. Voir à ce propos J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, *op. cit*. p. 366-373.

[193] Bien sûr, je n'entends pas l'adjectif « révolutionnaire » dans le sens moderne que le terme a acquis depuis 1789, mais dans le sens originaire que le mot avait dans la Grèce classique, à savoir de *neoterizein* (faire des choses nouvelles, introduire des nouveautés), qui avait une forte connotation négative et que les latins traduisaient par *res novas moliri*. Sur le développement du mot jusqu'à sa signification actuelle on renvoie à communication prononcée par Luciano Canfora, « Profilo del rivoluzionario », le 16 mars 2012 à la Fondazione Collegio San Carlo di Modena, disponible sur le site http://www.fondazionesancarlo.it/fondazione/Viewer?cmd=conferenze&anno=2011-2012#

[194] « Il potere ideologico è quello che si vale del possesso di certe forme di sapere […] per esercitare un'influenza sul comportamento altrui e indurre i membri del gruppo a compiere o non compiere un'azione. Da questo tipo di condizionamento deriva l'importanza sociale di colore che sanno, siano i sacerdoti nelle società tradizionali, siano i letterati, gli scienziati, i tecnici, i cosiddetti "intellettuali", nelle società secolarizzate, perché attraverso le conoscenze che essi diffondono o i valori che predicano e inculcano si compie il processo di socializzazione di cui ogni gruppo sociale ha bisogno per poter stare insieme », N. Bobbio, *Stato, governo società. Frammenti di un dizionario politico*, Turin, Einaudi, 1995, p. 73.

2. UNITÉ DE TEMPS ET THÉÂTRE IRRÉGULIER

La perception du temps dans le théâtre baroque espagnol et dans la tragédie élisabéthaine

a. Introduction

L'Italie et la France me taxent d'ignorance[1]

En mentionnant le jugement qu'on fait de ses pièces au-delà des Pyrénées et au-delà des Alpes, Lope reconnaît la valeur des théoriciens italiens[2]. Il dit les connaître dès son jeune âge et cite Robortello[3]. Au demeurant, s'il a pris le soin de répondre aux accusations qui lui ont été faites, cela signifie que les questions esthétiques que lui posent ses adversaires, et qu'il approche dans son traité ont un poids considérable aussi à l'égard de l'écriture dramaturgique irrégulière.

Les débats théoriques sur le théâtre qui se développent en Angleterre et surtout en Espagne demeurent donc très intéressants, bien qu'ils soient moins riches qu'en Italie et qu'en France. En Espagne ce débat est très vif du point de vue éthique, tandis que le ton devient moins violent lorsqu'on commence à traiter des aspects esthétiques – sans pour autant que leur intérêt ne soit remis en question. Si les dramaturges traités dans cette étude se révèlent peu soucieux de l'unité de temps, leurs œuvres témoignent en revanche d'une attention considérable portée au traitement du temps théâtral. De ce fait, toute une série de solutions différentes sont inventées pour justifier l'emploi que ces dramaturges font du temps. Ces solutions pourraient sembler parfois peu raisonnables, si l'on tient compte du panorama franco-italien et si l'on ne met pas suffisamment en évidence le contexte particulier dans lequel elles ont vu le jour.

La vague de l'aristotélisme poétique atteint aussi bien l'Espagne que l'Angleterre, quoiqu'avec des différences considérables. Au-delà de la Manche, son représentant le

---

[1] « Me llamen ignorante Italia y Francia », Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], (éd.) E. Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011, v. 366. Ci-après *Arte nuevo*. C'est moi qui traduis.

[2] En vérité, le débat sur le théâtre en France est plus tardif, bien que dès 1572 Jean de la Taille rappelait qu'« il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps et en un même lieu ». De ces premières années du siècle, j'ai mentionné seulement dans le chapitre précédent la poétique de Vauquelin dont l'influence n'est point considérable, alors même que les pièces françaises contemporaines se caractérisent plutôt par leurs irrégularités.

[3] En parlant des vers 49-55, J. L. de Miguel Jover remarque que Lope « está traduciendo casi literalmente [Robortello] ». « La *Poética* de Aristóteles y el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope : claves para una estética conjunta », in *Estudios. Homenaje al profesor A. Sancho Sáez*, vol. II, Grenade, Universidad de Granada, 1989, p. 687.

plus important est Philip Sidney[4], qui pourtant ne vit pas assez longtemps pour assister au succès étonnant de la dramaturgie élisabéthaine qui va bientôt paraître, ni aux chefs-d'œuvre de Shakespeare[5]. En général, les conceptions poétiques les plus intéressantes se retrouvent dans les œuvres des poètes eux-mêmes[6], Ben Jonson étant l'un des exemples les plus éclairants pour ce qui concerne l'art dramatique[7]. Dans ce contexte, Marlowe et Shakespeare emploient les prologues (*Tamerlan le grand*, *Troïlus et Cressida*), ou bien la voix du chœur (*Faust*, *Henry V*), pour signaler au public le rapport qui existe entre le temps de l'action qu'ils mettent en scène et le temps de la représentation.

Le panorama espagnol est bien plus riche. M. Vitse, dans sa lecture de l'histoire de la diatribe esthétique autour du théâtre baroque[8], distingue trois moments fondamentaux qui correspondent à trois générations de théoriciens et à trois étapes du développement de la *comedia*. La fin du XVI[e] siècle avait connu un renouveau de l'écriture tragique à travers la « génération de 1580 ». Elle n'avait pourtant pas réussi à obtenir sur scène le succès espéré. La première et principale œuvre théorique qui synthétise l'aristotélisme de cette période est la *Philosophia antigua poética* de Lopez de Pinciano (1596)[9]. Au tournant du siècle, Lope de Vega, influencé par la tradition valencienne, révolutionne la dramaturgie espagnole en donnant vie à la *comedia* baroque. Son *Arte nuevo de hacer comedia* (*Art nouveau de faire les comédies*) est le texte théorique le plus important de la première génération des théoriciens dans la

---

[4] « *A Defence of Poesie* stand head and shoulders above all the other theoretical treatises of the Elizabethan period, such as those of Gascoigne, Webbe, Puttenham, Campion and Daniel, both because it is consistently entertaining, which the other are not, and because Sidney carries the debate back to first principles – the value of the imagination itself – and tackles Plato head-on », *Philip Sidney*, K. Duncan-Jones (éd.), Oxford, Oxford University press, 1989, p. x.

[5] K. Duncan-Jones écrit : « If Sidney had lived to be 60, he could have seen all of Shakespeare's plays. Dying, as he did, at 32, he saw none », *ibidem*, p. xviii

[6] « The most interesting English Renaissance critics of poetry were themselves poets who repeatedly testes their own ideas in their poems, Sidney, Spenser, Jonson and Milton being the chief examples », « Ideas of Poetry », in I. Rivers, *Classical and Christian ideas in English Renaissance poetry*, London – New-York, Routledge, 2002, p. 154.

[7] J'évoquerai de B. Jonson le passage de son traité *Timber, or discoveries* [1620-35 ?] dédié á la juste grandeur de la fable, ainsi que sa préface à *Sejanus, his fall* [1605]. Les deux textes sont reproduits dans *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. I, J.E. Spingarn (éd.), Bloomington – Londres, Indiana University Press, 1968.

[8] *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII[e] siècle*, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1990, p. 171-228.

[9] « El primer tratado que funda sus teorías en el fragmento aristotélico, plantea la cuestión filosófica de la esencia de la poesía y se ocupa sistemáticamente de los distintos géneros es la *Philosophia antigua poética* de 1596 », « Las poéticas y la teoría dramática », M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis books limited, 1974, p. 22. J. Rico Verdú signale que « en todo lo que es materia poética sigue a Aristóteles (y secundariamente a Horacio », « Introducción » à A. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, in *Obras Completas*, J. Rico Verdú (éd.), Madrid, Biblioteca de Castro, 1998, p. xv.

mesure où, prenant toujours le départ de l'ouvrage péripatéticien[10], Lope réussit non seulement à corroborer ses choix, mais également à imposer dorénavant les paramètres d'évaluation qui les justifient. On retrouve les contributions à ce premier débat, à la fois dans des ouvrages strictement théoriques, tel que *Las tablas poéticas* de Cascales (ouvrage composé en 1604 mais paru seulement en 1617), et également à l'intérieur des œuvres des écrivains, à l'instar de Cervantès, Rey de Artieda, Tirso de Molina, etc.[11]. Le succès retentissant de la *comedia* lopesque met hors-jeu tout détracteur de celle-ci, de sorte que ses traits caractéristiques, bien qu'en contradiction avec les préceptes aristotéliciens, ne sauraient plus être mis en question. Néanmoins la *comedia* évolue au fil du siècle, et le deuxième tournant du débat critique, bien qu'il scelle la rupture entre poéticiens et dramaturges[12], témoigne également de cette évolution[13]. Cette forme d'aristotélisme « plus épuré, moins éclectique », pour utiliser la formule de M. Blanco, (M. Vitse parle d'un « antiaristotélisme de surface » ou de « suraristotélisme »[14]), trouve sa meilleure expression dans la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de J. A. González de Salas. Désormais détaché des influences latines – notamment de l'hérédité du donatisme –, l'aristotélisme des traités d'un González de Salas ou d'un Pellicier de Tovar, est maintenant orienté vers une codification et une récupération tardive d'un genre nouveau, la *comedia*, dont personne n'ose plus contester la légitimité et le prestige. Enfin, la troisième génération des théoriciens, dont le chef de file est Bances de Candamo, permet « le dépassement d'Aristote ». Elle témoigne de la volonté de

[10] Dans son article, J. L. de Miguel Jover a bien montré comme Lope prenne toujours le départ du traité d'Aristote pour venir le remplacer, le cas échéant, avec ses nouvelles idées de théâtre. *Art. cit.* p. 679-698. Voir aussi C.D. Ley, « Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles », in *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, vol. II, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, p. 579-585.

[11] La plupart des traités cités se trouvent dans l'anthologie *Preceptiva dramática española : del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971. Ci-après *Preceptiva*.

[12] M. Vitse parle d'un « divorce de fait, caractéristique de la deuxième génération, qui existe désormais entre des théoriciens qui ne sont pas des hommes de théâtre et des dramaturges qui ne semblent plus s'intéresser, du moins explicitement, à la controverse esthétique », *op. cit.* p. 208. Ce divorce est évident dans les derniers mots de J. Pellicier de Tovar qui avoue, malgré sa position très classiciste, qu'il admire la *comedia* qu'il juge supérieure aux genres de l'antiquité : « Esto es lo que entre la prisa y la ignorancia ha podido dictarme la obediencia. Este riesgo corren los que se ponen a dar preceptos en materias que no practican. Mi genio y mi profesión no me llaman a tan glorioso trabajo como escribir para los teatros. […] Y los que yerran no desmerecen, pues la peor de las comedias que hoy se representa es ventajosa sin duda a todas las antiguas », *Idea de la comedia de Castilla*, in *Preceptiva*, p. 272.

[13] « Los avances teóricos, aunque parezcan modestos, surgen de la misma tendencia que hace florecer, en el mismo momento, unas cuantas soluciones afortunadas », M. Blanco, « Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo », in *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, *op. cit.* p. 122.

[14] *Ibidem*, p. 122 et M. Vitse, *op. cit.* p. 208.

ramener la critique de l'œuvre poétique dans une perspective éthique, avec l'établissement d'un modèle sans pareil – la *comedia* de Calderón –, et la volonté de ne faire du dramaturge, naguère expérimentateur, qu'un simple répétiteur. Autrement dit, désormais délivré de tout souci esthétique grâce à la perfection et au succès du modèle caldéronien, Bances de Candamo ne songe plus qu'à donner les consignes à un nouveau poète-formateur[15].

[15] « Le dramaturge n'est plus ce "maître de recherches", à l'écoute des réactions d'un "pueblo entero" […]. Son rôle est désormais celui d'un "maître répétiteur", qui, au sortir de l'"École normale" du *Teatro de los teatros*, saura écrire un théâtre pour le peuple mais sans le peuple », M. Vitse, *op. cit.* p. 218. M. Vitse ajoute, en signalant le caractère foncièrement utilitariste de l'idée du théâtre de Bances de Candamo : « L'objectif est donc clair : la formation des producteurs pour une meilleure éducation des consommateurs », *ibidem*, p. 219.

b. Aperçu du débat sur l'unité de temps en Angleterre et l'exemple de *Faust* et d'*Henry V*

> Ainsi sur l'aile de l'imagination notre scène agile s'envole
> D'un mouvement aussi rapide
> Que celui de la pensée (*Henry V*, chœur acte III, 1-3)[16]

Dans les années 1580, Sidney donne au théâtre anglais contemporain un jugement tranchant :

> Nos tragédies et nos comédies, que l'on vilipende à juste titre, n'observent ni les règles de l'art poétique, ni celle de la simple raison (p. 89)[17].

Bien sûr, Sidney est intéressé davantage par l'utilité morale de la tragédie[18]. Il élit *Gorboduc* de Norton et Sackville (1562) comme la meilleure des tragédies anglaises contemporaines, à savoir une pièce « empreinte d'une remarquable moralité, qu'elle enseigne de la manière la plus délicieuse » (p. 89)[19]. Néanmoins, il s'intéresse également à l'aspect esthétique de l'œuvre, c'est pourquoi *Gorboduc* ne saurait être pris comme modèle :

> Elle ne peut, dès lors, fournir un modèle parfait de la tragédie. En effet, elle pèche et par le lieu et par le temps de l'action […] Or,

[16] « Thus with imagin'd wig our swift scene flies, / In motion of no less celerity / Than that of thought », Shakespeare, *Henry V*, *Histoires II*, (*Œuvres complètes IV*), Paris, Gallimard, collection de La Pléiade, 2008, p. 800. Contrairement aux autres textes de Shakespeare, pour lesquels j'utilise la traduction de l'édition « Bouquins », ici je rapporte la traduction de J.-M. Déprats contenue dans l'édition de « La Pléiade », puisque cette traduction, plus littérale, me permettra de mieux mettre en valeur le sens de certaines expressions ainsi que des mots employés par Shakespeare.

[17] « Our tragedies and comedies (not without cause cried out against), observing rules neither of honest civility nor skilful poetry », P. Sidney, *Defence of poesie*, in *Philip Sidney*, *op. cit.* p. 243. Pour la traduction en français, j'utilise P. Sidney, *Éloge de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. Le numéro des pages de la traduction sera toujours indiqué dans le texte.

[18] « So that the right use of comedy will (I think) by nobody blamed; and much less of the high and excellent Tragedy […] that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that, with stirring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainty of this world », *ibidem*, p. 230 [Nul ne saurait donc blâmer, je pense, le bon usage de la comédie, et moins encore celui de la tragédie […] qui fait craindre aux rois d'être tyrans, et qui révèle aux tyrans leurs humeurs tyranniques ; la tragédie qui, en suscitant l'admiration et la pitié, enseigne que rien n'est certain en ce monde »].

[19] « As full of notable morality, which it doth most delightfully teach, and so obtain the very end of poesy », *ibidem*, p. 243.

> nous avons ici une action qui dure plusieurs jours et qui se déplace en maints endroits imaginés sans art (p. 89)[20].

Sidney reprend à la lettre l'interprétation du texte de la *Poétique*, en affirmant que « l'action devrait se dérouler selon Aristote et selon le sens commun, en un seul jour » (p. 89). La règle se trouve ainsi fondée sur l'autorité antique, et sur un générique « sens commun », qui esquisse vaguement une sorte de vraisemblance entre la perception de la chose représentée et son signifiant :

> Quant au temps, ces dramaturges en sont plus prodigues encore : il n'est pas rare de voir une princesse tomber amoureuse, mettre au monde un bel enfant qui […] sera père lui aussi d'un adorable enfant. Mais tout cela n'a demandé que deux heures ! Cela va contre la raison (p. 90)[21].

Ce « sens commun » pourrait être d'ailleurs une manière redondante d'affirmer derechef le respect de l'autorité antique, étant donné que pour Sidney il n'existe aucune raison de s'en écarter. Car c'est à l'antiquité qu'appartiennent les chefs-d'œuvre de la littérature. Au moment où Sidney écrit sa *Defence of poesie* (vers 1580), Shakespeare a environ 16 ans.

Plus tard, c'est encore la perspective éthique qui continue à prédominer la réflexion sur l'art d'écrire des anglais. Par rapport à leurs contemporains italiens, ils sont en effet intéressés plutôt par la fonction de la poésie sans se soucier trop de son fonctionnement[22]. À quelques exceptions près, les italiens ne sont pas lus, et la contribution de la Renaissance italienne à l'art dramatique élisabéthain arrivera par des voies indirectes[23]. A. Baldini rappelle quelques causes à cela, comme la barrière linguistique, ainsi que la rareté des copies en circulation des ouvrages critiques

---

[20] « It might not remain as an exact model of all tragedies. For it is faulty both in place and time, the two necessary companions of all corporal actions. For where the stage should always represent but one place, and the uttermost time presupposed in it should be, both by Aristotle's precepts and common reason, but one day, there is both many days, and many places, inartificially imagined. », *ibidem*, p. 243.

[21] « Now, of time they are much more liberal : for ordinary it is that two young princes fall in love ; after many traverses, she is got with child, delivered of a fair boy; he is lost, growth a man, falls in love, and is ready to get another child; and all this in two hours' space: which, how absurd it is in sense », *ibidem*, p. 243.

[22] I. Rivers écrit que « Unlike their modern counterparts, Renaissance critics were on the whole less concerned with the sources of poetry than with its function », *op. cit.* p. 150.

[23] « There was a large body of Renaissance Italian criticism drawing on classical sources, but with important exceptions, this went unread by English critics », *ibidem*, p. 150.

italiens[24]. Du reste, la tragédie italienne du Cinquecento est très différente de la tragédie élisabéthaine, par rapport à un style jugé pédant autant que par rapport au public visé et aux valeurs véhiculées :

> Entre le drame classique italien du Cinquecento et le drame élisabéthain, il existe une profonde différence liée à leurs origines. Le premier était d'origine éminemment docte, académique, livresque, et par sa nature-même réactionnaire. Le drame élisabéthain était d'origine populaire, en polémique avec l'*establishment* de l'époque, familier aux contrastes les plus audacieux avec la culture et avec même la logique : improvisé, provocateur, et donc révolutionnaire[25].

Autrement dit, il existe un écart profond dans la conception même de ce qu'est une tragédie – ou du moins entre ce qu'est une tragédie « classique » et une « pièce tragique » élisabéthaine. Pour les uns, c'est une œuvre littéraire sublime et grandiloquente ; pour les autres, une œuvre pleine de pathos, capable d'impressionner fortement le public. La première est plutôt apte à être déclamée ; la deuxième est créée en vue de sa mise en scène. De ce fait, la tragédie élisabéthaine devient de plus en plus une marchandise, dont la finalité didactique cède le pas aux impératifs commerciaux, et donc au besoin de faire face à une demande toujours plus pressante d'un public avide de divertissement[26]. Cela sans pour autant renoncer complètement aux exigences artistiques : en même temps que Kyd inaugure un genre à succès avec sa *Tragédie espagnole*, Marlowe introduit l'emploi du *blank verse*[27].

---

[24] Dans son article « Teatro classico italiano e teatro elisabettiano », il fait notamment remarquer que « il contributo sostanziale dell'Italia al dramma elisabettiano venne per altre vie meno dirette, anzi tortuose e perfino ambigue ed il contributo che diede la novellistica, la memorialistica la cronistica e persino il fermentare del pettegolezzo, come per esempio nel *Diavolo bianco* di John Webster, fu di gran lunga maggiore del contributo che offerse invece la poesia drammatica, in specie quella consapevole del suo carattere letterario ». In *Il teatro classico italiano del '500, atti del convegno nazionale dei lincei*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 149.

[25] *Ibidem*, p. 149. C'est moi qui traduis.

[26] « Commercial imperatives led to creation, over the forty years from 1580 to 1620 […] Almost of these plays were written against deadlines and in pursuit of quick financial returns. […] Since the company repertoires called for a new piece every other week, plays should generally be written quickly (for the Admiral's Men at the Rose, this was sometimes in as little as three or four weeks », P. Thomson, *art. cit.* p. 46 et 48.

[27] Il est intéressant de noter de ce point de vue la différence que fait Francis Meres dans son *Palladis Tamia* [1598] de deux notions de « Tragédie ». Dans le chapitre intitulé « *Comparative Discourse of our English poets with the Greeke, Latin, and Italian poets* », il choisit de donner la couronne de « *Tragaediographus* » à Michael Drayton, en le comparant aux trois tragiques grecs et aux premiers tragiques latins. Mais il ajoute également que « as Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among Latines : so Shakespeare among the English is the most excellent in both

De toute manière, un pas a été franchi. Les contraintes esthétiques ne sauraient plus s'imposer face aux exigences commerciales ; au contraire, elles doivent s'y adapter. Du coup, le respect des trois unités est sacrifié au plaisir qui doit être offert au public[28]. Le seul précepte observé étant celui de plaire, ce sont les œuvres à succès qui créent les « conventions » (à l'instar de *The Spanish Tragedy* de Kyd, et d'*Every Man In His Humour* de Jonson).

La règle de l'unité de temps va alors vite subir une dévalorisation. Personne ne se soucie plus d'elle, et son emploi n'est pas respecté même chez un auteur aussi « classique » que Ben Jonson[29]. Dans la préface à sa tragédie *Sejanus, his fall* (1605), il avoue que la règle est devenue désormais inobservable, en se justifiant par le fait qu'elle n'est plus essentielle, et s'oppose au plaisir que prétend le public :

> Tout d'abord, si l'on m'objecte que ce que je publie n'est pas un vrai *Poème* qui respecte la loi stricte du *Temps*, je le confesse. […] Il n'est pas nécessaire, ni même possible à notre Époque, et pour les auditeurs auxquels nous présentons d'ordinaire nos œuvres, de respecter l'état et la splendeur ancienne des *Poèmes Dramatiques*, sans compromettre tout le plaisir qu'en tirerait le peuple[30].

Il importe néanmoins de remarquer que, dans le théâtre élisabéthain – autant que dans le théâtre espagnol –, ne pas respecter l'unité de temps ne dénote nullement une insouciance totale à l'égard du rapport entre les différents temps théâtraux. Dans une

---

kinds for stage. », in *Elizabethan critical Essays*, G. Gregory Smith (éd.), Londres, Oxford University Press, 1964, vol. II., p. 317. La référence à Sénèque peut être probablement expliquée par la croyance que ses textes étaient joués dans l'antiquité. D'ailleurs, que la tragédie shakespearienne n'égale pas les autres grands genres littéraires est évident par le fait que le même auteur avait reçu auparavant l'éloge en tant que poète par ses œuvres non dramatiques, *Venus et Adonis, Lucrèce* et les *Sonnets*. Toutefois, Mères ne méconnait pas la valeur de l'œuvre dramatique du poète de Stratford-upon-Avon, et affirme au contraire sa grandeur : « As Epius Stolo said that the Muses would speake with Pautus tongue if they would speak Latin: so I say that the Muses would speak with Shakespeare fine filed phrase if they would speak English », *ibidem*, p. 318.

[28] « Anyone who writes under that kind of pressure [the commercial imperatives] will write "conventionally" […] The Aristotelian unities of action, time and place had informed the drama of classical Rome, to which many playwrights looked as a model, but the native narrative tradition proved more powerful in the long run. The unfolding of a single action over two hours had little appeal to an audience hungry for variety» P. Thomson, *art. cit.* p. 46 et 51.

[29] Sur le classicisme de Jonson, voir entre autres J. Mulryan, «Jonson's classicism », in *The Cambridge companion to Ben Jonson*, (éds.) R. Harp et S. Stewart, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 163-174.

[30] « First, if it be objected that what I publish is not true *Poëme* in the strict Lawes of *Time*, I confesse it, as also in the want of a proper *Chorus*, whose Habite and Moodes are such and so difficult as not any whom I have seene since the *Auntients* (no, not they who have most presently affected Lawes) have yet come in the way off. Nor is it needful, or almost possible, in these our Times, and to such Auditors as commonly Things are presented, to observe the old state and splendour of *Drammatik Poëmes*, with preservation of any popular delight », Préface à *Sejanus, his fall*, *op. cit.* p. 10. C'est moi qui traduis.

étude récente, R.M. Frye a par exemple montré l'emploi habile que Shakespeare fait des durées dramatiques pour augmenter le pathos de l'action. Il décèle quatre structures temporelles principales dans ses pièces : la première, la plus simple, consiste en une durée égale du temps dramatique et du temps de la représentation, comme dans *La Tempête*. Une deuxième structure montre un décalage entre le temps de la représentation et la durée perçue par les personnages sur scène. Dans certaines pièces, Shakespeare invite expressément le spectateur à postuler une durée beaucoup plus longue que celle que l'auteur dramatise (je parlerai plus en détail de ce cas plus bas). Enfin, une quatrième structure, la plus complexe, consiste à faire postuler simultanément au spectateur l'écoulement de brèves et de longues périodes dans une simple action dramatique (*Roméo et Juliette*, *Othello*)[31].

Il faut également signaler que Jonson, malgré ce qu'il a écrit dans la Préface à *Sejanus*, réaffirme l'emploi de l'unité de temps dans son ouvrage théorique *Timber or discoveries* (1620-1635 ?) : l'action d'une tragédie ou d'une comédie « ne doit pas excéder l'espace d'un jour »[32]. De plus, à différence de Sidney, il ne justifie pas la règle en s'appuyant simplement sur l'autorité des anciens, mais en reprenant les arguments que les italiens avaient utilisés pour interpréter le texte du stagirite, et notamment celui de l'*ut pictura theatrum*. Ainsi, Jonson rappelle le passage d'Aristote concernant la juste grandeur de l'animal et les proportions de la fable :

> Donc, de même que dans chaque corps, de même dans chaque Action (qui se veut le résultat d'un bon travail) il est requise une grandeur proportionnelle, qui ne soit pas ni excessive, ni trop petite[33].

Ensuite, il affirme l'exigence de saisir d'emblée toute l'histoire de la fable. Autrement dit, il reprend l'argument de l'*occhiata*[34], que les peintres de la Renaissance avaient élaboré pour empêcher que l'illusion mimétique ne s'évanouisse.

---

[31] R. M. Frye, « The Time Line », *Shakespeare. The Art of the Dramatist*, London – New-York, Routledge, 2008, p. 164-172.

[32] « That it exceed not the compasse of one Day », B. Jonson, *Timber, or Discoveries*, *op. cit.* p. 61-62. C'est moi qui traduis.

[33] « Therefore, as in every body, so in every Action, which is the subject of a just worke, there is requir'd a certain proportionable greatnesse, neither too vast nor too minute », *ibidem*, p. 61. C'est moi qui traduis.

[34] « For that which happens to the Eyes when wee behold a body, the same happens to the Memorie when we contemplate an action. I looke upon a monstrous Giant, as *Tityus*, whose body cover'd nine Acres of Land, and mine eye stickes upon every part ; the whole that consists of those parts will never *be taken in at one intire view* ». *ibidem*, p. 61, c'est moi qui souligne. Ensuite, reprenant l'idée

Si dans les ouvrages théoriques le rappel à l'unité de temps n'est pas absent, sa présence sur la scène anglaise est assez sporadique. *La Tempête* de Shakespeare représente de ce point de vue un cas exceptionnel, car le temps de l'action et la durée de la représentation arrivent même à coïncider. *La comédie des Erreurs* est la seule autre pièce de Shakespeare où le temps de l'action se borne à une journée.

Or, au moment où aucune proportion n'est respectée entre temps de la fable et temps de la représentation, devient indispensable un expédient qui puisse communiquer *l'écoulement irrégulier du temps* de manière adéquate, c'est-à-dire de façon à ne pas choquer la perception du spectateur et donc en respectant le contrat fictionnel qui s'établit entre celui-ci et l'œuvre représentée. Ces indications temporelles peuvent être suggérées par le dramaturge de façon indirecte, à l'instar du chant du coq qui annonce dans *Hamlet* que l'aube vient de surgir (en expliquant ainsi la disparition du fantôme du roi), ou par les répliques des personnages. Elles peuvent également être signalées directement par l'auteur dans le prologue ou à travers l'emploi d'un chœur qui ouvre l'acte. Dans le *Conte d'hiver*, un personnage qui représente le Temps entre au début du quatrième acte pour signaler que plusieurs années se sont écoulées pendant ce « vaste intervalle ».

Le cas du *Docteur Faust*[35] peut bien illustrer ce procédé, dans la mesure où un chœur entre parfois en scène au début de l'acte pour situer l'action. Dans le prologue il indique que le protagoniste est « assis dans son étude » (« *in his study sits* », v. 28). C'est ici que Faust évoquera le Malin et signera le pacte diabolique (actes I et II). Au début du troisième acte, le chœur annonce que « huit jours » (III, v. 14) se sont écoulés pendant l'entracte, ce temps ayant été nécessaire à l'apprentissage de Faust. Il est ensuite retourné chez lui, étant tout prêt à repartir ; et c'est justement en voyage avec Méphistophélès qu'on l'aperçoit, dès que la première scène commence.

Après que le troisième acte a représenté quelques épisodes des voyages de Faust, le chœur qui ouvre l'acte suivant signale une durée majeure qui s'est écoulée pendant la pause :

> Quand Faust eut pris plaisir à embrasser des yeux
> Les choses les plus belles et mainte cour royale,

aristotélicienne de la juste grandeur qui fait la beauté de la fable (*Poétique*, 1750b-1751a), longuement commentée par Castelvetro (III partie, chapitre V de la *Poetica volgarizzata e sposta*), Jonson ajoute que la meilleure "fable" dramatique est celle dont l'étendue est majeure dans les limites imposées par l'unité du jour : « And every bound, for the nature of the Subject, is esteem'd the best that is largest, till it can increase no more », p. 61.

[35] J'utilise l'édition bilingue curée par F. Laroque, Paris, Flammarion, 1997.

Il arrêta ses voyages et s'en revint chez lui (IV, prol. 1-3)[36]

Enfin, ce sont les premières répliques du dernier acte qui informent les spectateurs que vingt-quatre ans sont passés depuis le début de la pièce. Wagner entre sur scène est se demande :

> Mon maître doit penser qu'il va bientôt mourir :
> Il a fait son testament et me lègue sa fortune (V, i 1-2)[37].

À différence de Wagner, les spectateurs sont en effet au courant du pacte diabolique, et connaissent la durée prescrite par le bail (Faust vient de le rappeler au quatrième acte[38]). De plus, Faust s'exclame peu après :

> **Faust** : L'Enfer réclame son dû en hurlant et s'écrie :
> "Viens, Faust. Ton heure est presque arrivée" (V, i, 56-57)[39].

Dans le temps de la représentation, Marlowe a ainsi mis en scène une action qui s'étale sur vingt-quatre ans. Et il a réussi à conduire les spectateurs jusqu'à la fin de la pièce sans les faire s'égarer dans le flux vaste et désordonné de l'ordre temporel représenté. Mais le spectateur va-t-il apprécier et se complaire de cette action manifestement factice ? Autrement dit, comment pourrait-il y prêter foi et la croire réelle ?

À l'opposé de la dramaturgie régulière, le théâtre irrégulier exige du spectateur un « effort d'imagination » pour que le pacte fictionnel ne soit pas rompu. Cet effort est même demandé explicitement par le dramaturge, comme dans le cas d'*Henry V* de Shakespeare, où le chœur qui fait son entrée au début de chaque acte est chargé d'aider l'imagination du spectateur à se déplacer dans l'espace et dans le temps. Pour un lecteur moderne, l'importance du chœur d'*Henry V* demeure dans le fait que, comme l'a signalé G. Venet, « Shakespeare y formule en fait un art poétique fondé sur l'infraction aux

---

[36] « When Faustus had with pleasure ta'en the view / Of rarest things and royal courts of Kings, / He stayed his course ans do returnèd home »

[37] « **Wagner** : I thin[k] my master means to die shortly. / He has made his will and given me his wealth »

[38] « **Faustus** : Knew you not, traitors, I was limited / For four-and-twenty years to breathe on earth ? » (IV, ii, 71-72).

[39] « **Faustus** : Hell claims his right, and with a roaring voice / Says, "Faustus, come ! Thine hour is almost come"».

règles des manuels d'esthétique »[40]. De ce point de vue, aucune pièce n'aurait pu mieux inaugurer le théâtre du Globe au printemps de 1599, parce que dans cette pièce historique s'affiche de manière évidente une conception du théâtre qui aspire à recréer le monde entier. Cette ambition n'est pas possible sans le concours du public, comme avoue le chœur dans le prologue de la pièce :

> Mais, doux amis, pardonnez,
> A ces esprits frustes, terre à terre, qui ont osé
> Porter sur ce tréteau indigne
> Un aussi grand objet ! […]
> Souffrez que nous, qui sommes des zéros à côté de ce grand nombre,
> Travaillons sur les forces de votre imagination (v. 8-11 ; 17-18)[41].

Il s'ensuit toute une série de verbes à l'impératif qui font appel à l'imagination du spectateur : « Suppléez à nos imperfection par vos pensées » (v. 23), « Divisez… » (v. 24), « Créez une armée imaginaire » (v. 25), « Figurez-vous… ». Enfin, avant de se retirer, Shakespeare fait déclarer à son chœur que cet effort sert à entériner son idée du théâtre. Un théâtre qui, faisant fi de l'unité de temps, appelle l'imagination du spectateur à recréer le lien rompu entre le signifiant et la représentation : autrement dit, à établir une convention nouvelle du signe théâtral, où le temps de l'action puisse derechef s'accorder avec la durée de la représentation :

> Car c'est à vos pensées maintenant d'équiper nos rois,
> De les porter ici et là, franchissant les époques,
> Resserrant les exploits de tant d'années
> En une heure de sablier (Prologue, 28-31)[42].

Le souci de recoudre cette déchirure entre les durées théâtrales importe beaucoup à Shakespeare, et le monologue du chœur qui ouvre le deuxième acte le montre bien (le même qui s'excuse d'ailleurs pour « *Th'abuse of distance* », « l'offense à l'unité de lieu », comme traduit la version de la Pléiade). Ici l'adverbe *now* pour placer

[40] G. Venet, « Notice » d'*Henry V*, in Shakespeare, *Histoires II*, *éd. cit*. p. 1598.

[41] « But pardon, gentles all, / The flat unraisèd spirits that hath dared, / On this unworthy scaffolds to bring forth / So great an object […] / And let us, ciphers to this great account / On your imaginary forces work ».

[42] « For 'tis your thoughts that now must deck our kings, / Carry them here and there, jumping o'er times, / Turning th'accomplishment of many years / Into an hour-glass ».

temporellement l'action est réitéré du début – c'est le premier mot du monologue – à la fin (on le retrouve dans les vers 1, 3, 5, 8, 34, 35, 36). Bien sûr, on le retrouve souvent aussi dans les autres monologues du chœur, de même que les appels à l'imagination du spectateur. Le chœur du troisième acte nous dévoile enfin un aspect important de la dramaturgie shakespearienne : face aux deux seuls références au sens de l'ouïe (vers 9, 29 et suivants), l'on rencontre plusieurs sollicitations de la vue, avec les verbes *see* et *behold* qui se relaient tout au long du monologue (vers 3, 7, 10, 14, 25, 26). On retrouve ces verbes aussi dans le chœur de l'acte V (vers 7, 9, 14, 22), toujours avec le souci de placer temporellement l'action à l'aide de l'adverbe *now*. Ainsi, après avoir suffisamment sollicité l'imagination du public, le chœur peut enfin s'exclamer :

> Et que vos yeux s'élancent
> Derrière vos pensées (Chœur acte V, 44-45)[43].

À travers le chœur d'*Henry V,* Shakespeare nous permet de déceler la différence fondamentale existant entre son théâtre et le théâtre régulier des Français et des Italiens. Ce dernier prend en compte les modes d'appréhension physique de l'apparat sensoriel humain, afin de susciter chez le public l'effet cathartique. En revanche, faisant appel à l'imagination, Shakespeare s'adresse directement à la conscience des spectateurs, en les invitant à recréer l'image sensorielle. Il demeure que dans les deux cas, le sens visé est d'abord la vue : encore une fois, c'est l'œil seulement qui peut véritablement donner lieu au plaisir tragique[44]. On peut ainsi tirer une petite conclusion de cette brève comparaison entre les deux traditions dramatiques. Le théâtre régulier utilise l'unité de temps pour faire jaillir davantage le sentiment tragique, à travers des accidents qui surgissent de manière soudaine et irréparable sous les yeux du spectateur, qui croit assister à une action véritable. Alors que Shakespeare, s'adressant d'emblée à la conscience du spectateur pour le convier à « entrer dans le jeu »[45], fait jaillir une

[43] « …and your eyes advance, / After your thoughts ».

[44] On rappelle à ce propos que B. Jonson écrit : « For that which happens to the Eyes when we behold a body, the same happens to the Memorie when we contemplate an action », *Timber, or Discoveries, op. cit.* p. 61.

[45] « C'est bien à un jeu – un jeu d'illusion – (*illudere* signifie "faire entrer dans le jeu") que les spectateurs élisabéthains sont conviés », M.T. Jones-Davies, « Mimesis et Imaginaire dans le Jeu théâtral élisabéthain », in *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, sous la direction de M.T. Jones-Davies, Paris, Touzot, 1983, p. 115.

sensation tragique par le biais d'une surcharge de pathos de l'action, et par le travail fait sur une imagination sollicitée et prête à recevoir cette surcharge[46].

L'unité de temps investit également l'action représentée de son sens tragique à travers l'importance accordée au dernier jour, le jour « fatal », et la précipitation des événements qui rend la catastrophe inévitable. On le verra plus bas, le tragique élisabéthain *saillit* de l'importance donnée à de tout petits instants, lorsque le dramaturge, ayant fait survoler au spectateur des régions immenses, et ayant fait aplatir de longues années, amène la conscience de ce dernier à se concentrer sur des scènes qui retrouvent enfin une véritable durée. C'est comme si l'on réduisait la source du tragique qui jaillit de l'*Œdipe roi* de Sophocle à la seule vaticination, terrible et mystérieuse, que prononce Tirésias[47] : « l'intérim » n'a donc plus qu'une valeur descriptive. Qu'il dure un jour ou une année est indifférent. Alors il peut même être simplement raconté par le chœur[48].

L'importance de l'instant de la mort

Les scènes élisabéthaines mettent en exergue des instants privilégiés à travers la dilatation de la durée vécue par les protagonistes, et, partant, à travers une étendue importante accordée à ces temps à l'égard de la durée totale de la pièce. Parmi ces instants privilégiés, on retrouve les représentations des souffrances[49], du choix libre[50], et

---

[46] D'après M.T. Jones-Davies, c'est surtout en marquant la théâtralité de l'action théâtrale que fonctionne « la magie du théâtre » élisabéthain (à travers par exemple le procédé du théâtre dans le théâtre). Cela permet d'expliquer, selon les mots de Liotard cités par Jones-Davies « comment les montreurs d'apparence sauront persuader par les plus évidentes faussetés », *ibidem*, p. 118. Le chœur utilisé par les dramaturges anglais signale justement cette théâtralité puisqu'il est un dédoublement scénique du public. Au demeurant, comme l'a montré G. Forestier, le chœur est l'un des procédés précurseurs du théâtre dans le théâtre. Voir sur le sujet, G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre, op. cit.*

[47] « **Tirésias** : Tu règnes ; mais j'ai mon droit aussi, que tu dois reconnaître, le droit de te répondre point pour point à mon tour, et il est à moi sans conteste. Je ne suis pas à tes ordres, je suis à ceux de Loxias ; je n'aurai pas dès lors à réclamer le patronage de Créon. Et voici ce que je te dis. Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? Et sous quel toit tu vis, en compagnie de qui ? – Sais-tu seulement de qui tu es né ? – Tu ne te doutes pas que tu es en horreur aux tiens, dans l'enfer comme sur la terre. Bientôt, comme un double fouet, la malédiction d'un père et d'une mère, qui approche terrible, va te chasser d'ici. Tu vois le jour : tu ne verras bientôt plus que la nuit. Quels bords ne rempliras-tu pas alors de tes clameurs ? – Quel Cithéron n'y fera pas écho ? – Lorsque tu comprendras quel rivage inclément fut pour toi cet hymen où te fit aborder un trop heureux voyage ! Tu n'entrevois pas davantage le flot de désastres nouveaux qui va te ravaler au rang de tes enfants ! Après cela, va, insulte Créon, insulte mes oracles : jamais homme avant toi n'aura plus durement été broyé du sort », Sophocle, *Œdipe roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 87.

[48] «…and myself have play'd / The interim by rememb'ring you 'tis past », *Henry V*, chœur de l'acte V, 42-43.

[49] Je parlerai ailleurs des temps personnels du protagoniste. Je me limite ici à signaler que les instants de douleur précèdent ou suivent les périodes d'attente. L'alternance de ces deux temps provoque une variation du rythme de l'action tragique, ce qui permet à la pièce d'être plus agréable à suivre. Si la

surtout de l'instant de la mort (ou des dialogues sur la mort)[51]. Ainsi, dans le *Docteur Faust* de Marlowe par exemple, les deux premiers actes mettent en scènes les moments où le protagoniste choisit de signer le pacte diabolique ; les deux actes suivants évoquent les aventures de Faust pendant vingt-quatre ans (la durée du bail) ; enfin le dernier acte se concentre sur la dernière heure du protagoniste et sa damnation[52].

Comme on le verra de manière plus approfondie au cours du chapitre suivant à propos d'*Hamlet*, à travers le thème de la mort et de l'anéantissement physique le théâtre élisabéthain amène le spectateur à donner davantage d'importance à l'aspect intramondain de l'action dramatique. Et cela se fait à travers l'extension de la durée de l'instant de la mort. Au demeurant, puisque le tragique a l'une de ses sources dans l'irréversibilité du temps, il est tout à fait conséquent que la mort joue un rôle très important dans les tragédies anglaises de l'époque. De sorte que, dans la mise en doute générale des valeurs et de la perception de la réalité que ces pièces proposent, il n'y a qu'une chose qui reste sûre et qu'on retrouve, préfigurée ou réalisée, partout : la mort. Quelle que soit la conception qu'on en a, il n'est pas rare alors de rencontrer des expressions comme les suivantes, de Richard II, ou de Gertrude dans *Hamlet* :

> Il n'est rien que nous puissons dire nôtre sauf la mort
> Et ce petit moule de terre stérile

durée personnelle tend à s'allonger pendant une attente, avec l'approche des malheurs, les événements subissent une accélération brusque. Ensuite, une fois que les catastrophes se sont abattues sur le protagoniste, la durée de ce temps de malheur recommence à s'allonger ; et, par conséquent, augmentent également les peines et les souffrances qui l'affligent et qui, semble-t-il, ne cesseront jamais.

[50] La liberté qu'affichent les protagonistes du théâtre élisabéthain est semblable à celle dont parle Descartes dans sa réponse à l'objection de Hobbes à propos de la 4e méditation : une liberté que « nous ressentons tous les jours en nous-même, et qui est très connu par la lumière naturelle » (cité par P. Guenancia, « La question du libre arbitre. Descartes ou Hobbes », in *Liberté et nécessité chez Hobbes et ses contemporains. Descartes, Cudworth, Spinoza, Leibniz,* sous la direction de Y.C. Zarka, Paris, Vrin, 2012, p. 47), et qui trouve sa manifestation la plus tangible dans le choix libre da la volonté. Or, « une décision peut mûrir longtemps sans forcément être aperçue, mais lorsqu'il y a décision, c'est un acte simple et *instantané* [je souligne] qui succède à un processus long et complexe », P. Guenancia, *op. cit.* p. 59. C'est à travers la mise en exergue de ce moment délibératif, par le biais d'une durée majeure accordée à cet acte, que la pièce laisse pressentir l'existence de cette forme de liberté. On reviendra sur cette question au cours du chapitre IV.

[51] H. Gouhier souligne le lien : « Il y a drame par la présence de la mort. […] La vie est dramatique parce que la mort est au bout », *op. cit*. p. 69 et 76.

[52] Comme l'écrit E. Hénin, « la mise en scène de la mort pose le problème de la gestion du temps tragique : l'événement funeste a une temporalité extensible, allant du coup de poignard à la lente agonie. Il faut ménager la tension dramatique pour produire le maximum d'effets ». E. Hénin, « Mort théâtrale, mort picturale », in *Frontières et passages, Actes du XXVIIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée à l'Université de Rouen (décembre 1999)*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999.

Servant de croûte et de couvercle à nos os (III, ii, 148-150)[53]

Tout vivant doit mourir,
Passant par la nature jusqu'à l'éternité (I, ii, 72-73)[54]

La mort est la seule chose à laquelle on doive s'attendre, y compris pour les personnages qui, comme Tamerlan, semblent hors de la portée de ses faux, car également

Tamerlan, le fléau de Dieu, doit mourir (p. 195)[55]

Je me propose ici de rappeler d'abord quelques-unes des représentations du moment de la mort, pour signaler ensuite le sens et l'importance que cet événement assume par rapport aux autres instants de la pièce. Comme dans le reste de l'étude, je traiterai l'argument à la fois selon un point de vue religieux et matérialiste, ou plutôt existentialiste, bien que je sois conscient de l'impossibilité d'une reprise d'une telle opposition entre les deux perspectives dans la pensée de l'époque, puisque la vision religieuse de la mort pendant la Renaissance englobe en elle tous les autres points de vue possibles sur elle[56].

Le théâtre tragique élisabéthain se fonde sur une vision existentialiste du temps de la vie, et donc de la mort. Il met en scène donc une idée de la mort qui accentue son caractère terrestre (et matériel), en écartant – et parfois même en niant – les conceptions religieuses de la mort, quand bien même ce résultat serait atteint à travers des arguments qui sont en l'occurrence employés également par le stoïcisme ou l'ascétisme chrétien. Ce qui, comme on le verra, a des répercussions importantes sur la valeur et le sens qu'acquièrent la vie et les actions des personnages dramatiques ; ainsi que sur la valeur esthétique de l'œuvre qui trouve dans cette vision existentialiste de la mort l'une des sources du tragique. Cette perspective met d'abord en exergue deux caractères très

[53] « Nothing can we call our own but death, /And that small model of the barren earth /Which serves as paste and cover to our bones »

[54] « All that lives must die, / Passing through nature to eternity »

[55] « Tamburlaine, the scourge of God, must die », deuxième partie, V, iii, 248. Marlowe C., *Tamburlaine the Great* [1587], Manchester - Baltimore, Manchester University press - The Johns Hopkins University press, 1981. Je traduis. Trad. C. Marlowe, *Tamerlan le Grand*, (éds.) Y. Peyré et L. de Goustin, Paris, Circé, 2003.

[56] En parlant de l'idée de la mort dans les pièces shakespeariennes, pour justifier cette superposition, R.M. Frye a écrit que la matière des drames « was primarily concerned with the life of man within the secular order, where Christian and non-Christian ideas frequently overlap and coincide » *op. cit.*, p. 133.

importants de la mort, tous deux hérités du passé. L'un est que la mort est niveleuse, tel un paysan qui, dans un champ de blé, fauchant les épis, ramène toutes les tiges à la même hauteur. Cet égalitarisme trouve son fondement dans l'impuissance de chacun devant la mort, comme le maître d'équipage le fait remarquer à Gonzalo au début de *La Tempête* :

> **Gonzalo :** Bonhomme, rappelle-toi tout de même qui tu as à ton bord.
> **Le Bosco :** Personne qui me soit plus cher que moi-même. Vous êtes du conseil. Si vous pouvez ordonner à ces éléments de faire silence et nous procurer le calme dans l'instant, nous ne toucherons plus un cordage. Faites preuve d'autorité ! Si vous ne le pouvez pas, rendez grâce d'avoir vécu si longtemps et préparez-vous dans votre cabine à passer, si ça se trouve, un mauvais quart d'heure (I, i, 17-22)[57]

L'autre aspect de la mort est qu'elle met fin aux tourments, aux douleurs et aux tensions qu'expérimente tout être humain. Au demeurant, c'est la raison pour laquelle parfois l'homme préfère la mort à la vie, et choisit le suicide. Avant de signifier quel type de passage d'un état à un autre elle symbolise, la mort signale proprement le changement du statut ontologique de l'être : le fait de mettre un terme à une existence physique qui se déroule sous les impulsions des éléments de la nature, et aux lois du monde sublunaire qui contraignent les personnages à s'empresser sans cesse, comme le montre la fougue d'Hotspur dans *1 Henry IV* :

> Harry contre Harry et chevaux corps à corps,
> L'affrontement cessera quand l'un tombera mort (IV, i, 123-4)[58]

Autrement dit, elle consiste à enlever à l'être toutes les qualités qu'il possédait. Dans la première partie de *Tamburlaine the Great* de Marlowe, Anippe, décrivant les victimes de Damas, s'exclame :

> Ni souffle, ni sensibilité, ni mouvement chez aucun (p. 101)[59]

---

[57] « **Gonzalo :** Good, yet remember whom thou hast aboard. **Boatswain :** None that I more love than myself. You are a councillor; if you can command these elements to silence and work peace of the present, we will not hand a rope more. Use your authority. If you cannot, give thanks you have lived so long and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour ».

[58] « Harry to Harry shall, hot horse to horse, / Meet and ne'er part till one drop down a corpse »

[59] « No breath, nor sense, nor motion in them both » (première partie, V, ii, 345)

Si la mort est inéluctable, on peut de toute manière contrecarrer son pouvoir destructeur à travers la reproduction. R. Quinones a signalé cet aspect et l'importance que les fils et leur éducation gagnent à la Renaissance[60]. On retrouve cette appréhension au théâtre à travers le personnage d'Henry IV, obsédé par la peur que le jeune prince perde le royaume qu'il a su acquérir, et de Tamerlan, soucieux de donner à ses fils les conseils pour conserver le règne, et les consignes pour accomplir l'œuvre qu'il n'a pas pu achever.

La religion offre une vision plus rassurante face à l'événement de la mort, postulant l'existence d'une vie dans l'Au-delà. Dans la théologie chrétienne, en effet, la vie d'un homme appartient à Dieu, car c'est lui qui l'a créée. C'est pourquoi on entend dans les deux parties d'*Henry IV*, et d'une manière banale d'ailleurs qu'

> On ne meurt qu'une fois. Nous devons une mort à Dieu (deuxième partie, III, ii, 192)[61]

Dans *1 Henry IV*, juste avant la bataille de Shrewsbury, à Falstaff qui avoue ses peurs et l'envie d'être plutôt en train d'aller se coucher chez lui, le prince Harry répond narquoisement :

> Allons, tu dois une mort à Dieu (V, i, 126) [62]

Puisque la vie d'un homme appartient à Dieu, tout homme qui meurt ne fait que revenir à lui. Or, en tant que passage à une vie meilleure, la mort reçoit également des connotations positives, puisqu'en rapprochant l'homme de Dieu, elle le rapproche de la perfection. De ce fait, elle ouvre aux perspectives d'une vie où l'être ne sera plus affecté par la caducité et l'erreur, accablé par la souffrance et trompé par les apparences. Dès lors elle devient une chose presque désirable, pourvu qu'on ait la volonté de patienter encore quelque peu le moment qui ne peut être choisi que par Dieu lui-même. Il s'agit en effet d'un état de conscience commun à l'homme épuisé par les luttes journalières, qui désormais désespère d'une issue heureuse de son combat, et donc s'abandonne sans vigueur aux derniers malheurs qui lui ont été assignés. Ce n'est pas un hasard si on entend exprimer ce concept à plusieurs reprises dans *Richard II,* car le roi n'est pas le

---

[60] « Children represent man's "share in immortality" […]. In the Renaissance war against time even a biological function like procreation could become a conscious ideal, energetically espoused. […] progeny is one such value that emerges from silence and contends with the more sharply defined pressures of time », *op. cit.* p. 17.

[61] «A man can die but once. We owe God a death ».

[62] « Thou owest God a death ».

seul personnage désespéré. Avant lui, au moment où le débarquement de Bolingbroke jette le duc d'York dans le désarroi et que tous ses ordres se révèlent dérisoires ou inefficaces, il déclare que

> Pauvre est la mort ; mais de l'humaine misère elle nous rend quitte
> (II, i, 153)[63].

Dans les scènes élisabéthaines, on rencontre également une idée de la mort reprise du monde antique, qui la montre sous la forme d'un sommeil[64]. L'un des monologues les plus célèbres d'*Hamlet* témoigne de ce rapprochement, ainsi que du désir de mettre un terme aux tribulations humaines :

> Mourir, dormir –
> Pas plus, et par un sommeil dire qu'on met fin
> Aux angoisses et aux mille atteintes naturelles
> Dont hérite la chair – c'est un achèvement
> À désirer avec ferveur. Mourir, dormir.
> Dormir, rêver peut-être (III, i, 62-67)[65].

Si l'on s'est attardé ici sur l'analyse de l'idée de mort en tant que moment de passage dans l'étude de la temporalité du théâtre élisabéthain, ce n'est pas seulement parce que son idée hante sans cesse la scène, par les discours et les actions ; c'est surtout parce que souvent c'est le moment fondamental d'une pièce, lorsqu'il a lieu. Il importe donc de savoir si elle est arrivée d'un pied léger, caressant les membres flasques qu'elle a embrassés (comme pour Henry IV) ; ou si elle a été sanglante, arrachant violemment le dernier soupir à un personnage déconcerté par son approche, dans une frénésie bruyante (comme dans le cas d'Hotspur, pendant la bataille de Shrewsbury). Ou encore, si elle s'est approchée sournoisement, pour ravir d'un baiser venimeux, d'un mot

---

[63] « Though death be poor, it ends a mortal woe »

[64] M. Eliade a montré que ce rapprochement entre la mort et le sommeil dans le christianisme tient ses racines à la fois dans la mythologie grecque, où Hypnos et Thanatos sont jumeaux, et dans la tradition juive. M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 158-159. Luther aussi utilise la notion de « sommeil de l'âme » pour indiquer une sorte d'inconscience de l'âme pendant le temps historique, jusqu'au Jugement dernier : « tout comme le dormeur n'a pas conscience du temps, ainsi le ressuscité se comprend comme s'il venait tout juste de mourir ». O.H. Pesch, « En présence du Juge miséricordieux. La vie, la mort et le jugement dernier dans la théologie de Martin Luther » dans *Temps et Eschatologie*, sous la direction de Jean-Louis Leuba, Paris, édition du Cerfs, 1994, p. 141.

[65] « To die, to sleep – / No more, and by a sleep to say we end / The heartache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to – 'tis a consummation / Devoutly to be wished. To die, to sleep. / To sleep, perchance to dream ».

susurré à l'oreille (c'est le cas du père d'Hamlet), le souffle vital qui s'éteint comme une flamme noyée par le flot (à l'instar d'Ophélie). Il importe de le savoir, car c'est elle qui, avec le recul, nous apprend le sens des actions[66]. Alors, on pourra bâtir toute une pièce, pleine de moments vides et d'occupations futiles et passagères, sur ce *long* instant suprême, car tout est en jeu ici, à la dernière heure de Faust, qui nous révèle d'une façon froide ce que nous sommes sûrement, et ne devons jamais oublier. Et que Heidegger a justement nommé l'« être-pour-la-mort » : toute première leçon pour apprendre à vivre.

[66] E. Zanin parle à propos d'un « sens téléologique » qu'on retrouve dans le dénouement d'une pièce. *Op. cit. passim.*

c. Le débat en Espagne : *justo* et *gusto*

En abordant la question des poétiques espagnoles, M. Newels remarquait justement l'inopportunité de faire une comparaison entre le développement du débat en Italie et en Espagne, afin de rétablir l'importance de ce dernier en y dévoilant plutôt les caractéristiques propres d'une pensée[67], au lieu d'insister sur les défauts d'une réflexion théorique qui est loin – car elle n'a pas les mêmes préoccupations – d'atteindre le développement de son équivalant italien. Plus récemment, Mercedes Blanco a rappelé l'importance du rôle qui a été joué par les ouvrages théoriques contemporains. L'hispaniste ne prétend nullement établir un rapport entre théorie et pratique théâtrales où la théorie serait déterminante pour l'écriture théâtrale. Elle veut plutôt signaler que si même un livre de divertissement, tel que le *Quichotte* de Cervantès, s'attarde pendant plusieurs pages dans des discussions dont le sujet est la réflexion sur le théâtre sans déranger le lecteur, on peut facilement supposer que les dramaturges, directement intéressés, aient lu « avec une certaine avidité », les écrits théoriques sur le théâtre, en latin comme en italien, et surtout en castillan[68].

Ce qui pourrait étonner davantage un lecteur qui passe en revue les traités espagnols – tout en ayant déjà une connaissance de la situation contemporaine en Italie –, c'est l'extrême liberté que ces poéticiens prennent à l'égard du texte d'Aristote sur certains points, et en même temps la révérence accordée au Stagirite sur d'autres arguments, parfois sans alléguer même une seule autre justification que le respect dû à l'autorité classique. Pour en comprendre le sens, il devient alors indispensable de percevoir ce qui sous-tend toute réflexion : l'accord systématique entre ce qui est prescrit parce qu'il est raisonnable, *justo*, et ce qui est accepté parce que « l'expérience » l'a entériné, *gusto*. M. Vitse rappelle justement que la dichotomie *justo-gusto* est fondamentale pour interpréter correctement le modèle de la *comedia* lopesque. Au demeurant, on la retrouve à trois moments clés du texte théorique du grand dramaturge, au début, au milieu et à la fin (vers 47-48, 209-210, 375-376).

Contrairement à ce qu'on pourrait penser d'emblée, en se rappelant par exemple le célèbre « *y cuando he de escribir una comedia* / *encierro los preceptos con seis llaves* » (« et quand je dois écrire une comédie / j'enferme les préceptes avec six clés », *Arte*

[67] « El único modo de conocer 'el proceso característico de selección y elaboración de la antigüedad en la península ibérica' consiste en un atento estudio de los textos […] sin someterlos previamente a una clasificación o examen basados en puntos de vista propios del Renacimiento italiano », M. Newels, *op. cit.* p. 21.

[68] M. Blanco, « Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo », *art. cit.* p. 121.

nuevo, v. 40-41) repris par Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell* (1830), les dramaturges espagnols du XVII[e] siècle ne sont pas indifférents aux règles péripatéticiennes. Avant d'aborder la question de l'unité de temps, il n'est pas alors inutile de rappeler brièvement quelques spécificités de l'aristotélisme poétique espagnol, car des concepts clés tels que celui de mimesis et de vraisemblance, autant que l'emploi de l'anagnorèse et de la péripétie, font désormais partie du vocabulaire et des outils conceptuels de ces théoriciens (des partisans aussi bien que des adversaires de la *comedia*). C'est justement en réfléchissant sur le statut de la mimesis, par exemple, que A. Sanchez (*Expostulatio Spongiae*, 1618), Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*, 1621) ou encore González de Salas (*Nueva idea de la tragedia antigua*, 1633) revendiquent la liberté d'inventer et de changer l'histoire (alors que chez un Pellicier de Tovar on rencontrera en revanche une conception perfectionniste de la mimésis).

Les deux textes les plus importants de la première et de la deuxième génération, celui de Lope et celui de González de Salas, affirment la nécessité de l'unité d'action[69]. Quant au prétendu manque d'un véritable sens tragique dont se plaint Cascales dans ses *Tablas*[70], l'opinion qui va s'affirmer est celle d'une action qui évite « *los casos horrorosos* » (les histoires atroces)[71].

F. Barreda est l'un des défenseurs les plus représentatifs du nouveau goût moderne. Il défend la *comedia* en tant que genre nouveau, convenable, voire supérieur aux genres de l'antiquité. Autrement dit, il approuve le mélange des styles[72], ainsi que tous les autres caractères qui font la spécificité du théâtre espagnol contemporain. Des caractères, on l'a déjà dit, qui ne sauraient plus être remis en question dans le futur.

---

[69] Lope écrit dans son *Arte nuevo* « Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción » (v. 181-182). González de Salas rappelle le précepte : « Quiere, pues, el Filósofo que la acción de la fábula sea una y, juntamente, que sea de uno », *Preceptiva*, p. 256.

[70] « **Piero**.– Agora se me ha venido al pensamiento (no sé si es muy a propósito) cómo en España no se representan tragedias. ¿Es, por ventura, porque tratan de cosas tristes, y somos más inclinados a cosas alegres? **Castalio**.– […] El tratar cosas tristes no puede ser causa de eso, pues dexamos arriba probado que la tragedia deleita por medio de la imitación », F. Cascales, « Tabla tercera. De la tragedia », *Tablas poéticas*, B. Brancaforte (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 198. Ci-après *Tablas*.

[71] Ils sont nombreux à souligner le caractère plutôt joyau de la *comedia*, de Tirso (*El vergonzoso en palacio*, 1621) à Barreda, (*Invectiva a las comedia que prohibió Trajano y apología por las nuestras*, 1622), de A. Cubillo de Aragón (*El enano de las musas*…1654) à Bances de Candamo.

[72] Après avoir mentionné les styles qui se trouvent mélangés dans la *comedia* (épique, lyrique, tragique, comique), Barreda affirme que « aquel será excelentísimo poeta, sin más examen, que acertare las comedia desta forma », *Preceptiva*, p. 218. Plus tard, cette argumentation sera reprise même par Pellicier de Tovar. Mais encore en 1641, Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*) condamnera cet aspect : « que cada poema, en lo esencial, se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro », *Preceptiva*, p. 276.

C'est donc au nom du goût que l'autorité ancienne est rejetée, et que l'on fait des théories poétiques anciennes un emploi sélectif[73]. De même, malgré le rôle important joué par les italiens dans l'évolution de la littérature dramatique espagnole, il est inéluctable que leur modèle soit abandonné, les goûts ayant changés[74]. De sorte que leurs règles aussi, et notamment celle de l'unité de temps, se retrouvent discréditées. Déjà à partir de Lopez de Pinciano, on voit bien qu'elle est l'un des terrains où se déploie davantage la liberté des théoriciens et des dramaturges espagnols.

Le premier constat que l'on peut faire, c'est que le débat sur l'unité de temps s'ouvre en Espagne bien avant qu'en France : lorsque Chapelain écrit sa lettre à Godeau, le modèle de la *comedia* s'est déjà établi et demeure inattaquable grâce à son succès retentissant. Par ailleurs, on pourrait rappeler avec M. Blanco que dès le début de la controverse sur l'unité de temps, « les adversaires de la comedia, Cervantes, Suárez de Figueroa, Cristóbal de Mesa et une poignée d'autres ne disposaient pas d'une esthétique cohérente qu'ils auraient pu opposer à celle qui anime le théâtre qu'ils

---

[73] Encore une fois, c'est Barreda qui exprime le principe fondamental qui n'oblige plus à suivre le modèle des anciens : « Elegantemente dice Escaléigero, no hemos de reducir el arte a Homero, sino Homero, al arte », *Preceptiva*, p. 217. Avant de lui, A. Chicharro Chamorro avait évoqué avec un esprit très moderne le risque que l'on encoure à suivre aveuglement la lettre d'Aristote : « no podemos perder de vista que el hecho de aceptar al pie de la letra el aristotelismo de este discurso puede equivocarnos en un doble sentido. Por una parte, corremos el riesgo de confundir lo que es, lo que históricamente significa, el pensamiento aristotélico en esta dirección con lo que es la adopción-adaptación del pensamiento del Estagirita desde una específica perspectiva y desde un momento histórico asimismo concreto […]. Por otra parte, el otro sentido en que podemos equivocarnos, de aceptar el aristotelismo al pie de la letra, radica en que podemos dar por existentes unos mismos objetos literarios, cuya esencia va prolongándose linealmente a lo largo de la historia, lo que justificaría la pertinencia del pensamiento griego tanto en su origen, como en ese momento del que nos ocupamos, sea cual fuere el grado de carencia o desarrollo de estas reflexiones. Nada más lejos de la realidad. », *En torno a una oración académica de Soto de Rojas* (1612), cité par M. Viste, *op. cit.* p. 173.

[74] On a déjà rappelé l'influence en Europe du théâtre italien du Cinquecento, du point de vue théorique (notamment avec Robortello, Scaliger, Castelvetro) ainsi que du point de vue pratique (le modèle de Giraldi Cinzio pour la tragédie et la tragi-comédie, l'*Aminta* et le *Pastor fido* pour la pastorale). En ce qui concerne le poids de cette tradition sur la dramaturgie espagnole du Siècle d'Or, on renvoie d'une part aux commentaires de l'*Arte nuevo* ; de l'autre, au témoignage de Bances de Candamo qui, en parcourant l'histoire du développement de la *comedia*, marque comme étape fondamentale le fait qu'à ses origines, « vino en este tiempo de Italia Lope de Vega […] y, habiendo visto las máquinas del teatro, las trasladó a España, enriqueciéndole de adorno ». Et plus loin, « [Lope de Vega] habiendo militado en el Piemont y en el Milanés en las guerras de Italia […] vino a España […], y puso en estilo las comedias », *Preceptiva*, p. 344-345. Mais le goût espagnol évolue vite, de sorte que déjà en 1616, R. de Turia peut revendiquer l'originalité espagnole par opposition au pédantisme du théâtre tragique italien, qui reste figé dans les schémas classiques : « estas comedias no se han de representar en Grecia ni en Italia, sino en España, y el gusto español es deste metal, ¿por qué ha de dejar el poeta de conseguir su fin que es el aplauso (primer precepto de Aristóteles en su *Poética*) por seguir las leyes de los pasados ? », *Apologético de las comedias españolas*, in *Preceptiva*, p. 179. Quelques années plus tard, cette différence est devenue un fait établi, et l'exemple de l'Italie ne sert désormais qu'à montrer combien l'imitation pédante des anciens soit pernicieuse : « Hagamos lo que Italia, que, teniendo ingenios, pierde por obediente de la edad pasada la gloria que le prometía la venidera », F. de Barreda, *op. cit.* in *Preceptiva*, p. 223.

attaquent », et parle d'une « escarmouche sans importance »[75]. Cervantès critique dans le *Quichotte* la durée excessive du temps au nom de la vraisemblance de l'action, telle que l'entendent les italiens, à savoir cacher la facticité de l'opération mimétique :

> Quelle plus grande ineptie y peut-il avoir dans le sujet que nous traitons que de faire sortir un petit enfant du maillot en la première scène du premier acte, et en la seconde le voir devenu homme tout barbu ?[76].

Le dramaturge Juan de la Cueva observe lui aussi qu'il s'agit d'un vice bien installé dans la pratique théâtrale espagnole[77]. Mais aucune autre argumentation de poids n'est développée pour justifier l'emploi de la règle. Ainsi, lorsque Lope dans son *Arte nuevo* refuse l'unité de temps seulement

> Parce qu'[il a] manqué déjà de respect [à Aristote]
> en mélangeant la sentence tragique
> à l'humble grossièreté comique

Loin de se montrer incapable de donner une justification à ce refus (qu'il donnera d'ailleurs juste après), il veut surtout mettre en évidence qu'il n'existe pas de vraies raisons de l'accepter, à part l'observation aveugle et déférente d'une autorité antique qu'il importe de remettre en question[78].

L'argument de Cervantès sera par ailleurs renversé par les irréguliers. Dans les *Cigallares de Toledo* (1621), Tirso de Molina s'en prend à ceux qui ont critiqué sa pièce (*El vergonzoso en Palacio*, 1621). Il leur répond en renversant l'argument de la vraisemblance, et en affirmant que c'est le respect de la règle qui conduit à

---

[75] M. Blanco, « l'Unité de temps dans le théâtre », *art. cit.* p. 37, et note 9. J.L. de Miguel Jover (note 34 p. 694), place Cristóbal de Mesa dans le parti qui refuse la règle avec Pinciano, Lope de Vega et Tirso de Molina, en opposition à Cascales, Cervantes et Suárez de Figueroa. Mais l'auteur de les *Rimas* (1611) est bien un adversaire de la comédie lopesque, qui écrit ironiquement « ¿Qué importan los preceptos del Minturno / ni las reglas del grave Castelvetro, si por Apolo reina ya Saturno ? », pour conclure en recommandant, avec des mots qui rappellent ceux de Hardy en France, « Tan estéril no estás, no estás tan pobre, / que estimes obras bárbaras por nuevas », in *Preceptiva*, p. 166-167.

[76] *Op. cit.* p. 478.

[77] « Que es en nosotros un perpetuo vicio / Jamás en ellas observar las leyes / Ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio », *Ejemplar poético* (1606), in *Preceptiva*, p. 143.

[78] « No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica », *Arte nuevo*, v. 188-92. Je ne concorde donc pas avec C.D. Ley, lorsqu'il affirme que « la razón que da Lope de no haber atendido al consejo de Aristóteles […] tiene poca fuerza », *art. cit.* p. 583.

l'invraisemblance de l'action[79]. Pour les théoriciens baroques (on l'a déjà vu en parlant du contexte français, surtout en commentant le *Discours à Cliton*), le théâtre peut – c'est son essence –, et même doit – pour le plaisir du public[80] –, mettre en scène chaque partie de la fable (l'auteur du *Discours à Cliton* affirmait qu'il peut « imiter toute action, tout lieu et tout temps », *voir supra*). Il n'est pas sans intérêt à cet égard de rapprocher le texte français de l'*Invectiva* de Francisco de Barreda (1622), où, par le biais d'une comparaison bien choisie, le théoricien dévoile l'essence de sa conception baroque du théâtre :

> [Aristote] dit aussi que la comédie et la tragédie ne doivent se borner qu'aux cas qui peuvent se passer dans une journée, ou pendant le temps de la représentation, pour imiter proprement. Et il intima tellement ce précepte aux anciennes, qu'il les fit tomber en beaucoup d'erreurs à cause de son emploi. C'est-à-dire qu'on ne peut pas faire le portrait d'un géant dans une carte à jouer ; en réalité, on peut y esquisser toute une troupe de géants. De même, qui pourrait empêcher de jouer une longue histoire pendant les deux heures de la représentation ? Archimède dessina en peu de verre tout le fonctionnement des corps célestes ; et si exactement, qu'il n'oublia même pas leurs âmes. […] Qu'est-ce que fait de plus une pièce qui représente un cas qui dépasse sa durée ?[81]

---

[79] « Porque si aquellos establecieron que una comedia no represente sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿Cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche ? ». Et Tirso continue, « ¿Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas y pintar los demás afectos y accidentes sin los cuales el amor no es de ninguna estima? Ni ¿cómo se podrá preciar un amante de firme y leal si no pasan algunos días, meses y aun años en que se haga prueba de su constancia? » *Cigallares de Toledo*, in *Preceptiva*, 209-210. Il est évident que tout le plaisir dont parle Tirso, est un plaisir lié au thème de l'amour, un plaisir romanesque, qui donc – comme dans les romans – exige une totale liberté des contraintes temporelles.

[80] « Yo hallo que si allí se ha de dar gusto /con lo que se consigue es lo más justo », *Arte nuevo*, 209-210.

[81] « Dice [Aristóteles] también que la comedia y tragedia, para imitar con propiedad, no han de ceñir más caso que el que pudiera suceder en un día o en el tiempo que se representaba. Y amedrentó tanto este precepto a los antiguos que los hizo caer en mil faltas por guardarle. Esto es decir que en un naipe no se puede retratar un gigante; puede retratarse un escuadrón de ellos. Según eso, ¿quién impide que en dos horas de la representación se pinten largas historias? Retrató Arquímedes en poco vidro toda la máquina de los cielos, con tanta propiedad que aun no perdonó al alma de ellos. Movíase el ingenioso artificio como si le guiaran en torno inteligencias. ¿Qué mucho que en un poema se pinte el caso más dilatado? […] Esto hace la poesía porque es pintura. Suple con relaciones lo que no puede mostrar a los ojos. Ya sé que es consejo de Horacio, que es mejor que salga al teatro la misma acción, que no que nos la digan por relación. Más también es precepto suyo que lo que no fuera decente no salga si no es en relación. », *Preceptiva*, p. 219. Je traduis.

Enfin, si le but de la vraisemblance est de faire croire que l'action qui se passe sous les yeux des spectateurs est vraie, afin qu'elle persuade, alors le respect de la règle ne se révèle plus indispensable, car l'expérience montre bien que la *comedia* sait être « persuasive » sans que l'on recoure à ce précepte. Tirso et Lope de Vega insistent sur cet argument. Dans *Los Cigallares de Toledo*, Tirso affirme que la représentation persuade parce qu'elle est une « *pintura viva* » (une peinture vivante) qui se donne à la vue (en reprenant un lieu commun d'Horace). Lope soutient même que ce qui se déroule sur scène est tellement cru, que l'on chasse de la boutique l'acteur qui a joué le rôle du méchant

> De sorte que l'on voit que si par hasard un acteur
> a joué le rôle d'un traître, il est si détesté par tout le monde
> que ce qu'il va acheter, on ne le lui vend pas,
> et le peuple le fuit quand il le rencontre[82].

Lope et Tirso ont raison : la « créance » (j'emprunte sciemment ce terme au langage de Chapelain) de l'action dramatique n'est pas liée de manière inextricable au respect de l'unité de temps. C'est la pratique même qui le montre ; et ainsi Cervantès doit constater, non sans amertume, « qu'on ne demande plus que du Lope, et qu'il est pratiquement impossible de trouver une compagnie qui accepte de représenter une œuvre indépendante »[83].

Il faut ajouter encore que dans un contexte qui ne vise pas à la récupération érudite du genre tragique, la « faiblesse » des partisans de la règle demeure également dans les interprétations très variées, parfois apparemment disparates, qui sont données au passage d'Aristote. Qu'on se rappelle qu'en France, au contraire, il n'existe pas autant de divergences à l'intérieur du « parti des règles ». C'est que peut-être en Espagne, face à la prérogative absolue d'un genre à succès – plaire à un public qui veut tout voir, de la Genèse à l'apocalypse[84] (*gusto*) –, ces aristotéliciens essaient d'accorder une liberté plus grande au poète dans la composition de l'intrigue, afin de pouvoir

[82] « Pues que vemos si acaso un recitante / hace un traidor, es tan odioso a todos / que lo que va a comprar no se lo venden / y huye el vulgo dél cuando le encuentra », *Arte nuevo*, 331-334.

[83] M. Dabord, « Cervantes et le Théâtre », in *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, *op. cit.* p. 21.

[84] « Porque, considerando que la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas / hasta el Final Juicio desde el *Génesis* », *Arte nuevo*, 205-208.

préserver un précepte (*justo*) qui est ainsi seulement remanié tout en gardant son essence (restreindre la durée de l'action) et non pas rejeté tout court.

Dans son articlé déjà cité sur l'unité de temps, M. Blanco s'émerveille de l'attitude « singulièrement tolérante » de Pinciano face à la règle, puisqu'il accorde au temps de la fable tragique une durée maximale de cinq jours[85]. En un temps où la comédie n'a pas encore vu le jour, pourrait-on expliquer cette tolérance par l'influence – et la filiation – qu'ont sur le théâtre espagnol contemporain la tradition médiévale et de la Renaissance, le théâtre de collège ainsi que les *autos sacramentales* ?

L'un des plus acharnés détracteurs de la *comedia*, Cascales, donne même à la durée de l'action tragique une limite de dix jours, s'écartant sciemment du précepte d'Aristote :

> Je crois qu'on peut accepter même que le poète donne à l'action une étendue maximale de dix jours (bien que cela signifie aller au-delà de la prescription d'Aristote) (*Tablas*, p. 201)[86]

Tout en rappelant, pourtant, que si l'on ne suit pas son interprétation de la règle, alors il vaudra mieux suivre de près la lettre d'Aristote :

> Ceux qui croient que mon idée ne soit pas bonne peuvent s'en tenir au sens littéral de la règle, car il vaut mieux faillir en suivant Aristote, que bien faire à travers mon interprétation [de la règle] (*Tablas*, p. 202)[87].

Quel meilleur exemple pour démontrer la faiblesse des théoriciens qui s'opposent à une grande durée de l'action de la *comedia*, en faisant juste une concession dans le but de préserver l'autorité des anciens ? Il est alors tout à fait conséquent qu'on retrouve

---

[85] Voici le dialogue d'Ugo et de Fadrique sur le sujet dans la *Philosophia antigua poética* : « Fadrique : – que toda la acción se finja ser hecha dentro de tres días. […] Ugo dijo aquí : – Pues el Philosopho no da más que un día de término a la tragedia. Fadrique se sonrió y dijo: – Ahora bien: los hombres de aquellos tiempos andaban más listos y agudos en el camino de la virtud; y así el tiempo que entonces bastó, agora no basta. Bien me parece lo que algunos han escrito : que la tragedia tenga cinco días de término y la comedia, tres, confesando que cuanto menos el plazo fuere, terná más de perfección, como no contravenga a la verisimilitud, la cual es el todo de la poética imitación y más de la cómica que de otra alguna », *éd. cit.* p. 415. On retrouvera toujours, même chez les adversaires de la règle, cette exigence d'une durée de l'action qui soit la moins étendue. D'autre part, la différence entre la tragédie et la comédie pourrait bien ouvrir le champ à des réflexions sur la question des genres dans l'Espagne contemporaine.

[86] « Quando el poeta se estendiesse a una actión, quando mucho de diez días (aunque será ecceder del precepto de Aristóteles), paréceme que se podría sufrir ». C'est moi qui traduis.

[87] « A quien no le pareciere bien esta razón, téngase a las crines de la ley, que más vale errar con Aristóteles que acertar conmigo ». C'est moi qui traduis.

une interprétation moins arbitraire de la règle plutôt chez un Pellicier de Tovar dans son *Idea de la comedia de Castilla* (1635) :

> Le dixième précepte concerne l'extension temporelle de l'action dramatique, que j'étends à vingt-quatre heures seulement ; car cette durée est plus que suffisante pour toutes les histoires (*Preceptiva*, p. 269)[88]

Pellicier de Tovar est en effet l'un de ces théoriciens de la deuxième génération qui ont désormais coupé tout lien avec le monde de la scène, et qui ne sont donc pas intéressés à faire des concessions d'un point de vue théorique. Cela, tout en reconnaissant le prestige de l'autorité du nouveau genre que lui-même ne saurait renier. Ainsi, le débat sur l'unité de temps en Espagne se révèle beaucoup moins vif qu'en Italie et qu'en France, et sans d'ailleurs de grandes répercussions dans l'écriture dramaturgique. À la fin du siècle, le modèle de *comedia* proposé par Bances de Candamo dans son *Teatro de los teatros* peut bien accueillir en deux heures, « les événements de beaucoup d'années»[89], sans que personne ne se scandalise de cela.

D'après M. Blanco, le succès retentissant de la comédie espagnole ne permet pas à ses adversaires de formuler des accusations de poids à l'encontre de son irrégularité. La spécialiste révèle surtout combien le calcul de la durée de l'action représentée est une opération artificielle, en prenant l'exemple de *Hamlet*, voire de la *Phèdre* de Racine, pour convaincre son lecteur[90]. En effet, comme le rappelle aussi E. Rodriguez dans l'introduction à son édition de l'*Arte nuevo*, le théâtre est tout d'abord une convention scénique[91]. De ce fait, le dramaturge est libre de choisir sa durée.

---

[88] « El precepto décimo es el término de la acción, que yo le alargo a veinte y cuatro horas solamente, y es sobrada distancia para cualquier suceso ». C'est moi qui traduis.

[89] « Reduce [la poesía] a la cláusula de dos horas los acaecimientos de muchos años », in *Preceptiva*, p. 341.

[90] « Le spectateur ne rapport aucunement, à moins qu'on l'ait dressé à le faire, ce qui se passe sur la scène à une mesure quantitative, uniforme du temps ». L'hispaniste prend en exemple la scène de la première apparition du spectre dans *Hamlet* et affirme : « les spectateurs doivent donc admettre qu'une nuit toute entière a été remplie par l'apparition d'un spectre qui n'a eu que le temps de traverser deux fois la scène de long en large. Aucune distorsion ne peut être plus criante et pourtant la plupart des spectateurs ne l'auront probablement même pas aperçue ». Pour renforcer sa thèse elle tire ensuite un deuxième exemple du cinquième acte de la *Phèdre* de Racine. *Art. cit.* p. 47-48. On a déjà rapporté le même témoignage de Larthomas, selon lequel les spectateurs à l'issue du spectacle ne sauraient dire, même approximativement, la durée de chaque acte.

[91] « El teatro es convención escénica […]. Llamamos convención al pacto que se establece entre autor y público », *op. cit.* p. 119.

Cela ne veut pourtant pas dire qu'il est dans une insouciance totale envers la perception du temps dramatique. Après avoir renié la règle, Lope s'empresse d'ajouter qu'il est souhaitable que l'action dramatique

Dure le moins de temps qu'il se peut (*Arte nuevo,* v. 193)[92].

De plus, Lope ne dédaigne pas l'emploi des entractes tel que l'avait postulé Piccolomini (*voir supra*), en montrant ainsi encore une fois qu'il a une bonne connaissance du débat italien sur le sujet. Seulement, pour Lope, bien qu'il s'agisse d'un expédient utile, rien n'est pourtant plus indispensable dans ce théâtre où le dramaturge peut presque tout[93], en vertu du contrat fictionnel qu'il stipule avec ses spectateurs. Ainsi, la durée de l'action théâtrale égale souvent la durée de l'action romanesque d'une nouvelle. Le rapport entre les deux genres devient très strict, comme l'a souligné M. Morinigo[94], et les deux heures de lecture égalent ainsi les deux heures de la représentation, où peut se déployer une action qui dure plusieurs années : le plaisir romanesque s'ajoute à celui de la *pintura viva*.

Avant de terminer ce chapitre, il est convenable de reprendre la conclusion très pertinente de M. Blanco à propos du respect de l'unité de jour dans l'*Abuseur* de Tirso et dans le *Don Juan* de Molière[95], afin d'en tirer des conséquences dans le cadre d'une réflexion qui me permette d'ores et déjà de renvoyer aux arguments que l'on rencontrera par la suite. En effet, dans le cas du mythe donjuanesque, la durée de l'action est décisive afin de révéler la conception du temps qu'a le protagoniste. Le temps dramatique doit s'accorder à cette dernière, à savoir, un temps figé, répétitif, sans aucune tension vers l'avenir. Or, il s'agit bien d'une difficulté insurmontable lorsqu'il

---

[92] « Pase en el menor tiempo que se pueda ». C'est moi qui traduis. D'après J.L. de Miguel Jover, pour Lope de Vega « el problema de la unidad de tiempo es menos espinoso » que celui de l'unité d'action. Toutefois, « preocupaba en gran medida a Lope la percepción que del paso del tiempo tenían los espectadores de su teatro y para ello había descubierto unos recursos propios. El Fénix, que carecía de resortes escenográficos ricos, utilizó el parlamento de sus personajes para orientar al espectador respecto al paso del tiempo », *art. cit.* p. 694.

[93] « Si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, / que éstos podrá poner en las distancias / de los dos actos o, si fuere fuerza / hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien lo entiende ; / pero no vaya a verlas quien se ofende », *Arte nuevo,* v. 194-200.

[94] « Los dramaturgos de la época transformaban en comedias cuantas novelas podían, cosa fácil ya que las novelas, argumento puro cuajado de acciones precipitadas alrededor de un caso de amor, se prestaban para eso. Y es curioso señalar que la lectura de tales novelas nos lleva más tiempo que el que se necesitaría para ser representadas si en vez de la forma narrativa asumiera la dramática », M. Morinigo, « El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro », in *Revista de la universidad de Buenos Aires*, II, 1957, p. 61. Cité par E. Rodriguez, *op. cit.* p. 141.

[95] D'après M. Blanco, « [la] dérive du personnage vers une dépravation hautement intellectuelle tient certes à une multitude de motifs mais elle est plus que favorisée par l'imposition de l'unité de temps », *op. cit.* p. 49.

s'agit de communiquer cette conception du temps à travers l'enchaînement linéaire d'une action qui, dans le théâtre régulier, comme l'on a mentionné plus haut, devrait tendre si fortement vers la fin. Autrement dit, comment est-il possible de suggérer la répétitivité du temps par le biais d'une « action continue » (dans le sens que d'Aubignac donne à l'expression), et dont la durée est par ailleurs restreinte ? C'est somme toute l'impasse à laquelle Molière a dû faire face. Ainsi, dans cette pièce, le dramaturge n'a pas pu observer rigoureusement l'unité de temps, quoique la durée de l'action soit beaucoup plus restreinte par rapport au drame tirsien. De l'autre côté, l'opposition entre la linéarité du temps de la pièce de Molière, et le refus obstiné de don Juan à concevoir le temps en tant que linéaire et fini, a peut-être pu faire éclater beaucoup plus puissamment le conflit entre le protagoniste et l'ordre social, conflit qui existait déjà chez Tirso sans pour autant être surchargé de l'accent blasphématoire qu'on retrouve chez Molière[96]. De ce point de vue, l'imposition de la règle en France révèle, en même temps que la force qu'a la volonté politique de faire accepter *l'ordre de la forme*, l'existence d'une voix contestataire qui pourtant perdure en ce qui concerne les *contenus*, et qui est même loin d'être étouffée[97].

[96] Le défi à la divinité est pourtant déjà présent dans la réécriture du mythe donjuanesque faite par les italiens, notamment dans l'*Ateista fulminato*. Sur cette question, voir G. Macchia, *Vie aventures et mort de Don Juan*, Paris, Desjonquères, 1990.

[97] Que l'on songe aux répliques sarcastiques de don Juan à l'acte III scène 2 de la pièce de Molière : « Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires », Molière, *Dom Juan*, in *Œuvres complètes. II*, dirigé par G. Forestier, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2010. Ou encore au jeu de mots de Séjanus dans *La mort d'Agrippine* de Cyrano : « **Térentius :** Qui les craint [les dieux], ne craint rien. **Séjanus :** Ces enfants de l'effroi, / Ces beaux riens qu'on adore, et sans savoir pourquoi / […]. Va, va, Térentius, qui les craint, ne craint rien », Cyrano de Bergerac, *La mort d'Agrippine*, La Versanne, Encre marine, 2005, p. 44. G. Macchia écrit à propos du mythe de don Juan : « Au cours de cette histoire éternelle où s'affrontent le ciel et la terre, la statue du Commandeur victorieux a mille fois volé en éclats alors que le satanique, le haïssable don Juan est toujours vivant, dans son immortelle jeunesse », *op. cit.* p. 11.

d. Conclusion

J'ai traité ensemble, ici, le théâtre irrégulier élisabéthain et la dramaturgie baroque espagnole sous Philippe III et Philippe IV pour marquer l'opposition avec le théâtre régulier qui se développe en Italie et en France. Je suis pourtant bien conscient d'un choix qui pourrait paraître aléatoire, puisque à part l'adjectif « irrégulier », les deux traditions ont trop peu de choses en commun. Autrement dit, c'est seulement en envisageant de traiter ces quatre traditions uniquement dans la perspective de la forme, à savoir le respect ou non de l'unité du jour, que ce partage a pu avoir lieu.

En réalité, on trouve chez les auteurs de ces quatre traditions un impératif identique : faire passer pour *vraie* la *fable* qu'on représente sur scène. Certes, il existe dans chaque pays une interprétation différente de ces deux mots (« fable » et « vraie »), et, partant, une idée différente de l'écriture théâtrale. En peu de mots, tous les auteurs sentent la nécessité de créer une « illusion théâtrale », mais la manière de produire celle-ci change radicalement d'un contexte à l'autre.

La France suit de près l'Italie en ce qui concerne la conception d'illusion théâtrale : faire passer pour vrai aux yeux des spectateurs ce qui se déroule sur scène. Il ne s'agit pas de pourvoir l'action théâtrale d'une véracité authentique, mais de faire croire qu'elle la possède pour mieux persuader le spectateur de suivre l'enseignement éthique que la pièce veut véhiculer : « obliger l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit », pour utiliser les mots de Chapelain (*O.C.* p. 226).

En revanche, on ne trouvera pas la même conception de l'illusion théâtrale en Espagne et en Angleterre. Le théâtre anglais, comme on l'a vu, ne se soucie pas de masquer l'illusion théâtrale aux sens des spectateurs. Il vise à représenter une action qui passe pour vraie parce qu'elle se déroule véritablement à l'intérieur de la conscience d'un public qui se laisse tromper ; notamment lorsqu'on évoque un récit historique qui (à l'instar de l'histoire d'*Henry V*) « revit » sur scène pour un instant[98], grâce aussi à des techniques théâtrales qui créent un effet de dédoublement[99].

---

[98] « Thus far with rough, and all-unable pen, / Our bending author hath pursu'd the story, / In a little room confining mighty men, Mangling by starts the full course of their glory. / Small time, but in that small most greatly lived / This star of England », Shakespeare, *Henry V*, *éd. cit.* p. 972. Dans cette perspective, les parallèles ne manquent pas avec la dramaturgie française : d'un côté avec la conception de vraisemblance qu'a Corneille, notamment en ce qui concerne les sujets historiques (voir sur cette question G. Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, *op. cit.* en particulier le chapitre II) ; de l'autre côté à l'idée de « vérité » de l'action théâtrale telle que la postule d'Aubignac dans les chapitres VI (« Des Spectateurs et comment le Poète les doit considérer ») et VII (« Du mélange de la Représentation avec la vérité de l'Action Théâtrale ») de sa *Pratique*.

[99] Dans le cas de l'*Henry V* de Shakespeare, il y a bien un dédoublement scénique du public à travers les interventions du chœur, Or, comme affirme G. Forestier, rappelant avec M. Foucault le changement

La *comedia* espagnole ne se préoccupe pas non plus de cacher l'illusion théâtrale. Et pourtant, elle arrive à donner *son* degré de véridicité à la pièce par le biais d'un présupposé conceptuel[100]. Il ne s'agit pas pour un Calderón ou pour un Tirso de cacher la réelle consistance ontologique qu'on attribue à une action que l'on sait fictive. C'est au contraire la dévaluation de la vie réelle, qui est rapprochée ainsi de ce qui se passe sur scène à travers la métaphore du *theatrum mundi*, qui permet à l'illusion théâtrale d'être acceptée par le public[101]. Ce qui se passe sur scène est « vrai » parce que cela a la même consistance ontologique que le vécu réel ; et l'on comprend bien que ce « vrai » n'a pas le même sens que celui qu'il avait en France. Dès lors, la conception de *mimesis* même en est bouleversée, dans la mesure où l'objet de l'imitation dans la *comedia* caldéronienne est *le vrai* et non plus *le réel*. C'est la raison pour laquelle, à la différence des autres traditions théâtrales, dans lesquelles le sens de la vue joue le rôle principal, ce « théâtre de la parole » accorde une importance majeure à l'ouïe, car il est demandé au spectateur « de faire crédit non pas à ce qu'il voit, mais à ce que signifie ce qu'il voit »[102]. En peu de mots, l'illusion dramatique dans le théâtre espagnol n'est que la logique conséquence d'une imagination plongée dans les subtilités de la théologie

épistémologique qui est en train de se produire, à la fin du XVI[e] siècle « la ressemblance n'est plus signe, elle est illusion, plaisir du double, miroir trompeur », *Le théâtre dans le théâtre*, *op. cit.* p. 46. M.T. Jones-Davies utilise l'exemple fourni par la scène où Falstaff et Hal jouent et s'échangent les rôles du roi et du prince dans *1 Henry IV*, pour conclure : « au théâtre avec le Prince, tel le Prince, le public est prêt à dorer des plus beaux termes qui soient les mensonges des acteurs, et cela tout simplement, comme dit Heywood, pour une *récréation* ou mieux une *re-création*. Alors comme la peinture, la magie du théâtre peut "par ses faussetés évidentes, persuader qu'il est vrai" », *art. cit.* p. 130.

[100] Comme l'a rappelé récemment C. Couderc citant J.-L. Flecniakoska (*La Formation de l' « auto » religieux en Espagne avant Calderón*, Montpellier, 1961), la fiction allégorique et donc la compréhension d'une pièce caldéronienne ne serait pas possible pour un public qui n'a pas préalablement une certaine préparation théologique. Il écrit à propos de l'*auto* du *Grand théâtre du monde*, qu'il « serait absolument sans aucun effet sur un auditoire non préparé : l'*auto* catéchise mais il n'évangélise pas ». C. Couderc, « La dramaturgie de l'illusion dans le théâtre classique en Espagne (*Le Grand Théâtre du monde* et *La vie est un songe* de Calderón) », *Littératures classiques*, 44, 2002, p. 246. Entre autres, M. Trubiano (*Libertad gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, ediciones Alcalá, 1985) et D. Souiller (« Le théâtre religieux dans l'Espagne du Siècle d'Or : l'exemple de l'*auto sacramental* », *Littératures classiques*, 39, 2000) ont signalé que la grande popularité du théâtre baroque et la subtilité des questions qu'il dramatise est sûrement le signe d'un savoir théologique non indifférent, que le public espagnol de jadis possédait pour pouvoir comprendre et prendre plaisir du spectacle. De ce caractère parle aussi B. Bennassar dans sa peinture de *L'homme espagnol*.

[101] « ¿Tan semejante es la copia / al original, que hay duda / en saber si es ella propia ? » [La copie est donc si semblable à l'original que l'on hésite à décider s'il s'agit bien de la copie?] se demande Sigismond dans la troisième journée de *La vie est un songe*, Paris, Gallimard, 2006, p. 208-209.

[102] C. Couderc, *art. cit.* p. 248-250.

catholique et les croyances religieuses[103] que les pièces vont insuffler à travers le principe du *crede ut intelligas*.

[103] Dans le sens que le pacte fictionnel entre auteur et spectateur existe grâce à la complexité des raisonnements que sous-tend l'œuvre, et qui se réalisent d'après deux procédés qu'on retrouve en ouvre également dans la fiction narrative (ils ont été bien mis en lumière par U. Eco dans le dernier chapitre de *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*). D'après Eco, « dans la fiction narrative, les réferences au monde réel se mêlent si étroitement que, après avoir habité un roman et en avoir confondu, ainsi qu'il convient de faire, les éléments fantastiques et les références à la réalité, le lecteur ne sait plus très bien où il en est », *op. cit.* p. 165. Le deuxième consiste dans « notre tendance à comprendre ce qui nous arrive en termes de ce que Barthes appelait un *texte lisible*. Puisque la fiction narrative semble plus confortable que la réalité, essayons d'interpréter cette dernièere comme une fiction narrative », *ibidem*, p. 157.

DEUXIÈME PARTIE :

CONCEPTIONS DE L'HOMME DANS LE TEMPS

3. L'HOMME DANS L'UNIVERS TEMPOREL

L'homme dans le temps, ou *thought's the slave of life*

a. La nature de l'homme

Avant de se plonger dans l'analyse des pièces, il a été indispensable d'évoquer l'un des rapports – le principal – qui existe entre les durées mises en scène dans les traditions théâtrales en question[1]. De même, l'analyse des conceptions temporelles liées à la conscience religieuse présentes dans le théâtre de l'époque ne pourrait pas être entamée sans rappeler au préalable certaines conceptions de « l'homme dans le temps ». Les deux termes sont inextricablement liés et ne pourraient pas se comprendre l'un sans l'autre : tout d'abord parce que c'est l'homme qui pense le temps ; et parce que c'est en se pensant dans – et en rapport à – la dimension temporelle que l'homme commence à prendre conscience de lui-même. Je commence donc par analyser les conceptions que l'homme a de sa nature d'après deux perspectives différentes, voire opposées : en rappelant, en même temps que les visions « essentialistes » de l'homme, les lectures matérialistes (selon lesquelles l'être humain se définit à partir de son rôle dans la société, et non inversement), qui se révèlent, comme je l'ai indiqué dans l'introduction, assez souvent plus appropriées pour l'herméneutique d'un texte dramatique.

Hamlet

C'est tout naturellement l'exemple d'*Hamlet* qui servira à évoquer ces conceptions[2], tant le chef-d'œuvre shakespearien a eu depuis toujours la capacité de faire ressortir à la fois une vision lucide et aiguë qu'avait à son époque l'homme de lui-

[1] Il ne pouvait s'agir ici que de les « évoquer » puisqu'une étude sérieuse des rapports entre unité de temps, durée de l'action, illusion théâtrale, effets cathartiques, etc. conduirait la réflexion bien au-delà des simples conclusions données dans le premier volet de cette étude – mon but n'étant ici que d'esquisser un tableau général de la question.

[2] J'utilise ici l'établissement du texte fait par S. Well et G. Taylor et repris pour la traduction française des *Œuvres complètes. Tragédie I,* par M. Grivelet et G. Monserrat, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995. Dans son commentaire à la tragédie, M. Grivelet écrit qu' « Hamlet est l'interprète de pensées et de sentiments tourmentés qui ne sont pas étroitement les siens. On y entend l'écho d'inquiétudes, d'aspirations et de déconvenues qui sont ceux d'une époque et pas seulement d'elle », M. Grivelet, « Introduction », *ibidem*, p. 857. Outre que l'édition de la Pléiade, (éds. A. Barton, J. M. Déprats et G. Venet, Paris, 2002), j'ai également utilisé le vaste apparat des notes de l'édition italienne de Keir Elam, Milan, Rizzoli, 2006.

même[3] et de la condition humaine en général. Dès le début de la pièce et jusqu'aux derniers mots du prince, l'œuvre renvoie en effet constamment à la formation d'une idée de l'homme par le biais de répliques dont il importe de souligner la portée pour le public et les conséquences dans la perspective d'une réflexion philosophique plus approfondie. La tragédie commence dans une atmosphère sombre, où la présence d'un spectre vient troubler le passage de la nuit (I, i), faisant pendant à la joie qu'on essaie de restaurer à la cour après la mort du roi, à travers les noces du frère de celui-ci avec la reine (I, ii). Le prince Hamlet est le seul qui ne participe pas à la fête, continuant à pleurer le père mort naguère. C'est alors que sa mère suggère au prince d'adopter une attitude différente, en lui rappelant d'un côté l'inéluctabilité de la condition humaine, de l'autre côté en le soulageant avec ses croyances religieuses[4] :

> Ne reste pas toujours, les paupières baissées,
> Cherchant ton noble père dans la poussière.
> C'est le sort commun, tu le sais, tout vivant doit mourir,
> Passant par la nature jusqu'à l'éternité (I, ii, 70-73)[5]

Nature et éternité. Dans la conception de l'époque, l'homme se comprend par rapport à deux univers, l'un renvoyant à Dieu et à l'éternité, l'autre au monde et à la finitude. Entre ces deux dimensions, selon la pensée classique, il existe une sorte de continuité. L'homme, tout en faisant partie de la deuxième, trouve sa place au milieu de ce qui a été nommé par Lovejoy *the great chain of being* (la grande chaîne de l'être), qui lie l'être le plus insignifiant à Dieu. Il s'agit de l'idée maîtresse sur laquelle a insisté Tillyard dans sa peinture de l'idée d'ordre dans la société élisabéthaine[6], en dévoilant en

---

[3] Comme l'écrit E. Dayre, « la théâtralité d'*Hamlet* est fortement orientée par une mise en crise de l'homme humaniste ». « Entre Renaissance et Baroque, l'imagination de la crise dans *Hamlet* », in *Réussir l'épreuve littéraire*. Hamlet, *William Shakespeare*, Paris, Ellipses, 1996, p. 126.

[4] On trouve une synthèse générale des croyances religieuses présentes dans la tragédie dans M. Abiteboul, « La dimension religieuse dans *Hamlet* » in *Réussir l'épreuve littéraire.* Hamlet, *William Shakespeare, op. cit*. p. 66-79.

[5] « Do not for ever with thy vailèd lids / Seek for thy noble father in the dust. / Thou know'st 'tis common – all that lives must die, / Passing through nature to eternity ».

[6] E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan world picture, op. cit.* Le new historicisme et les études culturelles ont mis en question le caractère conservateur du théâtre élisabéthain. Sur cette question, voir en particulier l'essai de J. Dollimore, *Radical tragedyy, op. cit.* À propos de l'adhésion aux théories théocentriques héritées du Moyen-Âge, voir aussi l'article de L.C. Orlin, « Ideas of Order », *art. cit.* En revanche, on retrouve une lecture différente du théâtre de Shakespeare chez M. Abiteboul ; d'après lui, « la permanence des structures et mentalités médiévales notamment, devait l'aider à enrichir sa sensibilité religieuse du fond allégorique traditionnel aussi bien que stimuler sa (re)mise en question des nouvelles angoisses et inquiétudes alimentées par le "temps du doute et des incertitudes" par quoi

même temps d'autres conceptions, telle la série de *corresponding planes*, censée donner une cohérence ultérieure à l'ensemble. Cette vision anthropologique trouve sa source dans la pensée péripatéticienne[7], ainsi que dans l'ontologie néo-platonique héritée d'Augustin Hippone[8]. Pour Augustin, l'homme participe à la fois de deux réalités distinctes, l'une renvoyant au monde céleste, l'autre à son vécu terrestre[9]. Dans la chaîne de l'être, l'homme est donc bien l'anneau de conjonction entre l'univers spirituel et l'univers matériel[10].

Or, dans cette perspective, l'appartenance au monde matériel est vue par Hamlet plutôt comme un châtiment, ainsi qu'il le déclare peu après au cours de la même scène :

> Oh ! Si cette chair – trop, trop solide – pouvait fondre,
> Et dans ce dégel se dissoudre en rosée,
> Ou si l'Éternel n'avait pas édicté sa loi
> Contre le meurtre de soi-même ! Ô Dieu ! Ô Dieu
> Comme me semble lassant, rebattu, insipide
> Et ne menant à rien, tout ce qu'on fait au monde (I, ii, 129-134)[11]

---

est caractérisée la période jacobéenne », *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon , éd. de l'Association de recherches internationales sur les arts du spectacle, 1995, p. 617.

[7] « La conception de la nature [d'Aristote] constitue la totalité du réel en un ensemble hiérarchique de formes régies par le principe de continuité. […] C'est Aristote qui a imposé à la métaphysique d'Occident le thème de la grande chaîne des êtres, de la procession ascendante des formes de la nature ». G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale, III, La révolution galiléenne*, *op. cit.* p. 179.

[8] Voir sur ce sujet la thèse de S. Böhm, *La temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Thèse Cerf, Paris, 1984.

[9] L'homme n'est jamais totalement un être temporel pour l'anthropologie augustinienne, qui postule l'existence, à l'intérieur de l'être humain, d'un « homme intérieur » et d'un « homme extérieur » : « La différence entre l'homme intérieur et extérieur explique que la personne ne s'identifie pas complétement avec son aspect temporel », S. Böhm, *op. cit.* p. 137. La faculté de faire revivre le passé est pour Augustin une preuve que l'homme peut transcender le temps. Dans cette perspective alors la mémoire est vue comme « une puissance spirituelle qui permet à l'homme dans sa vie terrestre de conquérir, sous la forme de la représentation mentale, des dimensions de son vécu passé et son être intemporel », S. Böhm, *op. cit.* p. 87. M. Eliade a montré que tout *homo religiosus* croit vivre « dans deux espèces de Temps, dont la plus importante, le Temps sacré, se présente sous l'aspect paradoxal d'un temps circulaire, réversible», à savoir éternel puisque toujours récupérable. M. Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.* p. 64.

[10] « First there is mere existence, the inanimate class […] Next there is existence and life, the vegetative class […] Next there is existence and life and feeling, the sensitive class », Tillyard, *op. cit.* p. 40. Cette dernière classe se compose de trois sous-catégories : les êtres qui ont seulement le sens du toucher, ceux qui ont en plus la mémoire et le mouvement, et enfin ceux qui ont d'autres sensations et capacités en plus. On voit bien que cette classification suit une accumulation des qualités ontologiques de chaque catégorie. Au bout de cette troisième catégorie on retrouve l'homme, qui possède en plus l'entendement. Au-dessus de l'homme, il y a la classe des êtres purement rationnels et spirituels. *Ibidem*, p. 41.

[11] O that this too solid flesh would melt / Thaw, and resolve itself into a dew / Or that the Everlasting had not fixed / His canon 'gainst self-slaughter. O God! O God! / How weary, stale, flat, and unprofitable / Seem to me all the uses of this world! ».

L'oscillation entre les deux sphères est la source de nombreux jugements divergents sur la nature de l'homme. Lorsque le prince, informé de la présence du spectre, le rencontre à la fin de l'acte I dans un état perturbé et d'excitation, il témoigne de deux conceptions opposées en l'espace de quelques répliques. D'un côté, il commence à paraître une sensation d'inanité, de non-sens, le fait d'être *fools of nature* (« fous de la nature », I, iv, 35) ; de l'autre côté, il se montre impavide, ne se souciant pas de son indemnité physique, nonobstant les précautions d'Horace :

> Eh, que craindrais-je ?
> Je fais cas de ma vie autant que d'une guigne,
> Et quant à mon âme, que pourrait-elle lui faire
> Puisqu'elle est immortelle comme elle l'est elle-même ? (I, iv, 45-48)[12]

La révélation du régicide faite par le spectre du roi bouleverse l'état psychique du protagoniste. Par ailleurs, la demande de vengeance, d'une vengeance terrestre, semble fermer toute perspective transcendante. Dès à présent, toute référence à un au-delà disparaît ou presque, pendant trois actes, pour ne réapparaître qu'au dernier[13]. De ce fait, les réflexions sur l'homme visent plutôt à décrire dorénavant l'homme en tant qu'être temporel.

Le jugement sur « l'homme temporel » se révèle être un ensemble de points de vue contrastants, legs d'une tradition qui arrive jusqu'à la Renaissance, dans lequel se mêlent la dignité humaine exaltée par Pic de la Mirandole, la putréfaction organique d'un François Villon, et le pessimisme anthropologique que la théologie réformiste hérite de la pensée augustinienne. La faiblesse de la volonté humaine et la corruption du corps font pendant à l'éloge d'un homme pourvu des capacités intellectuelles qui lui confèrent une place privilégiée dans le monde.

Le deuxième acte s'ouvre avec la tentative de comprendre le comportement d'Hamlet. À ce propos, le roi et la reine rappellent à la cour deux amis d'études du prince. C'est lorsque ceux-ci s'entretiennent avec le prince que ce dernier se livre à une

---

[12] « Why, what should be the fear? / I do not set my life at a pin's fee, / And for my soul, what can it do to that, / Being a thing immortal as itself? ».

[13] Les mots et la présence du spectre ont, certes, un rôle important dans la pièce (que l'on pense par exemple aux interprétations que la critique a consacrées à la figure du fantôme par rapport aux croyances religieuses de l'époque), mais qui ne saurait cependant invalider la lecture d'*Hamlet* qui suit. Ainsi, dans la perspective qu'on est en train d'adopter la référence à une justice divine pour la reine peut seulement attenuer, un moment, les émotions « tragiques » qui jaillissent de l'œuvre et dont on est en train de dévoiler la source.

réflexion sur l'être humain. Hamlet commence à décrire l'homme par ses qualités intellectuelles,

> Quel chef-d'œuvre qu'un homme ! Qu'il est noble par la raison, infini dans ses facultés, dans sa forme et sa démarche qu'il est accompli et admirable, en ses actes pareil à un ange, en son intellect pareil à un dieu – la beauté du monde, le parangon des animaux ! (II, ii, 280-4)[14]

car l'homme se distingue des autres êtres tout d'abord par ses facultés intellectuelles[15]. Mais il n'oublie pas d'ajouter aussi qu'il est également « quintessence de poussière ». De surcroît, c'est sur ce dernier aspect que le protagoniste va insister dorénavant.

Juste après ces mots, une troupe de comédiens arrive à la cour. Hamlet demande au premier acteur de déclamer une tirade (c'est l'occasion aussi d'expérimenter sur sa personne les effets de l'illusion théâtrale) et en demeure ému. Il se livre alors derechef à une réflexion sur lui-même provoquée par sa comparaison avec un personnage théâtral (clin d'œil du dramaturge, puisque Hamlet est avant tout un personnage théâtral)[16]:

> Mais moi,
> Triste incapable, cœur mal trempé, je me morfonds,
> Comme un qui rêvasse (II, ii, 509-11)[17]

Si dans le premier cas Hamlet énumère d'abord les qualités de l'homme pour parler seulement ensuite de la déception que lui inspire celui-ci, dans le deuxième, ces qualités ont perdu leur valeur, se bornant à des « rêveries vagues, changeantes et

---

[14] « What a piece of work is a man? How noble in reason! how infinite in faculty, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god! The beauty of the world, the paragon of animals ».

[15] Pour l'homme de la Renaissance, l'esprit humain est le don le plus précieux fait par Dieu. Trissino fait dire à Lelio dans la *Sofonisba* : « L'intelletto, ch'a l'uomo il ciel concesse / Val più d'ogni mondano altro tesoro », *op. cit.* v. 867-68. « L'esprit humain est d'une part comme esprit d'un être temporel soumis au temps, d'autre part il est au-delà du temps parce qu'il participe à la vie transcendante qui vient du Créateur », S. Böhm, *op. cit.* p. 117.

[16] Par son jeu de miroir, l'emploi de la technique du théâtre dans le théâtre aide le spectateur à intérioriser le temps de la représentation. Cela explique sa présence répandue dans les traditions dramatiques irrégulières.

[17] « Yet I, / A dull and muddy-mettled rascal, peak, / Like John-a-dreams »

souvent chimériques »[18] qui ont moins de consistance que les mots d'un personnage fictif.

Ce sont donc les limites de l'homme qui vont désormais marquer les descriptions de l'être humain (en tant qu'être existant dans le monde et dans le temps), et principalement son être « *quintessence of dust* ». L'expression renvoie à son appartenance à la matière, c'est-à-dire à quelque chose qui a été créé et qui est donc périssable, fini, marquant ainsi davantage le contraste entre l'avoir été créé du néant, et son aspiration à pouvoir participer à une vie céleste sempiternelle[19]. En d'autres termes, il existe chez l'homme de la Renaissance un désir de changer de statut ontologique[20], car dans l'anthropologie augustinienne, être temporel est tout d'abord le signe d'une déficience ontologique[21]. Désir qui trouve sa justification dans l'existence de la pensée, censée participer à la vie de l'au-delà[22]. Mais dans la mesure où toute référence à la raison sera marquée par les signes de la faiblesse (j'y reviendrai), c'est l'insistance du thème du *pulvis es* qui est mise en valeur par la tragédie, et qui fraie ainsi la voie à des conceptions matérialistes de l'homme.

Un doute sur les croyances traditionnelles est par ailleurs exprimé dans le célèbre monologue du troisième acte : « être ou ne pas être » (III, i, 58). Il ne s'agit plus de changer de statut ontologique, mais tout simplement de cesser d'être. Autrement dit,

---

[18] C'est la définition de « rêvasser » que donne le dictionnaire en ligne du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/definition/revasser. Le mot traduit l'expression « John-a-dream ». D'après K. Elam « il nomignolo *John-a-dreams* per caratterizzare uno svogliato fannullone sembra essere un'invenzione di Shakespeare », *éd. cit.* p. 262-263, note 123. L'édition de la Pléiade se limite à traduire « Jean de la Lune », sans ajouter aucun commentaire.

[19] « En tant qu'être créé, l'homme provient du néant. À cause de cette situation, il participe à l'informité originaire, tout en éprouvent le besoin de s'y opposer par son être et d'aspirer à la sagesse et à la félicité ». S. Böhm, *op. cit.* p. 203

[20] « Il existe dans l'homme une contradiction entre son être et sa qualité d'être créé. Ce conflit s'exprime par l'opposition entre sa vie terrestre et sa vie céleste », *ibidem*, p. 204. M. Eliade a écrit à propos de l'*homo religiosus* qu'« il ne se reconnaît pas *véritablement homme* que dans la mesure où il imite les dieux, les Héros civilisateurs ou les Ancêtres mythiques. Bref, l'homme religieux se veut *autre* qu'il ne se trouve être sur le plan de son expérience profane », *Le sacré et le profane*, *op. cit.* p. 89. Il existe d'un point de vue matérialiste aussi l'idée que grâce à son esprit « l'uomo possa "strappare" qualcosa alla natura, ovvero che partendo dalla "prima" natura possa crearne una "seconda"» Á. Heller, *L'Uomo del rinascimento*, *op. cit*. p. 16.

[21] P. Ricœur débute justement son célèbre commentaire sur le livre XI des C*onfessions* en soulignant que « l'analyse du temps est enchâssée dans une méditation sur le rapport entre l'éternité et le temps […] traitant du temps, [Augustin] ne se réfère plus à l'éternité que pour marquer plus fortement la déficience ontologique caractéristique du temps humain » *Temps et récit I*, *op. cit.* p. 19-20. La théologie réformée a beaucoup insisté sur la déficience ontologique de l'être dans le temps. Pour Luther, être dans le temps signifie ne pas être éternel, et ne pas être éternel signifie ne pas être en vérité, en réalité. Voir O.H. Pesch, *art. cit.*

[22] « La pensée humaine reçoit, pour Augustin, une dimension universelle, car elle reste liée à son origine céleste ». S. Böhm, *op. cit.* p. 206.

« Mourir, dormir – *Pas plus* » (III, i, 62-63, je souligne)[23]. Ou bien (ce qui serait déjà mieux) « Mourir, dormir. / Dormir, *rêver peut-être* » (III, i, 66-67, je souligne). Pour Hamlet, ce n'est plus le commandement d'un dieu qui interdit le suicide : c'est la terreur (ou bien le doute) du *quid* après la mort (III, i, 80). Au-delà de ce qu'on prêche, au-delà de ce qu'on croit, mourir c'est d'abord passer au « Pays inexploré, confins d'où ne revient / Nul voyageur » (III, i, 81-82) ; et *the undiscovered country* n'est pas forcément un monde différent de celui où l'on vit. Bien au contraire, d'un point de vue physique, c'est le même. Après avoir fait représenter par la troupe une scène qui rappelait le régicide, et avoir ainsi découvert le trouble de Claudius, le prince, décidé à se venger, se trompe de cible et tue Polonius. Interrogé sur le cadavre, il répond à Rosencrantz et Guildenstern qu'il l'a « mêlé à la poussière, c'est là son élément » (IV, ii, 5). La réponse donnée au roi peu après contient une image encore plus crue et désacralisante

> À souper […]
> Non pas où il mange, mais où qu'il est mangé […] Nous engraissons toutes les autres créatures pour nous engraisser, et nous nous engraissons nous-mêmes pour les asticots. Roi bien gras et mendiant maigre, cela ne fait qu'un menu varié – deux plats, mais pour une seule table. *Tout finit par là* (IV, iii, 18, 20, 22-25, je souligne)[24]

L'homme en tant qu'être physique appartient à ce monde. Il naît, croît, s'engraisse, pour terminer en engraissant les asticots. De la terre, il retourne à la terre. Dès lors, on ne saurait diminuer l'ironie tragique des mots du capitaine de l'armée de Fortinbras dans la scène suivante (dans la version plus ample du *Q2*). Car à partir de l'acte IV, cette évidence est rappelée au public à plusieurs reprises. Ayant aperçu l'armée, Hamlet demande au capitaine vers où se dirigent ses hommes. Celui-ci répond :

---

[23] Shakespeare a pu emprunter l'idée du sommeil en tant que symbole du *quid* après la mort autant à des sources classiques qu'à des sources chrétiennes. L'image biblique de la mort en tant que sommeil est reprise surtout par les théologiens de la Réforme, de Luther à Calvin, comme le signale R.M. Frye, *Shakespeare and Christian doctrine*, *op. cit.* p. 52-55. Pourtant, la perspective adoptée ici est celle que le même critique américain donne un peu plus loin de la mort : « most of the comments on death by Shakespeare's characters could as well be made by Greeks or Roman as by Christians » ; puisque le sujet des tragédies « was primarily concerned with the life of men within the secular order, where Christian and non-Christian ideas frequently overlap and coincide », *op. cit.* p. 133.

[24] « At supper […] Not where he eats, but where he is eaten […] We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service, two dishes, but to one table. *That's the end* ». J. M. Déprats traduit dans l'édition de la Pléiade « Tout est là ».

À dire la vérité, et sans rien ajouter,
Nous visons la conquête d'un petit bout de terre[25].

Le capitaine a parlé en « vérité » et « sans ajouter rien » de plus, c'est-à-dire sans faire recours aux spéculations de la pensée. Resté seul, Hamlet explicite dans le monologue qui suit le sens des paroles du capitaine et le non-sens de l'action accomplie :

Je vois
Le massacre imminent de quelque vingt mille hommes
Qui, pour une illusion et babiole de gloire,
Vont à la tombe comme au lit[26].

L'absurdité de la guerre en Pologne, mise en exergue par les mots du capitaine (vingt mille soldats vont se sacrifier pour conquérir un morceau de territoire qui ne vaut rien), ne fait que ternir la seule qualité qui rend l'homme supérieur aux autres animaux, la raison. Or, la vision tragique de la condition humaine est encouragée par la faiblesse de la raison ; que l'on se souvienne, à ce propos, des derniers mots d'Hotspur mourant, *thought's the slave of life* : la pensée doit inéluctablement succomber aux lois de sa nature. Dans *Hamlet*, sa vulnérabilité est signalée par les mots des personnages autant que par leur instable état psychique. D'abord la « folie » d'Hamlet et de ses discours apparemment saugrenus. Fou d'amour, pense-t-on dans un premier temps à la cour, reprenant un thème littéraire fort répandu depuis l'antiquité et qui avait connu surtout à travers le *Roland furieux* de l'Arioste une fortune considérable au XVI[e] siècle[27]. La

[25] «*Truly* to speak, and *with no addition*, / We go to gain a little patch of ground ». IV, iv, passages additionnels, v. 8-9. C'est moi qui souligne.

[26] « I see / The imminent death of twenty thousand men, / That, for a fantasy and trick of fame, / *Go to their graves like beds* ». IV, iv, passage additionnel, v. 50-53. C'est moi qui souligne.

[27] L'idée de l'énorme puissance de l'amour, dont on trouve une large description dans le dialogue platonique du *Symposium*, a été toujours attestée en la littérature, et bien sûr reprise au théâtre. Pour ce qui concerne la migration de ce thème d'un genre à l'autre au XVI[e] siècle, on citera ces deux exemples assez célèbres. Les vers du chœur de la *Sofonisba* de Trissino, « Amor, che ne i leggiadri alti pensieri / Sovente alberghi, e reggi quella parte, / Da cui non ti diparte / Rugosa fronte, o pel canuto e bianco » (v. 1428-31) sont une variation du sonnet CXL du *Canzoniere*, « Amor, che nel pensier mio vive et regna / e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene, / talor armato ne la fronte vène, / ivi si loca, et ivi pon sua insegna » [Amour qui vit et règne au fond de ma pensée, / et qui a dans mon coeur son siège le plus grand / parfois dessus mon front arrive tout armé, / et il s'y établit, y plante ses enseignes], *éd. cit.* En revanche ce dialogue suivant entre Lelio et un messager sur la passion de Massinissa pour Sofonisba, « **L** : Com'ebbe forza Amor così fra l'arme ? / **M** : Non è pensier, che 'l suo potere intenda » (v. 773-774) a pu inspirer les rimes du Tasse concernant la puissance d'un amour (de Tancrède pour Clorinde) qui naît pendant une bataille, « Nato fra l'arme, amor di breve vista, / che si nutre d'affanni e forza acquista », [Amour né à la guerre, en bref regard, qui se nourrit d'angoisse,

passion amoureuse offusque, assomme les facultés intellectives ; ainsi, dans une lettre envoyée à son aimée, Hamlet se définit comme une « machine corporelle » (II, ii, 121). Plus retentissant encore est le cas d'Ophélie, qui pousse les protagonistes à tirer des sombres considérations sur l'homme, en mettant l'accent sur sa fragilité. En effet, la folie d'Ophélie est un coup de tonnerre. Juste après le monologue d'Hamlet sur l'inanité de l'expédition de Fortinbras, l'héroïne entre en scène affichant son déséquilibre mental et jetant ainsi tout le monde dans le désarroi. Privée des lumières de la raison, Ophélie n'est plus un être humain dans sa totalité. Chez elle, une scission a eu lieu, comme le constate le roi :

> Pauvre Ophélie
> Dépossédée de soi et de sa raison saine, sans laquelle
> On n'est que simulacre ou tout juste une bête (IV, v, 80-81)[28]

Sa raison, à savoir ce qui dans la conception anthropologique d'antan reliait l'homme à la sphère intemporelle, s'est évanouie (cette scission sera évoquée aussi par Hamlet pour s'excuser des torts faits à Laërte dans les scènes finales de la tragédie). Laërte, s'apercevant de la folie de sa sœur, fait une comparaison remarquable entre la faiblesse de la raison et la précarité de la vie humaine :

> Cieux, se peut-il que l'esprit d'une jeune fille
> Soit tout aussi mortel que la vie d'un vieillard ? (IV, v, 155-156)[29]

Autrement dit, la perte de la raison équivaut presque à une mort, et partant, il provoque un changement du statut ontologique de l'être. Dépourvu de sa pensée, l'homme n'est que chair, ce qui renvoie derechef à sa caducité et aux visions matérialistes de la mort.

Enfin, le cinquième acte, qui s'ouvre avec la *gravedigger scene*, ne fait que renforcer ce sentiment à travers les mots du fossoyeur[30] et ceux d'Hamlet ; celui-ci,

---

où il puise sa force »] *La Jérusalem délivrée*, chant I, 45, Paris, Bordas, 1990. Cette circonstance sera reprise aussi dans la *Sophonisbe* de Mairet.

[28] « Poor Ophelia / Divided from herself and heir fair judgment, / Without the which we are pictures, or mere beasts »

[29] « O heavens, is't possible a young maid's wits / Should be as mortal as an old man's life ? »

[30] On ne doit pas s'étonner que ce rôle soit tenu par un bouffon. L. Potter écrit : « Le fait qu'il apparaisse vers la fin de la pièce dans le rôle d'un fossoyeur, et dans la scène même où Hamlet fait référence au bouffon qu'il aimait dans sa jeunesse, est typique de l'humour par mise en abyme

réfléchissant sur la fin d'Alexandre le Grand, arrive à faire l'hypothèse de l'inanité de tout être humain, destiné aux fins les plus futiles :

> À quels bas usages Horatio, nous pouvons retourner ! Pourquoi ne suivrait-on pas en imagination la noble poussière d'Alexandre jusqu'à la voir boucher un trou de bonde ? (V, i, 168-70)[31]

Bien sûr, on ne néglige pas qu'une vision providentialiste de la vie accompagne le protagoniste notamment au dernier acte[32]. Toutefois, le renvoi continu aux thèmes de la mort tout au long de la pièce met sans cesse l'accent sur une conception matérialiste de l'homme. L'homme, en tant qu'être temporel, se qualifie dans cette tragédie surtout par sa caducité. On le sait (ou on le pressent) dès le début, Hamlet – c'est inéluctable – va mourir au dernier acte…« le reste est silence » (V, ii, 292).

De Sigismond et Caliban à Rodrigue

De même que l'insistance sur le thème de la mort et de la décomposition du corps met en valeur les conceptions matérialistes de l'homme, de même la perte de la raison par le personnage dramatique fait remarquer l'appartenance foncière de l'homme à la matière. Par ailleirus, si dans l'anthropologie augustinienne la pensée est ce qui relie l'homme à une sphère transcendante, faute de son emploi, celui-ci se voit relégué de manière prééminente au monde animal. Dans la scène où Hamlet contemple l'armée de Fortinbras, Shakespeare lui fait dire,

> Qu'est-ce qu'un homme
> Si son bien principal, le profit de son temps
> C'est dormir et manger ? – une bête, sans plus[33]

pratiqué dans la pièce », « Notice » d'*Hamlet*, traduit par J.M. Déprats, in *Œuvres complètes*, édition de la Pléiade, *op. cit.* p. 1426-27.

[31] « To what base uses we may return, Horatio! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander, till he find it stopping a bung-hole? »

[32] Bien que l'on n'oublie pas que la fin de la tragédie ne laisse pas apparaître une raison claire du sens des événements funestes ; et qu'un dénouement injuste semble mettre en question la justice de la Providence. On pourrait alors revenir sur les mêmes conclusions d'E. Zanin à propos des tragédies d'autres trafidions dramatiques contemporaines : « si la Providence sert à justifier théoriquement la suite des causes, elle n'est pas à l'origine d'un savoir pratique et ne permet pas de comprendre l'enchaînement logique des événements contingents qui semblent davantage le fruit du hasard », *op. cit.* p. 392.

[33] « What is a man / If His chief good and market of his time / Be but to sleep and feed? – a beast, no more », IV, iv, passages additionnels v. 24-26.

L'homme devient une bête lorsqu'il ne sait plus utiliser ses facultés intellectuelles, du fait de l'évanouissement de la raison ou de son emploi fautif, signalant ainsi une déchéance de l'être humain. Or, il importe de remarquer que ce changement n'est pas seulement d'ordre ontologique, mais il est le plus souvent d'ordre moral[34]. À l'intérieur de la « chaîne de l'être », l'homme a une place bien déterminée : s'éloigner de Dieu veut dire en même temps s'approcher de ce qui est à l'opposé de lui, c'est-à-dire du monde de la nature terrestre et animale, mettant ainsi en exergue son être temporellement fini. Calderón de la Barca et Shakespeare ont bien mis en évidence ce double statut de la condition humaine dans *La vie est un songe*[35] et dans *La Tempête*[36].

Dans *La vie est un songe,* le roi Basile prévoit en interrogeant les étoiles la nature brutale de son fils Sigismond et le fait emprisonner dans une tour, où celui-ci vit à l'instar d'une bête. Le roi toutefois veut donner une possibilité à son héritier légitime, et le met à l'épreuve. À la cour, Sigismond se révèle outrecuidant, confirmant les prévisions du père ; il est par conséquent enfermé à nouveau dans la tour. Mais une révolte dans le royaume redonne le pouvoir au prince, qui montrera cette fois-ci qu'il a changé de « nature » et, bien que vainqueur, il se soumettra à l'autorité du père.

La figure du prince est exemplaire dans la perspective étudiée ici. Il montre que la conscience d'un personnage dramatique est souvent déchirée par une lutte intérieure entre la volonté de sa raison et la puissance des instincts et des passions[37]. L'image

---

[34] Lorsque la déchéance dépend d'un fait antérieur à la vie terrestre, elle est d'ordre ontologique, comme dans le mythe de l'androgyne exposé par Aristophane dans le *Banquet* de Platon, où l'arrêt de Zeus provoque une déchéance de l'être qui, coupé à moitié, sera dorénavant plus faible. Elle est d'ordre moral quand elle est la conséquence des actions de la vie terrestre. De ce point de vue, le mythe adamique permet de fondre les deux genres de déchéance.

[35] La pièce débute avec le monologue de Rosaura qui se plaint de sa monture, l' « *hipogrifo violento* », qui l'a précipitée. Or, « [l'ippogrifo] indica un'idea preliminare di bestialità […] vittima e insieme autore di una caduta precipitosa e terrifica », C. Samonà, *Ippogrifo violento*, Bologne, Garzanti, 1990, p. 35. La chute de Rosaura, qui reprend le mythe du Phèdre de Platon, signale donc bien un éloignement de Dieu. L'hispaniste italien souligne que « il movimento del cavallo fuori campo, lo scenario sinistro e impenetrabile, sono, essi, ingredienti che l'artista ha voluto mettere a servizio di una verità et di un tempo ulteriori : diversi da quelli immediati dell'avvenimento », *ibidem*, p. 29. Pour Valbuena Briones, « El caballo representa los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo. El jinete es la facultad que puede dirigir y frenar esas tendencias. La caída o la estampida significan la pérdida del gobierno de la pasión », *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, p. 29-30. J'utilise l'édition de L. Dupuis, P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe - La vida es sueño*, Paris, Gallimard, 2006.

[36] Dans la conception de la « chaine de l'être », l'homme a une place particulière entre les anges et les bêtes. *La Tempête* nous montre les deux positions antithétiques dans les figures de Prospero (« he is at the apex of humanity with his magic power and his decision to spend what remains of life in contemplation ») et de Caliban (« largely bestial, a better log-carrier than a man »), Tillyard, *op. cit.* p. 47. W. L'édition utilisée est celle des *Œuvres complètes*. *Tragicomédies II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002.

[37] « [Calderón] centra la situación dramática en el problema de la existencia humana, que explica por la lucha interior entre los elementos opuestos de la razón corresponde al orden universal y la pasión », A.

religieuse de l'homme est celle d'un être tombé d'une condition enviable, édénique, à cause de sa révolte contre Dieu[38]. Adam, ayant désobéi, a été chassé du paradis terrestre. Son péché est hérité par chaque homme qui naît[39], comme symbolise la condition de Sigismond. Emprisonné dans la tour dès sa naissance, le protagoniste se plaint : « Quel crime j'ai commis contre vous [les cieux] en naissant ?»[40]. Ce qui dégrade l'homme dans l'anthropologie augustinienne est de faire partie du règne animal, auquel il a bien conscience d'appartenir de par sa propre naissance[41] : « le plus grand crime de l'homme est d'être né »[42]. C'est donc tout à fait conséquent qu'enchaîné dans la tour, Sigismond se pose plusieurs questions sur son état par le biais d'une comparaison avec les autres êtres vivants, l'oiseau, le fauve, le poisson[43].

Ne trouvant pas une justification rationnelle aux souffrances terrestres, l'homme explique par des raisons théologiques – la faute d'Adam – la précarité de sa condition temporelle intramondaine[44]. Dans la perspective chrétienne de la *comedia* caldéronienne, c'est à cause de la chute d'Adam que l'homme est sujet aux passions ; ces dernières signalent donc la dégénération morale qui annihile l'homme[45]. Bien que

---

Valbuena Briones, *op. cit.* p. 10. Pour J.A. Maravall, « el hombre es un ser agónico, en lucha dentro de sí, como nos revelan tantos soliloquios de tragedias de Shakespeare, de Racine, de Calderón », *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelone, Ariel, 2000, p. 328.

[38] « Tout ce qui est limité, erroné, fautif en l'homme renvoie, selon la théologie chrétienne traditionnelle, à un péché d'origine qui est à la fois un acte historique de déchéance morale, et une expression de la déchéance ontologique de l'homme », J.-L. Vieillard-Baron, *Le problème du temps. Sept études*, *op. cit.* p. 159.

[39] « L'*Hybris* mitologico, inteso come cecità ed incontinenza dell'orgoglio, come opposto della *sofrosune*, si specifica ed allarga nell'idea del peccare come di cosa insita alla carne, al corpo umano dominato dalle passioni », C. Samonà, *op. cit.* p. 52.

[40] « Qué delito cometí / contra vosotros [cielos] naciendo », p. 24.

[41] C'est le fondement de la dramaturgie caldéronienne : « dans l'univers du dramaturge espagnol, péché et culpabilité sont associés, à la naissance de l'homme, et déterminent sa faiblesse » D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 142.

[42] « Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido », p.26.

[43] L'homme qui a perdu tout contact avec la divinité est immanquablement rapproché au monde animal. Tel sera aussi le cas de l'Indien d'Amérique (et de Caliban, sa transposition dramatique dans la *Tempête*), comme témoignent bien, entre autres, les relations de voyages des jésuites français, pour lesquels « la série comparative la plus utilisée pour décrire les Sauvages appartient au monde animal », R. Ouellet, « Monde sauvage et monde chrétien dans les *Relations* des jésuites », *Littératures classiques*, XI, 1989, p. 63.

[44] L'homme religieux renvoie la source du mal à des gestes qui ont eu lieu *ab origine* afin de donner un sens aux malheurs. M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.* p. 109.

[45] Dans le dialogue du *De libero arbitrio*, Augustin convainc Evodius, son interlocuteur, « qu'en toute espèce d'action mauvaises ce n'est autre chose que la passion qui exerce son empire ». Or la passion mue la volonté humaine du bien immuable au bien particulier, de sorte que « l'homme, devenu orgueilleux, curieux, sensuel, est saisi par une autre vie qui, en comparaison de la vie supérieure, est une mort », Augustin, *De libero Arbitrio*, in *Dialogues philosophiques III*, Paris, Desclée de Brouwer, 1976, I, iii, 8, p. 203, et II, xix, 53, p. 375. Ci-après *L.A.* La page des citations empruntées à cette édition sera donnée dorénavant directement dans le texte.

celui-ci possède une raison qui aspire à s'élever vers Dieu, après la chute d'Adam la raison s'est énormément affaiblie. À travers Sigismond, Calderón veut justement témoigner de la présence dans l'être humain de forces naturelles qui demeurent indomptées et qui oppriment la raison[46]. C'est pourquoi, au début de *La vie est un songe*, Sigismond, en proie aux instincts, est montré sur scène enchaîné et vêtu de peaux (« *con una cadena y luz, vestido de pieles* »), c'est-à-dire avec un symbolisme qui renvoie à l'animalité et à l'abrutissement. Les symboles thériomorphes sont décelables d'ailleurs à chaque instant de ces premières répliques du protagoniste, par exemple lorsqu'il évoque le minotaure, « *monstruo de su laberinto* » (p. 26), ou quand pour impressionner Rosaura il se définit « monstre humain » (p. 31) et « humain de l'espèce des fauves et un fauve de l'espèce des humains » (p. 33). Sigismond ne sait pas gouverner ses passions, il manque de ce qui lui permet d'être plus qu'un animal : et le renvoi prépondérant au monde animal a comme conséquence, on l'a vu, la mise en valeur du caractère caduque de l'être humain. Il peut ainsi se définir aussi « vivant squelette » et « mort pourvu d'âme » (p. 31), bien que survit chez lui une « *breve luz* », comme révèle Rosaura :

> N'est-ce pas une petite chandelle que cette étincelle moribonde, cette pâle étoile qui lance, dans ses tremblantes défaillances, des pulsations de feu et des lueurs palpitantes, rendant plus ténébreuse encore l'obscurité de cette demeure ? (p. 25)[47].

Les mots de Rosaura, qui arrivée en Pologne et tombée de sa monture découvre le lieu où gît Sigismond, font remarquer qu'il existe même chez l'homme le plus abaissé dans la chaîne de l'être une qualité qui le place au-dessus de la simple existence des animaux. Si cette qualité fait prendre conscience à l'homme de lui-même, d'autre part elle « [rend] plus ténébreuse encore l'obscurité » de sa condition caduque dans le monde. Cependant, elle permet également le dépassement de cette situation tragique.

Dans un univers tragique, qui met l'accent exclusivement sur une perspective immanente de la vision de l'homme, cette désolante condition est due au fait même de

[46] « Ce que Calderón veut montrer grâce à ces personnages frénétiques, c'est l'émergence en l'homme des forces naturelles que la société n'a pas (encore) domestiquées », D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 104.

[47] « ¿No es breve luz aquella / caduca exhalación, pálida estrella, / que en trémulos desmayos, / pulsando ardores y latiendo rayos, / hace más tenebrosa / la oscura habitación con luz dudosa? », p. 30.

venir au monde[48] ; un monde qui nous reste préalablement étranger[49]. En revanche, dans l'anthropologie augustinienne, la dimension temporelle signale en même temps les possibilités de l'être : « une fois [que l'homme est] entré dans le monde terrestre, les potentialités du vécu temporel se développent avec son existence. En ce sens, la temporalité correspond aux possibilités ontologiques de l'être humain »[50]. Grâce à cela, Sigismond pourra en effet évoluer, changer sa colocation à l'intérieur de la chaîne de l'être et s'approcher de Dieu, témoignant ainsi – d'après l'intention de l'auteur – la présence chez l'homme d'une seconde nature presque divine.

Mais comment cette seconde nature a pu être affichée au théâtre ? La *comedia* baroque, rappelons-le, demande une lecture symbolique de l'action qui se déroule sur scène, elle se veut mimesis du *vrai* et non du *réel* (voir chapitre II) ; d'où l'importance donnée premièrement à l'ouïe sur la vue : c'est la seule manière de pouvoir *prouver* l'existence de deux natures chez l'homme, dont l'une le relie directement à son Créateur. En effet, comme on l'a affirmé dans l'introduction, le théâtre, ne peut qu'afficher des *objets,* des phénomènes intramondains. Au demeurant, si on regarde attentivement ce qui se passe sur scène, on s'aperçoit que le symbolisme de la comedia utilise comme signifiants des engins et des relations sociales (un regard qu'on ne saurait attribuer tout court au public espagnol de l'époque).

Lorsque Calderón veut cacher dans sa pièce la présence d'une nature qui lie l'homme à l'univers intemporel, cette négation s'exprime sur scène en termes sociaux : Sigismond est une bête parce qu'ayant été depuis toujours enfermé dans la tour[51], il ne

---

[48] Dès *l'Œdipe à Colon* de Sophocle aux tragédies de la Renaissance, des personnages consternés déclarent que venir au monde est le pire des malheurs. De sorte que la seule solution évoquée est la mort : « Ne pas naître, voilà ce qui vaut mieux que tout. Ou encore, arrivé au jour, retourner d'où l'on vient, au plus vite », Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 129. La critique a fait l'hypothèse que des querelles familiales aient pu inspirer ce profond pessimisme du tragédien octogénaire. Parmi les auteurs de la Renaissance qui ont repris ce thème, Jodelle fait dire à Proculée, spectateur des malheurs d'Antoine et de Cléopâtre, parlant de la mort : « Où es-tu Mort, si la prospérité / N'est sous les cieux qu'une infélicité ? […] Telle est, telle est la médiocrité / Où gît le but de la félicité », *Cléopâtre captive*, (éds) F. Charpentier et *al.*, Mugron, J. Feijóo, 1990, v. 596-97, 620-21.

[49] C'est la condition « d'exil », dont parle Heidegger dans *Être et temps*, qui comporte une *inadéquation de l'homme à lui-même* et qui fait naître un sentiment tragique ; « tragique dans le conflit entre le vrai moi et le moi superficiel ou l'authentique et l'inauthentique », comme écrit Vieillard-Baron, *op. cit.* p. 163. Or, cette conception tragique est bien l'une des caractéristiques principales de l'esprit baroque. Si une philosophie baroque existe – écrit P. Dumont – elle « serait celle qui admet la séparation du monde et de l'esprit humain, qui suppose que l'essentiel ne se donne jamais et que nous devons nous satisfaire des apparences », « Est-il pertinent de parler d'une philosophie baroque ? », *Littératures classiques*, XXXVI, 1999, p. 66. Cette « séparation » entre monde et esprit humain est bien repérable chez Descartes : « Lorsque Descartes fera de l'admiration le point nodal de toute notre vie affective [dans *Les passions de l'âme*, art. 53], il soulignera ainsi combien notre relation fondamentale au monde, la surprise, signifie qu'il nous est étranger », *ibidem*, p. 76.

[50] S. Böhm, *op. cit.* p. 218.

[51] « De cuna y sepulcro fue / esta torre para mí », p. 30.

connaît pas le monde ; et il n'a jamais parlé avec personne, exception faite pour son geôlier[52]. C'est ce qu'il reproche à son père lors de leur premier entretien :

> Un père capable d'user contre moi d'assez de rigueur pour me rejeter loin de lui – effet d'un naturel ingrat –, pour m'élever comme une bête et me traiter comme un monstre, et pour aspirer à ma mort, peu m'importe que ce père me refuse ses bras quand il m'a dénié ma condition d'homme[53].

Son abrutissement sera par ailleurs mis en exergue lorsqu'il se trouvera à la cour, parmi des gens autant polis qu'il ne reste chez eux aucune trace du naturel de l'homme, caché par des attitudes feintes et conventionnelles. Sigismond *deviendra* un homme seulement lorsqu'il aura appris à se porter bien dans cette société, en respectant les conventions (se désintéresser de Rosaura, épouser Estrella)[54], se faisant garant de l'ordre, et même le perpétuant (redonner le pouvoir au père, condamner les révoltés).

On retrouve des conceptions de l'homme semblables dans *La Tempête*, à travers le personnage de Caliban présenté comme *freckled whelp* (« chiot tavelé » I, ii, 284), où le deuxième terme anglais renvoie à l'animalité. Prospéro, ancien duc de Milan destitué, vit dans une île perdue dans la Méditerranée avec Mirande, sa fille, et Caliban, fils de la sorcière qui régnait dans l'île avant son arrivée. Grâce à son art magique, il est devenu le maître de l'île et a subjugué Caliban, qui fait pourtant preuve d'insubordination. Ses connaissances lui permettent également de commander aux esprits ; il se sert alors d'Ariel pour régler l'affaire avec ceux qui l'ont dépossédé et qui se trouvent par hasard (« grâce à la divine Providence », I, ii, 160) de passage à côté de l'île. Ayant le pouvoir même sur les éléments de la nature (la pièce débute avec la tempête que Prospéro déchaine pour faire naufrager ses anciens traditeurs dans l'île), Prospéro apparaît presque comme un dieu[55]. Or, aux yeux de Prospéro, qui est donc au sommet de la

---

[52] « Yo aquí / tan poco del mundo sé […] nunca vi ni hablé / sino a un hombre solamente », p. 30.

[53] « Un padre que contra mi / tanto rigor sabe usar, / que con condición ingrata / de su lado me desvía, / como a una fiera me cría, / y como a un monstruo me trata, / y mi muerte solicita, / de poca importancia fue / que los brazos no me dé, cuando el ser de hombre me quita » (p. 110).

[54] Dénouement qui a été jugé « scandaleux » par nombre de critiques, de Valbuena-Briones et Aubrun à Souiller.

[55] La critique postcoloniale a mis en question l'interprétation de cette idée. Pour une synthèse des lectures de *La Tempête* faites par ce courant critique, voir J. Singh, « Post-colonial criticism », in *Oxford guide, op. cit.*

classe des êtres qui ont existence, sensation et entendement, Caliban lui est si différent qu'il lui ôte même la possession d'une « forme humaine »[56]. Dès lors, il a pu l'assujettir et le traiter en esclave, légitimé par la parole du dieu biblique[57].

Tout au long de la pièce, Caliban est relégué au monde animal à partir de deux points de vue (dans le deux cas, il s'agit de mettre en exergue sa simple existence temporelle, en dépit d'une qualité ontologique qui le reléguerait à la classe des êtres à laquelle ses maîtres, Prospéro et Mirande, revendiquent l'appartenance). D'un côté, en mettant l'accent sur son existence intramondaine (« Hé ! Caliban ! esclave ! / *Terre que tu es*, réponds ! », I, ii, 315-316)[58], ou sur sa difformité physique qui le rend, à l'instar de Sigismond, semblable à un fauve (ce sont notamment Trinculo et Stéphano qui traitent Caliban de bête à cause de sa difformité physique dans les scènes II, ii et III, ii). Mais surtout en insistant, comme le font Prospéro et Miranda, sur le manque de qualités morales – ce qui l'empêche de bien utiliser la raison. Autrement dit, comme pour Sigismond, le manque d'un esprit est lu en tant qu'absence de ce que la société occidentale a apporté à l'individu : la civilisation[59].

Comme pour Sigismond, l'abrutissement de Caliban est signalé par la méconnaissance des bonnes manières, « jamais [il] n'a un mot aimable » (I, ii, 310-11)[60]. En revanche, ce qui le distingue du personnage caldéronien, c'est l'impossibilité de savoir apprendre ce qu'est le bien, comme lui reproche Miranda juste après,

> Esclave abominable !
> Inapte à recevoir aucune empreinte du bien,

---

[56] « A freckled whelp, hang-born – not honoured with / A human shape », I, ii, 284-285. C'est pourquoi dans les mises en scène européennes des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, Caliban était représenté à l'instar de l'ancêtre primitif ou bien "l'anneau manquant" dont parle la théorie darwinienne. J. Singh, *art. cit.* p. 503.

[57] « Et Dieu créa l'homme à son image ; il le créa à l'image de Dieu : il les créa mâle et femelle. Et Dieu les bénit, et il leur dit : "Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre et soumettez-la, et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel et sur tout animal qui se meut sur la terre". », *Gn*, I, 27-28.

[58] « What ho ! Slave, Caliban! / *Thou earth*, thou, speak! », je souligne. Alors que pour définir la consistance des autres hommes, Prospero affirme « We are such stuff / As dreams are made on » (IV, i, 156-57), ainsi, quoiqu'en dévaluant la vie terrestre, il marque une opposition entre êtres matériels et êtres spirituels.

[59] N. Frye justement se demande qu'est-ce qu'il reste de l'homme sans son contexte social et culturel. Et compare l'homme réduit à simple objet de la nature physique au Yahoo de Swift ou à Caliban dans *La Tempête*. *Shakespeare et son théâtre*, *op. cit.* p. 107. « Selon une symbolique poétique qui n'a en soi rien d'original – écrit D. Souiller à propos de Calderón –, la Culture est le monde de l'Ordre, de la lumière apollinienne et de la Raison, tandis que celui de la Nature implique un dynamisme incontrôlé, la primauté des instincts et le surgissement informulable d'une intuition brulante et dionysiaque ». *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 149.

[60] « **Prospero** : We'll visit Caliban my slave, who never / Yelds us kind answer ».

Car toujours prêt au mal ! (I, ii, 353-55)[61]

L'amendement qui a lieu dans *La vie est songe* semble impossible dans la tragicomédie shakespearienne, d'autant plus que la monstruosité physique semble correspondre à la dépravation morale. Ainsi, à la fin de la pièce, Prospéro présente Caliban aux autres personnages dans ces termes :

Il est aussi mal proportionné dans ses mœurs
Que dans son corps (V, i, 291-92)[62]

Cette représentation de la conception de l'homme n'est pas du tout abstraite[63]. En effet, Caliban est la transposition dramatique de l'Indien d'Amérique que la culture européenne n'a pas su comprendre[64]. Montaigne (qui traite la question dans ses *Essais*, I, xxx, « des cannibales ») reste un cas assez rare dans la mesure où l'Indien d'Amérique représentait pour lui une sorte d'état de nature non corrompu de l'être

[61] « Abhorrèd slave, / Which any print of goodness wilt not take, / Being capable of all hill ». Juste avant Prospéro l'avait réprimandé avec ces mots : « Thou most lying slave, / Whom stripes may move, not Kindness ! » (I, i. 346-47).

[62] « He is disproportioned in his manners / As in his shape ». C'est le seul échec de Prospéro qui, constant son impuissance, s'en chagrine : « A devil, a born devil, on whose nature / Nurture can never sick ; on whom my pains, / Humanely taken, all, all lost, quite lost, / And, as with age his body uglier grows, / So his mind cankers » (IV, i, 188-192). On pourrait rapprocher le mécontentement de Prospéro à la « vision dysphorique du monde sauvage » des certains colonisateurs de l'Amérique. R. Ouellet, *art. cit*. p. 63-65. D'autre part, la logique qui sous-tend le discours de Prospéro en présentant son esclave, n'est en réalité qu'une manière de voiler la violence faite à un autre être humain. Comme dans l'exemple des espagnols au Mexique utilisé par S. Greenblatt, « on a l'impression que les mots sont surtout de simples paravent » ; à savoir, ils cachent la brutalité d'un pouvoir qui a besoin de donner une justification aux violences infligées. « Dans le Nouveau Monde, les mots semblent toujours venir à la suite d'événements qui poursuivent une logique terrible, autre que les significations fragiles qu'ils construisent », *Ces merveilleuses possessions*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 107 et 108.

[63] Il suffit de penser au naufrage du *Sea Venture*, qui eut lieu en 1609 dans l'archipel des Bermudes. Sur les liens qui existent entre le naufrage et la pièce, voir S. Greenblatt, « Martial Law in the Land of Cockaigne », *art. cit*.

[64] L'œuvre de Shakespeare serait alors une dramatisation de l'idée de supériorité des européens en termes d'art dont parlera F. Bacon quelques années plus tard dans son *Novum Orgum* : « Let a man only consider what a difference there is between the life of men in the most civilized province of Europe, and in the wildest and most barbarous districts of New India; he will feel it be great enough to justify the saying that "man is a god to man", not only in regard to aid and benefit, but also by a comparison of condition. And this difference comes not from soil, not from climate, not from race, but from the arts ». Cité dans S. Greenblatt, *Shakespearean negotiations*, *op. cit.* p. 32. Mais « déclasser » l'Indien avait aussi conduit naguère les espagnols à le dépourvoir d'une âme. La question de l'évaluation de l'Indien demeurait donc très importante et actuelle : la dispute de Valladolid (qui avait vu affirmer les idées de Bartolomé de Las Casas) avait eu lieu à-peu-près un demi-siècle auparavant ; et c'est vers la fin du règne d'Élisabeth I que les anglais partirent à la conquête du Nouveau Monde. Seulement dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, grâce aux études postcoloniales, la critique « a mis en question la division eurocentrique plutôt abstraite entre art et nature ». J. Singh, *art. cit.* p. 501. Je traduis de l'anglais.

humain[65]. En général, les Européens, forts de leur supériorité technologique, sous-estimaient les civilisations de l'Amérique précolombienne[66]. De même, dans *La Tempête*, Caliban est désigné tantôt comme un être humain, tantôt comme une bête sauvage. Lorsque Trinculo le voit pour la première fois, il se demande s'il a affaire à un homme ou à un poisson ; et il penche plutôt pour la deuxième solution. Il le définit comme « un drôle de poisson ! » (II, ii, 25), « un monstre » et une « bête étrange » (II, ii, 28), à savoir ce que représente pour lui un « Indien mort » (II, ii 29). Les attitudes de Stéphano face à la découverte du corps de Caliban ne sont guère différentes. Pareillement, il pense pouvoir s'enrichir avec Caliban. Il s'agit en d'autres termes d'une *réification* de l'Indien, qui devient un objet précieux, capable de faire la fortune matérielle d'un homme. Stéphano songe d'emblée à secourir le « monstre de l'île avec quatre pattes » (II, ii, 59), afin de « l'apprivoiser » et l'amener à Naples en tant que « cadeau » pour l'empereur (II, ii, 62)[67].

Cependant, plus que pour son aspect physique, c'est par le manque d'esprit – symbolisé toujours par l'incivilité de Caliban, étant donné qu'*il a* des connaissances dont Prospéro s'est servi naguère[68], et qu'*il est* capable de raisonner et revendiquer ses

---

[65] « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie ». M. Montaigne, *Les Essais*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 326. Le jésuite Paul Lejeune aussi, après avoir dénoncé leurs vices, se livre à un éloge davantage valorisant : « Si nous commençons par les biens du corps, je diray qu'ils les possedent avec avantage : ils sont grands, droicts, forts, bien proportionnez, agiles, rien d'effeminé ne paroist en eux […] Les deux tyrans qui donnent la gehenne & la torture à un grand nombre de nos Europeans, ne regnent point dans leurs grands bois, j'entends l'ambition & l'avarice […]. Aussi ne se tuent ils point pour entrer dans les honneurs. […] point vindicatifs […] ils sont fort liberaux entr'eux », cité par R. Ouellet, *art. cit.* p. 65-66.

[66] S. Greenblatt a parlé « d'une incapacité générale à comprendre l'altérité culturelle absolue des peuples du Nouveau Monde » ; il y avait « d'un côté une tendance à voir dans les Indiens des pages vierges – des créatures sauvages, inéduquées, aussi nues culturellement que physiquement. [Et] d'un autre côté une tendance à voir en eux des doubles virtuels », *Ces merveilleuses possessions*, *op. cit.* p. 150. Le critique américain écrit à propos du sentiment de supériorité : « À quelques exceptions près, les Européens se sentaient très supérieurs aux peuples qu'ils rencontraient, même ceux qui, comme les Aztèques, étaient dotés de capacités techniques et organisationnelles indéniables qui faisaient l'admiration des Européens. Il est parfois difficile de préciser les origines de ce sentiment de supériorité, mais, en ce qui concerne les chrétiens, la conviction de posséder une vérité religieuse absolue et exclusive a dû jouer un rôle majeur dans presque toutes leurs rencontres avec d'autres cultures. Dans bien des cas, cette conviction tenait à ce que Samuel Purchas, au début du XVII[e] siècle, appelle "l'avantage littéral" des Européens – c'est-à-dire l'avantage de l'écriture », *ibidem*, p. 27-28.

[67] « L'indigène saisi comme signe puis exhibé, dessiné, peint, décrit et embaumé est *capturé*, au sens propre, par la représentation européenne et pour elle », *ibidem*, p. 183. Pour rappeler ce crime, une exposition ethnographique a eu lieu au musée du Quai Branly en 2012.

[68] Ce qui montre encore une fois l'hypocrisie de Prospéro, qui profite de la bonté et de la naïveté de Caliban, pour ensuite le subjuguer : « When thou cam'st first, / Thou strok'st me and made much of me, wouldst give me / Water with berries in't, and teech me how / To name the bigger light, and how the less, / That burn by day and night ; and then I loved thee, / And I showed thee all the qualities o'th' isle, / The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile - / Cursed be I that did so ! » I, ii, 334-41. Donc, pareillement aux colonisateurs européens de l'Amérique, Prospéro aussi suit le procédé reconnaissance-négociations-conflit illustré par Greenblatt (*ibidem*, p. 95), et met en lumière

droits[69] – que Caliban est de temps en temps exclu du genre humain. Les répliques de Miranda fournissent un exemple éclairant des hésitations à son égard (et pourraient être lues en tant que représentation de l'attitude hypocrite de l'homme occidental face à la question des Indiens d'Amérique). Si, comme on a vu, d'un côté il reproche à Caliban de ne pas être capable de connaître le bien[70], de l'autre elle est consciente qu'il *sait* apprendre. Caliban est donc irréfutablement un être avec existence, sensation, et entendement. Le raisonnement de Mirande glisse dès lors dans un racisme sordide, soucieux de mettre en exergue sa supériorité :

> Mais ta nature [*race*] –
> Quoique tu puisses apprendre – est vile et a en elle
> Quelque chose qu'une âme pure ne saurait côtoyer (I, ii, 360-62)[71]

Pour Miranda, Caliban est bien un homme, comme elle l'avoue implicitement peu après, lorsqu'il fait la rencontre de Ferdinand (« C'est là / Le troisième homme que j'ai jamais vu », I, ii, 447-48)[72]. Et pourtant, elle ne saurait le définir tel lorsqu'on définit par ce mot un être qui possède les qualités de l'homme civilisé. Ainsi, elle assurera plus tard à Fernand : « Je n'ai vu, / À mériter le nom d'homme, que vous / Et mon père adoré », (III, i, 50-52)[73]. En peu de mots, il s'agit bien d'une tentative sournoise d'attribuer des qualités seulement à un être qui soit comme elle le veut ; et dévoile en même temps que la présence d'une conception raciste de l'humanité, son incapacité à reconnaître l'altérité[74].

---

l'hypocrisie de l'impérialisme chrétien, à savoir, prendre une possession – *matérielle* – absolue, afin de faire un don – *immatériel* – absolu, c'est-à-dire la foi (*ibidem*, p. 115-116).

[69] « This island's mine, By Sycorax my mother, / Which thou tak'st from me » (I, ii, 334-35). La critique postcolonial a donné un poids si grandissant à la version de l'histoire fournie par Caliban (« In Caliban's account, Prospero is the intruder who betrayed the initial welcome givem to him by Caliban ») que son compte-rendu est devenu « the battle cry for the anti-colonial movements in Africa, the Caribbean, and Latin America », J. Singh, *art. cit.* p. 505-506.

[70] Au demeurant, dans les relations des jésuites le Nouveau Monde est parfois qualifié de « Terre de Caïn », R. Ouellet, *art. cit.* p. 60.

[71] « But thy vile race, / Though thou didst learn, had that in't which good natures / Could not abide to be with ».

[72] « This / Is the third man that e'er I saw ».

[73] « Nor I have seen / More that I may call men than you / And my dear father ».

[74] Il n'est pas anodin de remarquer les analogies existantes entre les idées de Miranda et les comportements des Espagnols au Mexique relatés par Bernal Díaz dans son *Histoire véridique*, où le barrage culturel fait basculer rapidement la croyance que « tous les hommes sont frères », en la croyance que « seuls mes frères sont des hommes ». S. Greenblatt, *Ces merveilleuses possessions, op. cit.* 211-213.

Caliban est bien un homme, mais tant qu'il désobéit aux commandements de ses maîtres, Miranda et Prospéro feignent de ne pas voir en lui la « *breve luz* » que Rosaura aperçoit d'emblée à l'intérieur de la tour où Sigismond était emprisonné. Ce qui leur permet d'ailleurs de l'assujettir. Autrement dit, soit Caliban accepte délibérément d'accomplir les ordres de Prospéro, et alors ses maîtres l'éduqueront d'après leurs lois et leur éthique ; soit il se refuse, et dans ce cas il sera traité comme une bête, et comme dépourvu même des qualités humaines. Mais que l'on ne se trompe pas : dans le deux cas, il restera un esclave, toujours en bas dans la chaîne de l'être, car figé dans sa position d'après la dialectique hégélienne du Maître et de l'Esclave (de ce point de vue, sa repentance à la dernière scène n'aura aucune valeur). Telles sont les conceptions de l'homme qu'affiche *La Tempête* de Shakespeare, sur lesquelles on reviendra au cours du chapitre 5 pour mettre en valeur et comprendre l'action de Prospero… Malheureusement, telles sont aussi les conceptions dont l'homme occidental s'est abjectement servies dans ses rapports avec les civilisations précolombiennes, et plus tard, avec les hommes d'Afrique trans-*plantés* en Amérique.

À travers l'évolution de Sigismond et l'opposition Prospéro-Caliban, l'on peut relever chez Calderón et Shakespeare l'idée de l'existence de deux stades antithétiques de l'être humain, mais qui sont sans solution de continuité[75]. Ces deux stades sont souvent signalés sur scène, comme on l'a vu, par des conduites antisociales qui s'opposent aux attitudes civilisées. On pourrait alors s'interroger sur la cause de ces comportements, et voir ensuite s'ils suffisent à déterminer le changement ontologico-moral du personnage dramatique.

Ce n'est pas à coup sûr l'aspect physique qui conditionne la conduite d'un personnage, malgré la comparaison de Prospéro entre la difformité physique et l'abjection moral de Caliban. Car, lorsqu'il fait son apparition à la fin de l'acte I, Ferdinand aussi est comparé à Caliban dans la discussion entre Prospéro et sa fille :

> Tu crois qu'il est le seul à avoir cette allure,
> Mais tu n'as vu que Caliban et lui. La sotte !
> Comparé à la plupart, c'est un Caliban,

[75] On renvoie à la « concezione dinamica dell'uomo » dont parle A. Héller, *op. cit.* p. 1-2.

Et eux, à côté, sont des anges ! (I, ii, 481-485)[76]

Dans le drame de Calderón, Sigismond se réveillant au palais royal, quoique habillé avec des riches tissus et des brocarts, laisse apparaître ses véritables inclinations. Il n'a en rien changé, de sorte que, afin de l'excuser aux yeux de son cousin, Astolphe, duc de Moscovie, un serviteur se presse à expliquer :

> Que Votre Altesse considère qu'il s'est comporté avec tous en homme né dans les montagnes[77].

En revanche, les croyances religieuses ont un poids bien plus important. Dans *La Tempête,* la bêtise de Caliban est mise en exergue par le fait de prendre Stéphano pour « un chouette dieu, et porteur d'une liqueur céleste » (II, ii, 99)[78]. Voyant l'adulation de Caliban, Trinculo le taxe de « monstre sacrément pitoyable et crédule » et commente :

> Sacrément grotesque, le monstre, pour faire une merveille d'un misérable ivrogne ! (II, ii, 141-142)[79].

L'idolâtrie de Caliban est mise strictement en relation avec son abrutissement et sa couardise, qui se manifestent à travers le plan d'attenter lâchement à la vie de Prospéro, pendant qu'il dort. Dès lors, le changement de Caliban à la dernière scène passe d'abord par sa conversion[80] :

> Par la suite je serai sage
> Pour obtenir ma grâce. Quel âne trois fois bâté
> Je suis, pour avoir pris cet ivrogne pour un dieu
> Et adoré ce triste pitre (V, i, 296-98)[81].

---

[76] « Thou think'st there is no more such shapes as he, / Having seen but him and Caliban. Foolish wench ! / To th' most of men this is a Caliban, / And they to him are angels ».

[77] « Vuestra Alteza considere / que como en montes nacido / con todos ha procedido », p. 102.

[78] « That's a brave god, and bears celestial liquor. / I will kneel to him ».

[79] « A most ridiculous monster, to make a wonder of a poor drunkard! » À propos du sentiment de supériorité, voir plus haut, note 65. Sur la question voir aussi *Shakespearean negotiations*, *op. cit.* p. 21-39.

[80] On comprendra mieux, la portée et la signification de ce geste à travers les analyses faites au chapitre suivant : choisir librement, c'est justement une particularité fondamentale de l'être humain, qui le distingue des autres étants naturels qui sont mû nécessairement par la Cause première.

[81] « I'll be wiser hereafter, / And seek for grace. What a trice-double ass / Was I to take this drunkard for a god, / And worship this dull fool! ».

De même, Sigismond change son attitude après avoir accepté une vision du monde qui est propre du catholicisme post-tridentin. L'étape du *desengaño* joue le rôle d'une conversion chez le prince.

Cependant, à bien y voir, les conduites civilisées des personnages – et, partant, leur foi religieuse – ne suffisent pas à justifier le changement de statut du personnage dramatique. À la repentance de Caliban, Prospéro répond sèchement « Suffit ! partez ! » (V, i, 298). De plus, si un jour Caliban est à nouveau le maître de l'île, il ne le devra pas à son désabusement, mais au fait que Prospéro et ses compagnons auront quitté l'île pour regagner Naples et Milan. Pareillement, l'étape du *desengaño* demeurerait sans importance dans *La vie est un songe* si Sigismond n'avait pas la possibilité de prouver sa métamorphose (on verra dans le chapitre suivant l'importance de l'acte qui suit la repentance dans le molinisme et donc dans la dramaturgie caldéronienne). De toute manière, il est étonnant de voir comment, même dans le théâtre baroque espagnol, ce qui semble définir l'homme est surtout son être social. Ainsi, il n'est pas anodin de rechercher les causes du changement des attitudes d'un personnage dans ses relations sociales. De ce point de vue, les interprétations du *Cid* de S. Doubrovsky (c'est-à-dire une lecture faite à la lumière des analyses de Hegel sur la « Dialectique du Maître et de l'Esclave » qui se trouvent dans la *Phénoménologie de l'Esprit*)[82] sont éclairantes, dans la mesure où elles se fondent sur le rapport que le protagoniste, don Rodrigue, entretien avec les autres personnages.

Certes, la religion joue toujours un rôle de premier plan dans l'écriture autant que dans l'interprétation des textes littéraires de l'époque. En France (tout comme en Espagne), « un lien étroit – écrit B. Chédozeau – se retrouve entre la religion et de nombreux écrits du temps de la suite du concile de Trente et dans la perspective de la Réforme catholique »[83]. Donc il est évident que l'idée que le spectateur de l'époque se

[82] S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1982, p. 92 et suiv. J'utilise le texte du *Cid* de 1637 établi par G. Forestier et R. Garapon dans l'édition de la Société de Textes Français Modernes, Paris, 2001. La référence aux vers sera donnée directement dans le texte.

[83] « Ce lien – continue l'auteur en se référant au contexte français – prend d'abord une forme plutôt molinienne, puis augustinienne ; il s'estompe dans la mesure où s'épanouit le courant libertin et libre-penseur, déjà présent dans les décennies précédentes mais chaque jour plus fort dans la deuxième moitié du siècle, qui voit l'éviction des perspectives religieuses selon une volonté de laïcisation qui semble propre à la France ». « Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, XXXIV, 1998, p. 103. Dans le même numéro de *Littératures classiques*, D. Souiller avait introduit l'importance de la religion au XVII^e siècle en ces termes : « Les rythmes européens de la conjoncture de même que les différents moments de l'histoire événementielle ne déterminent qu'une sorte de cadre, à l'intérieur duquel il faut tenter de cerner la spécificité de l'évolution intellectuelle de l'Europe occidentale, avec ses éléments dynamiques et ses innovations. Au premier rang de ces facteurs, la prédominance du fait religieux : porté par l'élan contradictoire, mais tout aussi fervent, des Réformes et de la Contre-Réforme, le XVII^e siècle reste le dernier grand

fait d'un personnage dramatique, et partant, des différentes conceptions de l'homme, passe également par les croyances religieuses qu'affiche ce dernier. Retenons, toutefois, un aspect particulier de la foi religieuse en France et en Espagne dans l'arc temporel pris en considération : par son optimisme, la spiritualité jésuite, qui est prépondérante pendant toute la période baroque, insiste beaucoup sur la valeur des actions humaines[84], et c'est donc principalement à travers ces dernières que le personnage révèle ce qu'il est sur scène. C'est pourquoi elle a trouvé dans le théâtre l'un des meilleurs moyens d'exprimer ses conceptions. D'autant plus que la vague de l'aristotélisme poétique dont on a parlé dans les chapitres précédents, ponctuait bien la valeur de l'action des personnages, « puisque – comme affirme le Stagirite – ceux qui représentent représentent des personnages en action » (*Poétique*, p. 37)[85]. Autrement dit, pour les poéticiens qui interprètent Aristote, l'action c'est le noyau d'un drame : son invention (*inventio*) et son déroulement (*dispositio*), ce sont les opérations les plus difficiles et les plus importantes de l'écriture dramaturgique[86] : c'est à travers elles que le dramaturge atteint le merveilleux, « principe fondamental de la vraisemblance »[87]. Le reste n'est

siècle religieux de l'histoire occidentale », « Périodes du XVII^e^ siècle français et périodes du XVII^e^ siècle européen », p. 35.

[84] « Chez les catholiques, cette période est inspirée par une doctrine plutôt molinienne et jésuite qui souligne volontiers les liens du Parnasse et du Calvaire sans distinguer l'un de l'autre. Les échos d'une religion à l'espagnole se font sentir dans une littérature qui, sur ce point, sait à l'occasion se mettre à l'écoute du Siècle d'Or. […] D'une façon générale, puisque l'homme *peut*, et peut dans une large mesure que l'exaltation de l'ascèse chrétienne exprime bien, de nombreuses œuvres exposent sans états d'âme des récits, des situations, des héros (au premier rang desquels les saints et les martyres) qui sont proposés en modèles aux lecteurs et aux lectrices, bref des *exempla* positifs » B. Chédozeau, *art. cit.* p. 103 et 105.

[85] Sur la traduction du mot « *prattontas* » et les notes dans l'édition Dupont-Roc et Lallot, voir les chapitres précédent et l'introduction. Dans le chapitre VI de la *Poétique*, où Aristote donne la définition de « tragédie », cet aspect est souligné à plusieurs reprises (« puisque ce sont des personnages en action…» ; « puisque la tragédie est représentation d'action et que les agents en sont des personnages en action… »), *éd. cit.* p. 53.

[86] Comme l'a bien signalé G. Couton à propos du théâtre à l'époque de Richelieu, « on distingue deux temps dans l'élaboration. Le premier temps est celui de "l'invention" ou du "dessein", c'est-à-dire la recherche du sujet, suivi de la "disposition", c'est-à-dire de l'ajustement des incidents, de la construction de la pièce. Le deuxième temps, est celui de l'écriture. Les écrivains de théâtre du XVII^e^ siècle considèrent que ce deuxième temps est la partie facile du travail », *Richelieu et le théâtre*, *op. cit.* p. 22. Ce qui est tout à fait logique si l'on songe au nombre de réemplois des vers (à part les emprunts et les pillages) dont se servent les dramaturges de l'époque. B. Louvat-Molozay a bien montré le cas de J. Mairet à travers la comparaison entre sa *Silvanire* et sa *Sophonisbe* . Elle ajoute, par ailleurs, que « de tels réemplois ne sont pas rares dans le théâtre du XVII^e^ siècle. Outre le cas bien connu (et beaucoup plus tardif) de Molière, on peut citer Desfontaines, qui recycle dans ses tragédies chrétiennes plusieurs fragments de ses pièces antérieures, ou Corneille […] » – pour conclure – « C'est là sans doute un comportement habituel, confirmé par le silence des commentateurs contemporains à cet égard, qui ne nous interroge que parce que nous sommes modernes », « Frontières de la tragédie : *La Silvanire*, *La Sophonisbe*, *La Sidonie* », *Littératures classiques*, LXV, 2008, p.131-132.

[87] Sur la question, voir G. Forestier, « Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre », *art. cit.*

qu'embellissement (*elocutio*), travail de rhétorique. Ainsi, la spiritualité jésuite, autant que la spécificité du genre théâtral, mettent l'accent sur l'aspect social du personnage dramatique, de sorte que ce qui définit ce dernier ce sont les relations qu'il entretient avec les autres personnages, et les actions dont il se rend responsable. Comme l'a fait remarquer P. Voltz, « l'acteur », en tant que *persona* qui a un rôle dans le drame, ne s'identifie pas « ni avec le comédien qui joue (acteur au sens moderne du terme), ni avec le personnage (être fictif autonome dont on raconte l'histoire) » ; au contraire, comme indique la racine même du mot, « l'acteur est celui qui agit, l'acteur est celui qui donne sens à ses actes, mais aussi *celui qu'on ne connaît que par ses actes* »[88]. De ce fait, les professions de foi, les affirmations et les décisions, anticipent ou scellent, désavouent ou entérinent seulement l'action du protagoniste. Bref, c'est d'abord la *praxis* qui exprime le statut du protagoniste. Dans le cas du *Cid* notamment, bien que « les personnages se trouvent obligés de méditer avant d'agir, ils éprouvent, de même, un besoin pressant de confirmer la rhétorique par les actes »[89].

La pièce démarre sur l'accord du mariage entre Rodrigue et Chimène. Mais une querelle éclate entre leurs pères, et le jeune, appelé à venger l'affront de son père, tue celui de Chimène en duel. Les promesses de mariage semblent s'évanouir, d'autant plus que Chimène demande au roi de faire justice du meurtre. Mais une invasion de Maures menace Séville, et Rodrigue se distingue dans le combat et sort vainqueur des envahisseurs. Le roi décide donc de gracier le protagoniste, alors que Chimène, quoique trahissant ses sentiments amoureux, se sent obligée de continuer à demander justice de la mort du père. Elle obtient de réparer les torts subis par le biais d'un duel entre le protagoniste et don Sanche, en promettant sa main au vainqueur. Rodrigue sort encore une fois vainqueur et le roi obligera alors Chimène d'arrêter ses plaintes et d'épouser celui qui après l'invasion des Maures était devenu un héros national, le Cid.

Dans la tragi-comédie, c'est donc *par des actes* (plus précisément par des dialogues qui postulent des actions) que Rodrigue se définit *à chaque instant* : échange

---

[88] P. Voltz, « *Le Cid* et la notion d'action », in *Pierre Corneille*, Le Cid *: anthologie critique*, études réunies par P. Ronzeaud, Paris, Klincksieck, 2001, p. 104, je souligne.

[89] *Ibidem*, p. 195. De ce point de vue, *Le Cid* semble confirmer les systèmes des quatre *persona*e que Cicéron propose dans le *De Officiis*, dans la mesure où c'est la *persona* en tant qu'acteur social qui va définir le statut d'un homme. Dans sa thèse, G. Navaud, après avoir esquissé les traits des quatre différentes *personae* qu'on distingue dans l'homme, écrit : « il ne faudrait pas interpréter ce tableau de façon statique : la dialectique des *personae* est dynamique, parce que téléologiquement orientée vers la quatrième *persona* (le choix du rôle par l'acteur) qui subsume les trois premières. Dans l'économie générale de la théorie des *personae*, le dernier mot revient à la quatrième *persona*, puisque c'est à la nécessité pratique du choix de vie qu'il revient de réconcilier les exigences ou déterminations des trois précédentes dans une volonté personnelle, délibérée et constante », G. Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011, p. 421.

avec son père (I, vi), avec le comte (II, ii), visite à Chimène (III, iv), prompt départ pour affronter les Maures (III, vi), récit de ses gestes (IV, iii) ; acceptation du duel avec don Sanche (V, i), dernier échange avec Chimène (V, ii). Ses attitudes et ses gestes, par lesquels il donne son image au public, ne sont que des *réponses aux sollicitations de la société* à laquelle il appartient. En peu de mots, il est constamment contraint d'agir pour confirmer son statut dans la société.

En effet, si dans *Le Cid* « l'identité héroïque se manifeste par une promptitude à rappeler des exploits »[90], les récits à eux seuls perdent considérablement leur valeur, oblitérés par la « suprématie impitoyable du présent et [par conséquence] l'annihilation de l'être par la durée »[91]. Autrement dit, plus que les paroles et la mémoire des exploits, compte ce que l'homme est véritablement au moment où il agit. C'est son *rôle* dans la société qui le définit véritablement, plutôt que sa *place*. L'opposition est bien mise en exergue dans le dialogue entre don Diègue et le comte. La source de la querelle des deux pères demeure dans le fait qu'« un Monarque entre [eux] met de la différence » (v. 208) qui va engendrer un divorce entre le « rôle » et la « place » dans la société : aux récits du vieil homme justifiant le choix du roi qui vient de le nommer Gouverner du prince de Castille, le comte réplique avec un réalisme machiavélien :

> Sans moy, vous passeriez bien-tost sous d'autres loix,
> Et si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de roi (v. 193-94)

Cette vérité découle d'une suprématie du geste sur la parole d'une part ; du présent sur le passé de l'autre. De ce fait, l'homme dans *Le Cid* est représenté à la merci d'un temps qui ne cesse de démentir ses paroles (à une seule exception près, Rodrigue) : celles de don Diègue autant que celles du comte, qui affirme qu' « un seul jour ne pert pas un homme tel que [lui] » (v. 378) en confondant – comme lui fait remarquer Rodrigue juste après – l'être « invincible » et l'être « invaincu » (v. 420). La différence est capitale. Car le comte est bien invaincu, dans le temps où il se trouve, alors que l'invincibilité sous-tend une conception de l'être qui transcende la temporalité. Or, la pièce répète sans cesse l'empreinte de la temporalité sur l'être ; dès le début, où Chimène affirme qu'« un moment donne au sort des visages divers » (v. 49), en passant par les précautions du roi contre les Maures, jusqu'aux mots finals du roi à l'héroïne :

---

[90] R. Albanese Jr, « Logos et praxis dans le *Cid* », in *Pierre Corneille,* Le Cid *: anthologie critique*, *op. cit.* p. 195.

[91] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 90.

Et le mesme ennemy que l'on vient de destruire,
S'il sçait prendre son temps, est capable de nuire (v. 631-32)

Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toy,
Laisse faire le temps, ta vaillance, & ton Roy (v. 1865-66)

Puisque l'homme est dans le temps, la conception de l'homme que la tragi-comédie affiche est donc principalement celle d'un être qui change en fonction de son rôle actuel dans la société. Ce qui différencie les conceptions de l'homme contemporain et du passé classique est justement la compréhension de son être toujours changeant, résumé mémorablement par la célèbre formule de Montaigne, « je peins le passage » (*Essais*, III, ii, p. 1256). Se découvrant toujours différent, l'homme de la Renaissance acquiert le sens de perfectionnement qui remplace le concept de *Kalokagathia* (l'idéal de perfection esthétique et éthique) du monde classique. C'est à travers cette auto-compréhension que se fait jour la conception bourgeoise de l'homme, qui est entièrement centrée sur le devenir : comme écrit Á. Heller, à la Renaissance naît « *la concezione dinamica dell'uomo* »[92] (une conception dynamique de l'homme). Mais, si d'un côté la dimension temporelle permet le déploiement des possibilités ontologiques de l'être, de l'autre, « puisque l'homme n'existe dans le temps, il est, à chaque instant, remis en question dans son être »[93]. À l'instar de don Diègue, le spectateur découvre alors « que le passé est tout entier en suspens dans le présent »[94].

Dans le quatrième livre de la *Physique*, Aristote affirme qu'être dans le temps signifie « avoir [son] existence mesurée par le temps »[95]. C'est en prenant en compte cette idée de mesure que l'homme, puisqu'il est mis en question, essaie de *se dépasser*. Et, comme on a vu plus haut, se dépasser veut dire tout d'abord s'affranchir de

[92] « L'antichità ha un concetto statico dell'uomo ; l'esistenza dell'uomo si svolge entro limiti circoscritti, sia sul piano individuale sia sul piano sociale ; l'ideale non rappresenta la proiezione soggettiva di desideri e obiettivi, ma un limite oggettivo. L'ideologia cristiana infrange questa barriera. Il perfezionamento da un lato, la depravazione dall'altro possono perpetuarsi all'infinito, almeno se paragonati ai confini delle possibilità umane», Á. Heller, *op. cit.*, p. 1.

[93] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 90.

[94] *Ibidem*, p. 90. « L'instant » assume donc un rôle très important. Quand Montaigne écrit « je peins le passage » il ne fait que se référer à la description de sa propre personne – et par métonymie de l'Homme – dans l'instant où il se trouve, et en général dans tous ses instants. Il affirme dans le même chapitre « Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui », (*Essais*, III, ii, p. 1255). De ce point de vue, l'instant se révèle comme le laps de temps le plus important, le seul espace de temps où tout devient phénomène et, partant, *réel*. Au-delà de l'instant, tout devient moins tangible et plus ineffable.

[95] Aristote, *Physique*, Paris, Flammarion, 2002, [IV, xii, 221a] p. 260.

l'animalité où l'humanité plonge ses racines, c'est-à-dire, selon l'expression de Hegel, passer du « Sentiment de Soi » à la « Conscience de Soi » ; condition que l'homme atteint lorsqu'il est capable de dire « moi ». Or, ce dépassement ne peut se réaliser que *dans* la société et *à travers* les relations sociales[96]. En effet, par rapport à l'animal qui se contente de la satisfaction de l'instinct primaire par la possession de l'objet désiré, il existe chez l'être humain affranchi de son animalité un « désir d'un désir », comme le dit Hegel, qui implique donc un acte de reconnaissance par un autre être humain.

Puisque le statut de l'homme dépend de son rôle dans la société, il est évident qu'il essaie de s'affirmer en son sein en se faisant reconnaître en tant qu'être qui sait s'élever au-dessus de l'animalité. Cela à travers la dépréciation de la vie d'abord[97], et ensuite par le renoncement à la jouissance du corps[98]. En même temps, étant donné que ce ne sont pas tous les hommes qui sont capables d'étouffer l'instinct de la vie, le processus de la reconnaissance débouche sur une dialectique de la domination et de la servitude, où celui qui est en mesure de risquer sa vie se fait reconnaître Maître, sans reconnaître l'autre de la même manière ; l'obligeant donc à se reconnaître (et à se faire reconnaître) Esclave du Maître.

Cette dialectique de la reconnaissance est – comme l'a montré Doubrovsky – à la base de l'intrigue du *Cid*, et donc de la conception de l'homme qui en découle. La première confrontation oppose don Diègue au comte. Les deux sont réciproquement conscients de la valeur de l'autre, et donc prêts à se reconnaître Maîtres, puisqu'ils ont déjà prouvé à la société leur détachement de la vie :

---

[96] Déjà Aristote avait affirmé au début de la *Politique* que « celui qui est sans cité, naturellement et non par suite des circonstances, est un être dégradé ou au-dessus de l'humanité », Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995, p. 28. S'appuyant sur les thèses hégéliennes, Doubrovsky écrit à propos : « Pour qu'il y ait avènement de la conscience et de l'humanité authentiques, il faut que le désir porte sur un autre désir, qu'il soit, suivant l'expression hégélienne, "désir d'un désir" : ainsi, dans l'amour, le désir humain ne se distingue du désir animal que si l'un des partenaires ne désire pas seulement le corps de l'autre, mais le "désir" de l'autre, s'il veut être "aimé" par l'autre, c'est-à-dire *reconnu* de lui. Chez l'homme, Moi animal et Moi humain coexistent, mais, pour qu'il y ait accession au règne véritable de l'humain, il faut que le désir humain l'emporte sur le désir animal. L'homme ne peut donc se définir comme homme qu'en se faisant reconnaître », *op. cit.* p. 93.

[97] « Il n'existe qu'un seul moyen, selon Hegel, de prouver à l'autre qu'on est une conscience : c'est s'élever précisément au-dessus de l'animalité, *en s'élevant au-dessus de la vie*. Car la vie est, pour le désir animal, valeur suprême. Le désir humain ou désir de reconnaissance par autrui devra donc se manifester par le risque volontaire de la vie, affrontement délibéré de la mort », *ibidem*, p. 94.

[98] Si se faire reconnaître signifie tout d'abord afficher sa propre supériorité, l'amour peut jouer parfois un obstacle insurmontable. M. Vitse a bien signalé par exemple comme dans l'*Abuseur de Séville* de Tirso, le délire amoureux est l'une des trois formes de faiblesse des personnages à l'égard de don Juan (les deux autres formes font référence à l'état social et au pouvoir politique). « Las burlas de don Juan : viejos mitos y mito nuevo », in *El mito en el teatro clásico español*, sous la direction de F. Ruiz Ramón, Taurus, 1988. Nonobstant j'y fasse seulement quelques allusions, le mythe donjuanesque se révèlerait assez approprié pour confirmer cette lecture, d'autant plus que, comme l'a indiqué J. Rousset, « Eros et Thanatos sont si étroitement associés dans cette aventure », *Le mythe de don Juan*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 29.

Le comte : La valeur de [don Dièguе], en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force a passé pour merveille,
Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
Et nous disent *encor* ce qu'il fut autrefois (v. 19-23, je souligne)

D. Dièguе : Je vous ay veu combatre & commander sous moy :
Quand l'aage dans mes nerfs a fait couler sa glace
Votre rare valeur a bien remply ma place,
En fin pour espagner les discours superflus
Vous estes aujourd'huy ce qu'autrefois je fus (v. 202-206)

Mais une fois qu'éclate la querelle, la situation change, car le comte, en ne tuant pas don Dièguе, lui réserve le traitement destiné à l'Esclave. En peu de mots, il ne le reconnaît plus comme Maître, malgré l'insistance de don Dièguе :

D. Dièguе : Acheve, & prens ma vie apres un tel affront,
Le premier dont *ma race* ait veu rougir son front.
[…] Espargnes-tu mon sang ?
Le comte : Mon ame est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta deffaite
D. Dièguе : Tu *dédaignes ma vie* ! (221-22, 231-33, je souligne)

On n'a peut-être pas assez remarqué que l'enjeu de la querelle n'était pas simplement la charge assignée par le roi. Car cet honneur va de toute manière s'ajouter aux dignités de leurs fils, c'est-à-dire de leur lignée, le seul moyen de contrer la tyrannie du temps, et donc le bien le plus précieux et important pour l'homme[99] :

D. Dièguе : Ne parlons plus d'un choix dont vostre esprit s'irrite,
[…] A l'honneur qu'il [le roi] m'a fait adjoustez-en un autre,
Joignons d'un sacré nœud ma maison à la votre,
Rodrigue aime Chimene, & ce digne sujet
De ses affections est le plus cher objet :

[99] On retrouve les racines de cette idée dans les *Lois* de Platon ; à la Renaissance, « children represent man's "share in immortality" […]. In the Renaissance war against time even a biological function like procreation could become a conscious ideal, energetically espoused. […] progeny is one such value that emerges from silence and contends with the more sharply defined pressures of time », R. Quinones, *op. cit.* p. 17.

Consentez-y, Monsieur, & *l'acceptez pour gendre* (v. 155 et 159-63, je souligne)

Ce qui importe aux deux Maîtres est alors de se faire reconnaître comme *père*[100] de Rodrigue, et c'est sur ce point que la querelle éclate véritablement car, encore une fois, les deux se trouvent en butte en ce qui concerne leur rôle :

D. Diègue : Pour s'instruire d'exemple, en despit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie (v. 179-180)

Le comte : Les exemples vivans ont bien plus de pouvoir,
Un prince dans un livre aprend mal son devoir (v. 185-186).

Une fois subi l'affront, la situation de don Diègue semble bloquée,

O rage, ô desespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ay-je donc tant vescu que pour cette infamie ?
Et ne suis-je blanchy dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flestrir tant de lauriers ? (v. 235-38)

En un instant[101], il a tout perdu, et a découvert son statut réel. Seule une possibilité lui reste : se faire reconnaître et obéir comme un Maître, une dernière fois, par son fils, en vertu du lien du sang – car si Rodrigue veut être Maître, il sera prêt à lui rendre la vie qu'il lui doit (« Ce que je vous devois, je vous l'ay bien rendu », lui dira-t-il après le

[100] Parallèlement à l'importance accordée aux fils, l'éducation acquiert une fonction fondamentale. Quinones écrit à propos : « these goals of the developing Renaissance society ran counter to the medieval neglect of children, as they did the medieval neglect of time », *ibidem*, p. 20. *Le vite* de G. Vasari montrent bien cet aspect dans le champ de l'éducation artistique, car, comme écrit A. Chastel, « tutti hanno cominciato così. Giotto e Duccio da Cimabue; Gozzoli dall'Angelico; Leonardo dal Verrocchio; Andrea del sarto da fra' Bartolomeo; Bronzino dal Pontormo e via di seguito», «L'artista», in *L'Homme de la Renaissance*, sous la direction d'Eugenio Garin, *op. cit.* p. 241. Sur l'importance de la figure du père et sur ses traits dans la dramaturgie de Corneille en général, voir « Le père dans le théâtre de Corneille », in S. Dosmond, *Mélanges cornéliens*, Paris, Euredit, 2009.

[101] Cet « instant » fait partie d'un temps personnel. En effet, il existe une différence entre le temps objectif et le temps subjectif qui renvoie à l'opposition entre le temps présent et le présent humain de la pensée augustinienne. Ce dernier englobe le premier dans une sorte de présent continu qu'enrichit au fur et à mesure le Moi à travers les formes de la mémoire, de la vision et de l'attente. Le présent humain renferme donc les trois formes temporelles du passé du présent et du futur, et les soude dans l'unité minimale de ce flux qui est l'instant. S. Böhm, *op. cit.* p. 146. R. Quinones a souligné comme pour Montaigne l'instant « is not merely the moment at the hand ; it is summary and all-embracing, compressing in the depth of its vision a completed and rounded-out picture of human existence », *op. cit.* p. 27. L'instant assume donc un rôle très important à l'intérieur du flux du vécu humain. C'est lui en effet qui caractérise la durée et qui influence les choix et les désirs des hommes.

duel avec le comte, v. 1062). D'où l'ordre à Rodrigue – égoïste[102], car pour se faire obéir il expose son fils à un grand danger – de venger l'affront. Resté seul, le protagoniste demeure un moment interdit, hésitant entre le devoir et l'amour de Chimène ; choisissant, enfin, de sacrifier l'amour.

La résolution du héros tient nécessairement compte du fait que prendre le parti de Chimène voudrait dire également accepter le comte comme père, et donc le reconnaître comme Maître – peut-être encore pour longtemps – sans en être reconnu ; alors qu'obéir à son père signifie en même temps se substituer à lui et hériter de sa place de Maître dans la société, en remplaçant par ailleurs en même temps le père de son aimée. On comprend alors à plus forte raison l'interprétation psychanalytique donnée au choix du protagoniste faite par J. Rohou : « à toutes les étapes et fût-ce sous le manteau du sacrifice, il satisfait un désir de violence qui chatouille les spectateurs civilisés, c'est-à-dire frustrés dans leurs pulsions »[103]. Prendre le parti du père veut dire risquer la mort, se faire reconnaître comme Maître : bref, sortir de l'état « animal » pour devenir un « héros ». Or, pour être reconnu comme tel, il doit tuer – symboliquement – son père, ainsi que – réellement – celui de Chimène : d'après Hegel, la première étape des relations humaines est résumée par la formule, « chacun tend donc à la mort de l'autre »[104].

Le défi de la mort est donc à bien des égards la toute première étape de la constitution du héros. À ce propos, il est essentiel de remarquer que la dialectique hégélienne de la constitution du héros ne s'applique pas seulement au *Cid* et à la dramaturgie cornélienne en général[105]. Au contraire, on a bien l'impression de la retrouver un peu partout dans le théâtre de l'époque ; à partir du mythe donjuanesque,

---

[102] En comparant le vieil Horace et don Diègue, S. Dosmond écrit qu'on retrouve dans le deux cas « le même égoïsme murés dans leurs certitudes, et qui s'imaginent que les êtres sont interchangeables », *art. cit.* p. 87.

[103] J. Rohou, « Le mariage de Chimène : dépravation morale, transgression imaginaire ou intégration politique ? », in *Lectures du jeune Corneille*. L'illusion comique *et* Le Cid, textes réunis par J-Y. Vialleton, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2001, p. 120.

[104] Cité in S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 94.

[105] Certes, les interprétations de Doubrovsky à propos du héros cornélien sont à employer avec précaution, et en tenant compte des travaux de G. Forestier, notamment son *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Droz, Genève, 2004. D'abord le fait que chez Corneille, le dénouement représente l'« élément fondamental […] qui est en même temps le sujet de l'œuvre » (p. 15) ; mais également que « privilégier le point de vue de la démarche créatrice de l'auteur sur l'interprétation subjective et psychologisante ne signifie pas qu'il faille renoncer à analyser la psychologie des personnages. Il faut simplement inverser l'approche et le raisonnement traditionnel : analyser un personnage d'un point de vue psychologique, c'est dégager les traits psychologiques que l'auteur lui a conférés pour justifier le comportement qu'il lui a préalablement prêté en accord avec l'intrigue » (p. 71). Or, les analyses que suivent dans cette étude semblent indiquer que la formation des héros de la première modernité semble suivre toujours les étapes proposées par la dialectique hégélienne (défis de la mort, renoncement des plaisirs sensuels) même dans le cas des héros « entravés ».

où le personnage s'érige en héros aux dépens de ceux qui l'entourent[106], et finit par défier véritablement la mort. Mais à part l'exemple retentissant de don Juan (dans la version de Tirso autant que dans ses réécritures et dans le développement du mythe mis en lumière par l'étude de G. Macchia), on retrouve également l'étape de l'affrontement délibéré de la mort dans les autres pièces examinées jusqu'ici.

Dans le cas de *La vie est un songe*, la révolte que Sigismond conduit contre son père ne représente pas en soi un risque volontaire de la vie, dans la mesure où l'insurrection est également partagée par des personnages qui, à l'instar de Clarin, ne sont nullement prédisposés à mettre en jeu leur vie. Sigismond s'érige en héros plutôt par d'autres voies. Ayant donné valeur seulement à ce qu'il y a après la mort, il dévalorise sa vie[107]. Le prince compare la vie à un songe (on a déjà rappelé la proximité de la mort et du sommeil dans le cas d'*Hamlet* ; au demeurant, Hypnos et Thanatos sont des frères dans la mythologie grecque), duquel il se réveillera pour commencer à vivre véritablement[108] après que ce songe sera terminé. Aux yeux du prince, accepter de vivre signifie en réalité accepter une vie qui ne se distingue pas de la mort ; et sa première réponse à la demande de prendre la tête de la révolte ne laisse pas de doutes :

> Eh bien non, cela ne sera pas ; voyez-moi une fois encore soumis à ma fortune ; et puisque je sais que toute cette vie est un songe, allez-vous-en, ombres qui d'une apparence de corps et de voix abusez mes sens privés de vie, lorsqu'en réalité vous n'avez ni voix ni corps[109].

C'est en acceptant d'agir que Sigismond s'élève de sa condition d'abrutissement, car pour lui vivre veut dire rêver, et donc mourir :

---

[106] Dans ce sens, don Juan « s'attaque à la femme non point comme à la proie naturelle du mâle, mais pour atteindre l'homme qui la protège, pour le déshonorer "honorablement" », C.-V. Aubrun, « Le *Don Juan* de Tirso de Molina. Essai d'interprétation », *Bulletin hispanique*, LIX, 1, 1957, p. 42.

[107] « Pour Sigismond, qui raisonne en fonction de sa contradictoire expérience, l'apparente antinomie de la veille et du rêve ne se laisse résoudre que si on la rapporte, au-delà d'elle-même, à une transcendance, marquée par l'heure du "réveil" et qui serait le seul lieu du réel et du vrai », M. Molho, *Mythologiques. Don Juan – La vie est un songe*, Paris, José Cortí, 1995, p. 264.

[108] Pour l'*homo religiosus*, « l'existence dans le temps est ontologiquement une inexistence, une irréalité […] il manque de réalité non parce qu'elle n'existe pas au sens propre du terme […] [mais] parce qu'elle n'existera plus d'ici dix mille ou cent mille ans » M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 87-88.

[109] « Pues no ha de ser, no ha de ser. / Miradme otra vez sujeto / a mi fortuna; y pues sé / que toda esta vida es sueño, / idos, sombras, que fingís / hoy a mis sentidos muertos / cuerpo y voz, siendo verdad / que ni tenéis voz ni cuerpo », p. 166.

> Puisque la vie est si courte, rêvons, mon âme, rêvons une fois encore[110]

En même temps, grâce à la conscience qu'il a désormais de la vie, il peut se montrer, aux yeux des autres personnages, insouciant de la mort, et être ainsi reconnu comme Maître :

> Mais que ce soit en prenant garde et en considérant que nous devons au moment le plus imprévu nous réveiller de ce bonheur […]. Sachant ainsi d'avance, […] *affrontons tous les risques*. […] Sonnez l'appel aux armes, car bientôt *vous verrez mon immense vaillance*[111] (je souligne)

Dans *La Tempête* on assiste en revanche à une fausse promotion de Caliban, puisqu'il reconnaît son Maître, Prospero, sans être reconnu jusqu'à la fin (il sort définitivement de scène avec l'injonction du protagoniste « Allez, coquin, à la maison », V, i, 292). La pièce de Shakespeare aussi repose sur une dialectique de domination-servitude. Cette dialectique concerne également les autres personnages, qui, à l'intérieur d'un système de relations sociales[112], seront reconnus par Prospero seulement après avoir réussi l'épreuve qui leur est assignée par le protagoniste[113]. Il est toutefois un personnage sur lequel pèse lourd la condition d'esclavage subie naguère : Ferdinand. Il a été traité d'esclave et comparé à Caliban ; il a été forcé à obéir. Autrement dit, il a été obligé à reconnaître Prospero en tant que Maître sans être reconnu tel (scène I, ii). Or, pour faire reconnaître sa dignité après cette humiliation, Shakespeare fait réapparaître au début de l'acte III Ferdinand seul sur scène et lui fait dire,

> Certaines humiliations peuvent
> Grandir qui les endure, et des actes très humbles
> Connaître une fin illustre. Ce travail ici
> Serait aussi pesant qu'odieux si la maîtresse
> Dont je suis le servant, ravivant la mort même,

---

[110] « Pues la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos / otra vez », p. 170.

[111] « Pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar / de este gusto al mejor tiempo ; / […] Y con esta prevención, / […] *atrevámonos a todo*. / […] Tocad al arma, que presto / *veréis mi inmenso valor* », p. 170.

[112] « No man is his own, as Gonzalo points out, until the community has been renewed. Individual identity depends upon other's perception of it as well as upon the individual's self-knowledge », J. Hartwig, *Shakespeare's tragicomic vision*, Baton Rouge, Louisiana state university press, 1972, p. 178.

[113] N. Frye dénombre quatre groupes. À part les matelots, tous devront affronter une « quête », une « épreuve » et une « vision », *Shakespeare et son théâtre*, *op. cit.* p. 256-258.

Ne faisait de ma peine un plaisir (III, i, 2-7)[114]

Il s'agit d'un monologue qui est propédeutique à la révélation de sa véritable identité à Mirande, afin de se faire reconnaître pour ce qu'il est ; en se défaisant ainsi de l'image de Caliban que Prospero lui avait assignée auparavant :

> De par ma condition
> Je suis prince, Miranda, et même, je le crois, roi –
> Dieu veuille que non ! – et je n'endurerais pas plus
> Une telle corvée de bois que je n'eusse toléré
> Qu'une mouche à viande pondît sur mes lèvres. Écoutez !
> Mon âme parle : à l'instant où je vous vis, mon cœur
> Passa tout à votre service ; il y demeure,
> Jusqu'à me faire esclave. C'est par amour pour vous
> Que j'empile ces bûches patiemment (III, i, 59-67)[115]

De ce point de vue, Ferdinand représente bien ce que Rodrigue aurait pu devenir en penchant pour l'amour de Chimène et en reconnaissant le comte comme père.

C'est par ses actes qu'un personnage réussit à se faire reconnaître véritablement comme Maître, comme le montrent les exemples de Rodrigue ou d'Auguste par opposition à la vaine rhétorique de Chimène et à l'action entravée de Cinna. Dans *La vie est un songe*, c'est l'action qui permet à Sigismond de se constituer en héros bravant la mort. Le protagoniste a en effet bien changé depuis le début, lorsque – tout abruti qu'il était – il montrait sa répugnance pour la vie et menaçait de s' « arracher de [s]a poitrine des lambeaux de [s]on cœur » (p. 29), sans pour autant donner suite à ses propos (situation exemplaire chez Calderón, qu'on retrouve également dans *La fille de l'air*[116]). Une promptitude du geste qui manque, en revanche, à Hamlet, qui pour cette raison ne cesse de se condamner et de se dévaluer en tant qu'être humain (à travers la

[114] « Some kinds of baseness / Are nobly undergone, and most poor matters / Point to rich ends. This my mean task / Would be as heavy to me as odious, but / The mistress which I serve quickens what's dead, / And make my labours pleasures ».

[115] « I am in my condition / A prince, Miranda, I do think a King – / I would not so – and would no more endure / This wooden slavery than to suffer / The flesh-fly blow my mouth. Hear my soul speak. / The very instant that I saw you did / My heart fly to your service; there resides / To make me slave to it. And for your sake / Am I this patient log-man ».

[116] « **Semíramis :** Tiresias, abre esta puerta, / o a manos de mi furor, / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación. / […] Tiresias, si hoy no dispensas / las leyes de esta prisión, / donde sepultada vivo, / la muerte me daré hoy », P. Calderón de la Barca, *La hija del aire* [1653], Madrid, Cátedra, 1987, v. 13-16 et 35-38.

comparaison avec un personnage fictif – Hécube –, en se qualifiant de « *John-a-dream* » ; et plus tard à travers la comparaison avec des milliers d'hommes qui sans raison vont se faire massacrer – en se qualifiant de « bête »). Bref, Hamlet n'a plus un père qui puisse lui enjoindre à chaque instant « Meurs, ou tue », (v. 277), « va, cours, vole & nous vange » (v. 292), et lui rappeler, lors d'un danger pressant que

> Le temps est trop cher pour le perdre en paroles,
> Je t'arreste en discours & je veux que tu voles (v. 1107-08)

Cela ne veut pas dire qu'Hamlet ne soit pas un héros. Il est un héros, mais d'une façon différente (encore qu'il partage avec Rodrigue le moment d'hésitation, car un héros ne saurait se définir tel sans au préalable une réflexion qui en mette en exergue la conscience déchirée et le renoncement qu'il est prêt à accepter[117]). D'après M. Fumaroli, Corneille fait appel dans la plupart de ses pièces à l'idéal du « magnanime » aristotélicien pour caractériser ses héros[118]. C'est en effet à travers le portrait du magnanime, tel qu'il est tracé dans *L'Éthique à Nicomaque*, qu'est défini l'idéal de la grandeur humaine à l'époque. Dans les pays catholiques, cet idéal était diffusé dans les collèges des jésuites (dont furent élèves Corneille et Calderón) ainsi que dans les classes de philosophie de l'université où l'on commentait le *corpus* aristotélicien. Chez les jésuites notamment, le rappel au type du magnanime secondait la prédication des valeurs de la Contre-Réforme ; au demeurant, il s'agissait d'une vertu expressément citée dans les *Exercices* de Loyola[119].

Or, il existe deux genres de « magnanimité », l'un renvoyant aux attitudes stoïciennes, à l'impassibilité devant les vicissitudes du temps ; l'autre à une qualité

---

[117] « La scène ii de l'acte II – écrit G. Siouffi – se termine par une décision de Rodrigue : "Marchons sans discourir" (v. 441), qui semble une critique explicite de l'investissement dans le langage qui peut être celui du Comte. Dès lors, se pose le problème des stances, qui substituent malgré tout la parole à l'action. Pour autant, on remarque que leur caractère vraiment héroïque est ici obtenu par le motif du dilemme, motif qui réintroduit à l'intérieur de la parole une valeur d'acte, puisqu'il donne l'impression que le fait de parler motive à l'action, et entraîne le personnage, en fin de scène, à un élan comparable à celui qui s'obtiendrait à la fin d'un long dialogue animé. », « Mensonges héroïques : autour de la fonction défensive de la parole chez Corneille », in *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, sous la direction de M. Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 133.

[118] « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », M. Fumaroli, *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996, p. 323-349.

[119] « La troisième [annotation] est que celuy qui s'adonne à ces exercices se sent merveilleusement aydé et soulagé, lorsque d'*un grand courage et d'un cœur magnanime et libéral*, il offre d'une grande franchise à son Créateur et Seigneur toute l'affection et liberté de son âme pour pouvoir pleinement et absolument disposer tant de luy que de tout ce qui luy appartient pour son service, conformément à tout ce qu'il jugera pouvoir faire plus à son plaisir et volonté », cité dans M. Fumaroli, *op. cit.* p. 329, note 81.

plutôt offensive, qui révèle l'héroïsme, le courage et l'ambition de l'homme. Derrière le mot magnanime se distinguent alors deux qualités différentes de l'homme, la *magnanimitas* dont l'idéal s'incarne dans les figures de Socrate, de Caton etc. ; et la *magnitudo animi* affichée par des héros guerriers à l'instar d'Achille, d'Alexandre le Grand, de César etc. Il est évident que Rodrigue relève plutôt de la deuxième acception de la magnanimité. Mais ce qui importe le plus, c'est qu'en affichant sa grandeur d'âme, Rodrigue est la transposition dramatique d'une conception de l'homme qui, quoique temporel et marqué par la caducité, est aux antipodes de l'homme-Esclave représenté par Caliban, et de l'homme-bête représenté par Sigismond dans la première journée de *La vie est un songe*. En peu de mots, le héros magnanime de Corneille représente une sorte de stade limite de l'être humain, le seuil que l'homme atteint en vue d'un dépassement qui le projette au-delà de la condition humaine même. En effet, « quoique inférieur à la vertu héroïque, vertu surnaturelle, vertu des saints, la magnanimité, vertu naturelle, peut, par son propre élan vers la gloire, dépasser les limites de la nature, cherchant par là même à se dépasser en vertu héroïque »[120]. D'un côté, donc, la vertu héroïque, celle qui, dans la pensée religieuse de l'époque, assure une vie éternelle dans l'Au-delà. De l'autre, la vertu du magnanime, qui se révèle d'emblée efficace à vaincre la menace latente de l'annihilation et de l'oubli dans l'ordre temporel. Comme la première, la vertu du magnanime s'oppose au temps destructeur et donne aux hommes l'espérance d'une survivance, malgré l'inéluctabilité de la mort et d'une nature qui semble le condamner inexorablement à la finitude et à l'anéantissement. Belle espérance d'un homme qui vit *dans* la société et *pour* sa société ; et qui incite donc les individus à l'héroïsme, à la gloire et, par là, à la pérennité, comme témoignait bien la voix plurimillénaire et soulageante de Périclès, qui assurait aux Athéniens que « même si à présent il nous arrive jamais de fléchir (car tout comporte aussi un déclin) le souvenir en sera préservé éternellement »[121].

Il est un autre champ où se joue également la constitution du héros cornélien : l'amour. Cela pour deux ordres de raisons. Tout d'abord, parce qu'il s'agit à proprement parler du "champ de bataille" qui détermine la naissance du héros au sens moderne, puisqu'il est porteur d'un principe d'individualisation – valeur fondamentale de l'esprit bourgeois – qui était méconnu auparavant : « pour le féodal, seul compte le principe de

[120] « C'est le dépassement – continue Fumaroli – que Corneille, comme l'a bien vu Péguy, cherche à peindre dans Polyeucte, dédaigneux de la gloire terrestre et du service de Rome pour aspirer à la seule couronne du martyre, au prix d'un sacrifice plus parfait et plus radical que celui d'Horace », M. Fumaroli, *op. cit.* p. 340.

[121] Thucydide, *La guerre du Péloponnèse. Livre II, LXIV, 3,* Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 46.

la Maîtrise ; les êtres sont interchangeables, identiques, au meilleur sens du terme, comme Diègue ressuscité en Rodrigue »[122]. Ainsi, d'après don Diègue, qui incarne les valeurs médiévales,

> Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maistresses (v. 1068-1069)

alors que le pour le Cid, héros moderne,

> L'infamie est pareille & suit esgalement
> Le guerrier sans courage & le perfide amant (1073-74)

Car « l'amour est précisément ce qui fait du Moi héroïque un *individu irremplaçable* »[123]. De plus, le conflit amoureux semble être l'affrontement le plus important, dans la mesure où il englobe et exige préalablement que l'individu soit reconnu comme Maître : dans *Le Cid*, « Rodrigue, lui, inclut la gloire dans l'amour comme condition de sa possibilité. […] Il n'accepte de défier le Comte que pour "mériter" Chimène »[124].

De l'autre côté, parce qu'il met les personnages devant l'épreuve la plus redoutable et insidieuse de l'époque : la passion amoureuse[125]. Pour Augustin d'Hippone,

---

[122] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 98.

[123] *Ibidem*, p. 98.

[124] P. Voltz, *art. cit*. p. 113

[125] E. Panofsky écrit à propos de la présence du thème dans les arts visuels : « que de préférence à d'autres formes du Mal la volupté charnelle, avec ses tentations, ait été choisie à pareille date pour symboliser le vice, est en parfaite harmonie avec l'esprit de la Contre-Réforme ». « Le Vieillard Temps », E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 127. Pour S. Doubrovsky, « le terrain où se livre la bataille de l'homme contre son enlisement dans la nature, tout autant que l'épreuve du combat, c'est l'épreuve de l'*amour*. Car jamais la spontanéité naturelle n'est parée de plus d'attraits et n'opère avec plus de force que dans le surgissement de la *passion*, mouvement total du corps qui comme l'avait bien vu Descartes, envahit et enchaîne l'âme », *op. cit.* p. 97. Le théâtre baroque insiste beaucoup sur sa puissance captieuse à travers le *topos* du malade qui aime sa maladie et de la métaphore des « yeux hydropiques ». Dans *Le Cid*, l'Infante, amoureuse de Rodrigue, constate « qu'avec peu d'effect on entend la raison / Quand le cœur est atteint d'un si charmant poison ! / Alors que le malade aime sa maladie / Il ne peut que souffrir que l'on y remédie » (v. 525-28). Lorsque dans *La vie est un songe* Sigismond voit pour la première fois Rosaura, il s'exclame : « Con cada vez que te veo / nueva admiración me das, / y cuando te miro más / aún más mirarte deseo. / Ojos hidrópicos creo / que mis ojos deben ser ; pues cuando es muerte el beber, / beben más, y desta suerte, / viendo que el ver me da muerte, / estoy muriendo por ver », (p. 32). On retrouve également l'image des yeux hydropiques dans la *Sophonisbe* de Mairet, exprimée par Massinisse qui avoue sa passion à l'héroïne, liée dans ce cas (comme l'indique B. Louvat dans son introduction à la pièce) au thème du double oxymore du vainqueur vaincu par l'amour et captif de sa captive que l'auteur a pu reprendre du chant V de l'*Africa* de Pétrarque : « Mais par mon triste Sort, dont vous êtes l'arbitre ; Par mon sang enflammé, par mes soupirs brûlants, / Mes transports, mes désirs, si prompts, si violents, / Par vos regards, ces traits de lumière et de flamme, / Dont j'ai senti les coups au plus profond de l'âme : / Et par ces noirs tyrans dont j'adore les lois, / Ces vainqueurs des vainqueurs, vos yeux maîtres des Rois ;

> Lorsque ce qui place l'homme au-dessus des bêtes – qu'on appelle intelligence ou esprit ou, plus exactement l'un et l'autre, car nous trouvons ces deux appellations dans les Livres divins –, lorsque cela domine et commande aux autres éléments dont l'homme est constitué, alors l'homme est en ordre parfait. (*L.A.* I, viii, 18)

Or, la passion amoureuse notamment est l'une des causes les plus fréquentes de l'aveuglement de la raison (et donc de l'abrutissement de l'homme) : elle est omniprésente dans le théâtre de la Contre-Réforme[126]. Dès lors, Sigismond et Rodrigue deviennent des héros parce qu'ils savent refuser les appétences de la beauté charnelle, qui, autrement, feraient d'eux des hommes incapables de maîtriser leur destin – sinon des bêtes (comme le montrent par ailleurs les exemples des enchantements de Circé dans l'*Odyssée* et, plus récemment, d'Armide dans la *Jérusalem délivrée*). De plus, ils expriment par ce renoncement le deuxième type de magnanimité, celle du sacrifice et de l'acceptation désenchantée de la logique et des lois qui régissent l'univers temporel (idéal qui trouve son expression emblématique aussi dans le roman – genre galant s'il en fut – à travers la figure de la princesse de Clèves).

Ainsi, le héros moderne est un individu qui incarne les deux idéaux de magnanimité aristotélicienne, que les jésuites reprennent dans une perspective contre-réformiste, en surmontant en même temps leur antinomie (le dilemme est résolu à travers son déplacement dans le contexte chrétien et, partant, son identification avec l'opposition du binôme orgueil-humilité, qualités qui, pour les jésuites, peuvent coexister en un même individu)[127]. Ce héros, dans le parterre du Marais tout comme à l'intérieur des *corrales* de Madrid, ne pouvait que susciter l'admiration puisqu'il

/ Enfin par la raison que vous m'avez ôtée, / Rendez-moi la pitié que je vous ai prêtée », *éd. cit.* v. 892-900.

[126] Je cite, à titre emblématique, le cas de la *Sophonisbe* de Mairet, puisqu'elle témoigne bien, par son mélange de styles appartenants à tous les genres littéraires contemporains, l'importance du thème amoureux à l'époque (B. Louvat écrit à propos que « ces modèles, disparates, ont par ailleurs un point en commun essentiel, à savoir le thème amoureux », « Introduction » à la *Sophonisbe*, *éd. cit.* p. 73). L'héroïne, dans un monologue au début de la pièce, se plaint en ces termes de sa passion amoureuse pour Massinisse : « Ô sagesse ! ô raison ! adorables lumières, / Rendez à mon esprit vos clartés coutumières, / Et ne permettez pas que mon cœur endormi, / Fasse des vœux secrets pour son propre ennemi, / Ni que me passions aujourd'hui me réduisent / À vouloir le salut de ceux qui me détruisent. / Mais je réclame en vain cette faible raison, / Puisque c'est un secours qui n'est plus de saison. / Et qu'il faut obéir à ce Dieu qui m'ordonne / De suivre les conseils que sa fureur me donne. » (v. 347-56).

[127] « Dans l'*Ethique à Nicomaque*, Aristote avait déjà tenté de résoudre les antinomies que la notion commune de magnanimité, telle qu'elle était répandue à Athènes, posait sans les réconcilier : contemplation et action, mépris du destin et maîtrise du destin. Et dans l'interprétation jésuite de la magnanimité, cette réconciliation est poussée plus loin encore, grâce à l'insertion dans l'idéal de la magnanimité des vertus chrétiennes comme l'humanité […] Dans une analyse d'une subtilité morale remarquable, le P. Galluzzi énonce que l'humilité est l'envers de la magnanimité, et non son contraire. L'un et l'autre *habitus* peuvent coexister dans la même âme », M. Fumaroli, *op. cit.* p. 335 et 337.

incarnait bien – de manière convaincante – les idéaux qu'on prêchait dans les chaires, à la sortie du théâtre. Aujourd'hui, les vieilles croyances, les valeurs d'antan ainsi que les sensibilités ayant changé, l'on admire un peu moins ces personnages qui jadis excitaient les foules grâce à leur victoire sur eux-mêmes et leur maîtrise du destin ; et l'on tente – justement – à remarquer plutôt que le sacrifice à un ordre apollinien[128], l'annihilation d'un protagoniste (c'est le cas notamment de Sigismond) qui doit se révéler autre que ce qu'il est véritablement : en un mot, *hypocrite*. Car, comme on l'a vu, si leur être dépend de la place et du rôle accordés dans la société, cet être qu'ils affichent est manifestement faux. Lorsque le désir de Maîtrise et de dépassement de soi passe préalablement par l'acceptation – et même la revendication – de l'animalité foncière de l'homme, l'on accepte plus volontiers d'encenser le défi donjuanesque (dans ce qu'il y a de prométhéen), à l'encontre d'une divinité qui ne saurait plus se manifester, ne fût-ce que par l'opprobre qui incomberait sur elle, après tant d'atrocités qui l'ont laissée indifférente et bien cachée.

[128] N. Frye écrit à propos de la différence entre notre société et la société élisabéthaine : « Pour les élisabéthains, la société était fondée sur l'autorité personnelle, avec à sa tête le souverain et, descendant à partir de ce dernier une chaîne d'autorité personnelle […] Cette conception de l'ordre social, mettant l'accent sur le limité, le fini et l'individuel, correspond, comme on l'a indiqué plus haut, à la vision nietzschéenne de l'apollinien dans la culture grecque. Voilà qui nous rend difficile à comprendre. Nous vivions nous-mêmes dans une société dionysiaque, traversée par des mouvements de masse, avec l'ascension et la chute de chefs, une société constamment en proie au risque de se dissoudre dans une tyrannie informe d'où aura disparu tout sens de l'individuel. Nous vivons même sur une terre dionysiaque, titubant comme un ivrogne autour du soleil », *op. cit.* p. 20-21.

b. Temps, éternité, histoire

Trois aspects de l'univers temporel : le changement, la roue de la fortune, le labyrinthe du monde.

Il serait impossible de vouloir énumérer ici tous les aspects et les figures du temps qu'on rencontre à l'époque moderne[129]. Ainsi, me limiterai-je à mettre en lumière seulement trois aspects particuliers – parmi les plus importants – qui concernent le temps, et qui sont en relation avec le sentiment religieux, repérés dans les trois traditions dramatiques envisagées : le changement, à l'aide surtout des pièces espagnoles et françaises ; l'image de la roue de la fortune dans le théâtre élisabéthain ; et enfin l'idée du monde-labyrinthe dans l'Espagne baroque.

Le changement. Les réflexions sur le temps élaborées par la pensée grecque, et principalement l'ontologie héraclitéenne du *devenir* qui caractérise le monde sublunaire[130], sont à la base des conceptions de l'univers temporel qu'on retrouve à l'époque moderne. Dans le *Timée*, Platon avait affirmé que le temps était né avec le ciel[131]; pour Aristote il ne s'identifie pas avec le mouvement des astres, mais il est seulement mesuré par ceux-ci[132]. La littérature a repris – et vulgarisé grâce à ses images – ces visions qui associent, voire identifient le temps aux mouvements des étoiles,

[129] Juste pour le cas de Shakespeare, F. Turner a décelé au moins neuf aspects du temps repérables dans son œuvre. On y retrouve l'idée d'un temps historique qui prend la forme du chemin où l'homme voyage ; mais aussi celle d'un temps qui est expérience personnelle, c'est-à-dire où le temps est le voyage même et non plus le chemin. Le temps peut être vu comme un agent, créateur ou destructeur, ou simplement le medium qui permet le passage de la cause à l'effet. Encore, avec une acception négative, il indique une sphère, le règne sublunaire qui est opposé à une réalité transcendante et à l'éternité. Mais néanmoins, il peut être réhabilité à travers son rapprochement à la nature et à ses cycles ; ou à la cadence harmonieuse de rythmes tel que celui musical. Enfin, d'après deux autres idées reprises du monde classique, le temps apparaît comme moment opportun ou en tant que puissance qui dévoile la vérité. F. Turner, *Shakespeare and the nature of Time*, Oxford, Clarendon press, 1971. À ces aspects on pourrait d'ailleurs encore y ajouter deux autres images du temps qu'on retrouve également dans l'œuvre shakespearienne, héritage aussi du passé : le temps consolateur et le temps juge. Parler des autres formes temporelles qu'on rencontre à l'époque serait dès lors une tâche davantage époustouflante. Je me limite à rappeler l'article de P. Walter sur la présence dans l'imaginaire de quelques conceptions du temps alternatif déjà cité dans l'introduction (voir note 14).

[130] Pour les consciences religieuses, « le devenir est la norme lunaire », M. Eliade, *Traité des religions*, Payot, Paris, 1949, p. 156.

[131] « Le Temps est donc né avec le Ciel, afin que, nés ensemble, ils se dissolvent ensemble aussi» Platon, *Timée*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 152, [38b].

[132] « Mais puisqu'on est avant tout d'avis que le temps est un mouvement et un changement, voilà ce qu'il faudra examiner. Mais un changement et un mouvement de chaque chose réside seulement dans ce qui change, ou là où se trouve ce qui se meut ou ce qui. Mais le temps est de la même manière partout et concernant toutes choses. De plus, un changement est plus rapide ou plus lent, alors que ce n'est pas le cas du temps ; […] Qu'il ne soit donc pas un mouvement, c'est manifeste » Aristote, *Physique*, *op. cit.* [IV, x, 218b] p. 248-49.

comme dans le très célèbre *O lente, lente, currite noctis equi* ovidien, que Marlowe met dans la bouche de Faust lorsque sa fin approche :

> *O lente, lente, currite noctis equi !*
> Les étoiles se meuvent, le temps s'écoule, l'horloge va sonner[133]

L'idée aristotélicienne du temps lié au mouvement dans l'espace[134] est largement diffusée à l'époque, comme du reste le montrent même les traités théoriques cités dans le premier volet de cette étude, où la durée est souvent indiquée comme « espace de temps », et liée foncièrement au mouvement du soleil (l'espace d'une révolution). C'est surtout la littérature dramatique espagnole du Siècle d'Or qui reprend l'idée aristotélicienne du temps lié au mouvement. Au demeurant, cela n'est pas surprenant, étant donné qu'on parle du Pays qui a su renouveler et développer le mieux la pensée scolastique au tournant du XVII[e] siècle[135]. Cette conception du temps dont Aristote parle dans le quatrième livre de la *Physique*, apparaît souvent dans les répliques des personnages dramatiques. Dans *Le magicien prodigieux*, œuvre qui reprend le thème faustien, le protagoniste Cyprian, pour informer le spectateur de la fin de sa période d'apprentissage dans la caverne, exprime par deux fois la durée d'une année à travers le mouvement du soleil (l'univers poétique baroque est celui géocentrique de la tradition aristotélicienne et ptolémaïque)[136]

> Et voyant qu'aujourd'hui le soleil accomplit
> De l'une à l'autre sphère un cercle tout entier[137]

> Et voyant enfin accomplie

---

[133] « *O lente, lente, currite noctis equi !* / The stars move still, time runs, the clock will strike », V, ii, 145-146.

[134] Pour Aristote, ce lien s'explique par le fait que « nous le [le temps] connaissons quand nous distinguons le mouvement, et nous distinguons celui-ci par l'antérieur et le postérieur », Aristote, *Physique*, *op. cit.* [IV, xi, 219a] p. 251.

[135] Développement qui va pourtant se tarir bientôt, comme le signale Abellán : « tras el auge extraordinario alcanzado en el siglo anterior y que culmina en el presente con la monumental obra de Francisco Suárez, se inicia una decadencia que parece imparable », *Historia crítica del pensamiento español. III. Del Barroco a la Ilustración*, Madrid, Rial, 1981, p. 253.

[136] Voir sur cette question, L. Fothergill-Payne, « The world picture in Calderon's Autos sacramentales », in *Calderón and the Baroque tradition*, (éds.) Kurt Levy *et al.*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1985.

[137] « Y viendo ya que hoy una vuelta entera / cumple el sol de una esfera en otra esfera », v. 2041-42. J'utilise l'édition bilingue de B. Sesé, Calderón de la Barca, *Le magicien prodigieux*, Paris, Aubier, 1969.

la révolution du soleil qui était le délai imposé à ma vie,
puisque de sa course rapide
franchissant en hâte les cieux chaque jour
vers son déclin,
recoulant toujours aux insistances de l'astre naturel
auprès duquel il s'estime étranger,
il atteint aujourd'hui le terme fatal d'une année[138]

Cependant, ce qui pour Aristote caractérise davantage l'ordre temporel – et qui en même temps le connote négativement – est le changement, car « il est nécessaire que tout ce qui est corruptible et générable, et d'une manière générale ce qui tantôt existe tantôt n'existe pas, soit dans un temps »[139]. Dans le théâtre baroque espagnol, changement et succession sont bien repérables dans les mots du Monde de l'*auto* le plus célèbre de Calderón[140], lorsqu'il évoque l'histoire de l'univers : « je changerai tout le théâtre » (v. 143) ; « Dès que le premier acte sera terminé, / le deuxième commencera aussitôt » (v. 167-68) ; « Et ce deuxième acte s'achèvera / sur une éclipse effrayante » (v. 187-88) ; « Alors commencera l'acte trois » (v. 199). Aussi bien que dans ceux de Cyprien qui affirme

Que sous le halo changeant de la lune
il n'est pas de bonheur constant[141].

L'exemple du *Damné par manque d'espoir* de Tirso de Molina est encore plus frappant, dans la mesure où la portée des changements des habitudes de Paulo au début de la pièce (qui depuis dix ans mène une vie anachorétique avec son serviteur Pedrisco) est si étonnante que Pedrisco doit avouer que

[138] « y viendo, en fin, cumplida / la edad del sol que fue plazo a mi vida, / pues, corriendo veloz a su discurso / con el rápido curso / los cielos cada día, / retrocediendo siempre a la porfía / del natural, en que se juzga extraño, / el término fatal cumple hoy del año », v. 2089-96

[139] Aristote, *Physique*, *op. cit.* [IV, xii, 221b] p. 262. C'est que « les anciens Grecs s'attachaient plus à ce qui reste qu'à ce qui change, à la permanence qu'à l'évolution », J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, *op. cit.* p. 26. Cette sensibilité est bien repérable dans un passage qui précède le texte d'Aristote que l'on vient de citer : « Elles [les choses] subissent donc aussi quelque chose par le temps, comme nous avons l'habitude de dire que le temps consume, que tout vieillit du fait du temps et que l'on oublie à cause du temps, et non qu'il a fait apprendre et qu'il rend jeune et beau », *Physique*, *op. cit.* [IV, xii, 221a-b], p. 261.

[140] L'édition bilingue utilisée pour *Le Grand Théâtre du monde* est celle de F. Bonfils, Paris, Flammarion, 2003. Les références aux vers seront données directement dans le texte.

[141] « Que no hay firme bien debajo / De los cercos de la luna », vv. 1262-63.

La sûreté du temps est telle
Qu'il suffit d'une heure
Pour qu'on ne reconnaisse plus un ami[142]

Dans le théâtre régulier, à défaut d'une panoplie de péripéties qui basculent les situations des protagonistes à chaque instant, l'on assiste à un changement sensationnel de la situation de départ. Autrement dit, c'est à travers le renversement spectaculaire qui se produit au dénouement que le dramaturge fait ressortir l'idée que rien n'est stable dans le monde sublunaire. Deux répliques du *Cid* suffisent à résumer ce que l'on vient d'exposer : au commencement, rien ne semble faire obstacle au mariage entre Rodrigue et Chimène, encore que l'héroïne soit consciente qu'« un moment donne au sort des visages divers » (v. 49) ; à la fin, l'impossible (et même l'« invraisemblable »), s'est réalisé :

Un mesme jour commence & finisse mon deuil,
Mette en mon lict Rodrigue, & mon père au cercueil (v. 1833-34)

Par ailleurs, comme l'a bien signalé E. Minel, dans *Le Cid* comme ailleurs, le procédé du dénouement ouvert employé souvent par Corneille, ne fait qu'ouvrir des perspectives qui accentuent l'idée d'une réalité toujours changeante, en renforçant de cette manière ce sentiment du temps qui découle de l'œuvre, et qui fournit le sens à cette dernière[143].

C'est toutefois le cas de la *Sophonisbe* de Mairet, représentée au Marais en 1634, qui demeure le plus exemplaire en France pour deux raisons principales : autant parce c'est la première tragédie qui – influencée par le genre tragi-comique – rompt nettement

[142] « Es tal la seguridad / deste tiempo, que en una hora / se desconoce el amigo », c'est moi qui traduis. L'édition utilisée pour les deux œuvres de Tirso de Molina est celle d'A. Prieto, *El burlador de Sevilla. El condenado por desconfiado*, Barcelone, Editorial Planeta, 1990, p. 90. A. Nagué et L. Barbe traduisent : « la tranquillité est telle aujourd'hui qu'il suffit d'une heure pour qu'on ne reconnaisse plus un ami », *Damné par manque d'espoir*, in *Théâtre espagnol du XVII^e siècle. II*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1999, p. 355. J'utilise également la traduction de cette édition pour *L'Abuseur de Séville*. À propos du changement qui intervient au sein de l'homme, Montaigne affirmait que « nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque piece, chaque momant, faict son jeu. Et se trouve autant de difference de nous à nous mesmes, que de nous à autruy », *Essais*, (II, I), p. 543.

[143] « Si le procédé de mise en perspective ne semble rien faire d'autre que pérenniser le principe même de l'action, cela signifie logiquement qu'il n'est pas la *suite*, mais simplement le *miroir*. En ce sens, "l'ouverture" ne doit pas être tenue pour un *moment* de l'action, une étape, mais pour un simple *effet* de sens, c'est-à-dire un procédé rhétorique. Celui-ci ne produit pas d'*événements*, mais seulement du *sens* », E. Minel, « Dénouement dynamique et dénouement problématique. Un aspect du travail de l'Histoire dans la tragédie cornélienne », *Littératures classiques*, XXXII, 1998, p. 163-164.

avec le schéma de la tragédie humaniste en mettant en scène un renversement au lieu du simple dénouement de la catastrophe[144], que pour le fait d'insister au dernier acte sur la rapidité d'un renversement funeste.

Les quatre premiers actes servent au poète pour illustrer la situation et pour créer le nœud de l'action. Mais en même temps ils dévoilent au public l'image d'un homme dont le caractère principal est l'inconstance[145]. C'est pourquoi les poètes baroques – tout comme Descartes – font volontiers recours à l'image de la cire pour représenter la consistance d'un être toujours changeant[146] ; ou ils dénoncent l'ineffabilité de son essence, et, partant, une « ontologie perdue » – selon l'expression de D. Souiller – qui disparaît derrière les apparences[147]. La métamorphose est telle qu'on ne reconnaît plus un ami, comme dans le cas de Pedrisco ; ou que tout de même on en demeure stupéfait, tel Scipion à la fin du quatrième acte, commentant les attitudes de Massinisse :

> Massinisse en un jour, voit, aime, et se marie,
> A-t-on jamais parlé d'une telle furie (v. 1231-32)

Bien sûr, cette fougue n'est pas l'apanage du protagoniste. Au contraire, elle est une prérogative des événements intramondains qui, au demeurant, se répercuteront bientôt sur le choix même du protagoniste : « les baroques – écrit V. Adam – poussent à l'extrême cette réflexion sur le *motus* au travers de l'inconstance. […] Dans cette évanescence du temps, les baroques vont au moins reconnaître l'élément le plus fugace, cet air qui envahit leur vers en poussant nuage, fumée ou papillon. Il remplacera partout le fleuve d'Héraclite »[148]. La fugacité, l'inconsistance aérienne, sont bien les symboles de l'impalpabilité d'une matière toujours prête à changer, à s'évanouir, tel un songe, en

---

[144] Comme l'a rappelé B. Louvat dans son introduction à la tragédie (à la suite de G. Forestier et de la thèse d'A. Duroux [2001]), « ce sujet possédait surtout deux particularités, qui ont dû retenir l'attention de Mairet », dont la première est le fait qu'« il comporte en son sein une crise, et son dénouement est le fruit d'un véritable renversement, quand la plupart des sujets des tragédies de la Renaissance se donnent comme simples développements de la catastrophe », « introduction », *op. cit.* p. 57. Sur les schémas de dénouement de la tragédie moderne, on renvoie à la thèse d'E. Zanin, *Fins tragiques*, *op. cit.*

[145] « Nothing is more inconstant than man », Calvin, *Institutio christianae religionis*. I, 15, 5, cité par R. M. Frye, *op. cit.* p. 186. De cette idée chez Montaigne j'ai déjà parlé plus haut.

[146] « La cire, alliage de mouvement et de métamorphose, fascine les baroques : de forme mobile, elle reste cire, fondue ou non », V. Adam, « Les *topoi* du temps dans la poésie baroque », *Littératures classiques*, XLIII, 2001, p. 23.

[147] « Est-ce que la multiplication anarchique et mouvante des apparences ne traduit pas l'occultation ou la disparition de l'être ? *Le baroque ou l'ontologie perdue ?* Pourquoi pas… », D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 175.

[148] V. Adam, *art. cit.* p. 11.

tout cas à l'instar des désirs. Le cinquième acte de la *Sophonisbe* s'ouvre justement sur les mots du protagoniste qui remarque combien les biens de ce monde sont éphémères :

> Que les Dieux tous parfaits de nature qu'ils sont,
> Témoignent d'inconstance aux présents qu'ils nous font !
> […] En vain dans le destin des affaires humaines,
> D'autres se promettront des voluptés certaines,
> Si je montre aujourd'hui que le même Soleil,
> Qui vit hier mon bonheur à nul autre pareil,
> Comme déjà son char s'allait cacher sous l'onde,
> Me trouve à son retour le plus triste du monde (v. 1381-1382 ; 1387-1392)

Le protagoniste évoque également la déstabilisante condition d'un homme qui n'est jamais que ce que les événements font de lui, d'un être qui passe incontinent entre les deux extrêmes de son humeur et se conforme à sa situation toujours changeante, avec une fluidité qui rappelle la mécanique de l'univers leibnizien[149]. Or, dans un univers tragique, ces mêmes événements qui ballotent les hommes, conduisent immanquablement à la mort. Car l'instabilité du monde veut dire tout d'abord danger, tel que le signale l'un des *topoi* les plus répandus depuis l'antiquité, la métaphore de la mer comme figure du monde[150]. Ainsi, dans ce monde où ne règnent que désordre et inanité, l'homme est balloté par les marées des événements qui s'abattent, furieuses, sur lui. Il en ressort un état d'âme souvent symbolisé par la métaphore de la tempête[151].

Dans son élan de renversement hyperbolique de la situation première, l'art baroque insiste sans cesse sur la tension entre deux états irréconciliables. Ainsi, on retrouve dans la *Sophonisbe*, avant qu'il n'apparaisse dans *Le Cid*, un être en face à la déchirante situation d'un destin informe, ou bien qui se présente sous la forme d'un

[149] « Dans la mécanique de la nature, Leibniz a surtout retenu l'élasticité des corps et le caractère fluide de la matière », fondée sur une « loi de continuité » qui postule que « la nature ne fait pas de sauts ». La métaphore baroque de la cire rend donc bien la conception de l'univers leibnizien, car le philosophe « réalise une sorte de liquéfaction métaphysique de l'univers dans la mesure où les êtres ne sont jamais des entités posées pour elles-mêmes, mais la forme qu'ils ont pris, parmi une infinité d'autres possibles, pour trouver place dans la série à laquelle ils appartiennent », P. Dumont, *art. cit.* p. 70-71.

[150] B. Beugnot, « Les lieux du monde », *Littératures classiques*, XXII, 1994, p. 11.

[151] Pour une histoire de l'évolution et des plusieurs interprétations de la métaphore de la tempête, voir H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, L'Arché éditeur, 1994.

oxymore[152] : noce/procréation – mort/anéantissement. Ne pouvant pas éviter autrement la captivité romaine, Sophonisbe se donne la mort[153], pathétiquement, dans le lit qui l'avait accueillie naguère en tant qu'épouse :

> Et que je meure au moins dessus le même lit,
> Où mon funeste Hymen hier au soir s'accomplit (1688-89)

La tragédie de Mairet est achevée par la « main hardie » de Massinisse, qui, se donnant la mort, met fin au dernier acte. Mais avant d'accomplir son geste de suicide, resté seul sur la scène, il rappelle une dernière fois la cruauté d'un monde où les changements incontinents rendent la réalité amorphe, impossible à saisir d'après les lois statiques de l'ontologie classique[154], (car elle est conçue dorénavant toujours mouvante[155]), et ôtent aux vicissitudes, et donc au temps humain, toute épaisseur, en lui conférant seulement un aspect illusoire :

> Tant les chastes plaisirs d'Hymen et de Junon
> M'ont duré peu de temps pour te donner ce nom
> […] Et sans aucun Midi, la Mort et le Destin
> Confondent votre soir avec votre matin (v. 1783-84 et 1795-96)

---

[152] Pour la mentalité baroque, « le monde dans lequel nous vivons est informe. Et il ne prend forme, ainsi que chacune de ses composantes, qu'à partir du moment où il accède à la représentation littéraire et artistique », P. Brunel, *Formes baroques au théâtre*, Klincksieck, Paris, 1996, p. 15. D. Souiller écrit qu'« on ne peut qu'être frappé par l'abondance des cas où se rencontre [le] procédé [de l'oxymore]. […] D'une manière générale, dans l'ensemble de la littérature baroque, le recours à l'oxymore s'observe dans trois domaines où se conjuguent le tragique et l'énigme. Pour évoquer Dieu, tout d'abord ; suivant en cela une tradition, inaugurée par le Pseudo-Denys […]. Pour rester dans une perspective religieuse, l'oxymore tente de représenter les contradictions de la nature de l'homme, partagé entre le corps et l'âme » ; et enfin, comme dans le cas qu'on est en train de traiter, pour traduire « le chaos du monde qui a pénétré dans l'homme ». *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 203-205.

[153] V. Adam termine son article déjà cité à travers des vers qui décrivent le jeu dramatique entre le temps, la mort, l'amour et l'homme. Si dans quelques poèmes c'est l'amour qui gagne, « ailleurs, c'est la mort qui gagne : "La vie est une table où pour jouer ensemble / On voit quatre joueurs : le temps tient le haut bout / Et dit « passe » ; l'amour fait de son reste et tremble, / L'homme fait bonne mine et la mort tire tout », *art. cit.* p. 25.

[154] Descartes sera justement préoccupé par le besoin de « reconstruire la réalité à partir de la matière en mouvement ». D'où l'application du principe d'inertie aussi pour le corps en mouvements. Toutefois, Descartes négligera le fait que le changement de direction modifie la quantité de mouvement conservé. Ce sera l'œuvre de Newton qui démontrera que la vitesse est vectorielle et ne saurait être dissociée de sa direction. W. R. Shea, « Le Monde ou le beau roman de la physique de Descartes », *Littératures classiques*, XXII, 1994, p. 76-82.

[155] Dans le *Dictionnaire général et curieux* de César de Rochefort paru à Lyon en 1685, « une double étymologie, la seconde très fantaisiste, assigne au mot ["monde"] deux significations essentielles, la mondanéité et l'élégance d'une part (*munditia*), le mouvement et l'instabilité d'autre part (*movendo*) », B. Beugnot, *art. cit.* p. 12.

En général, dans toutes les tragédies, le temps est tout d'abord pensé en tant que cause de changement. Pourtant la période baroque exaspère ce caractère du temps, également à cause de l'instabilité produite par les thèses copernicienne, les découvertes galiléennes, ainsi que – comme l'exprimera bien Pascal – par le frisson d'infini que suscitent les thèses de Giordano Bruno[156]. C'est à cause de cela que ce temps aristotélicien a été injustement chargé depuis toujours d'une connotation négative pour l'homme[157], quoique dans sa *Physique* Aristote tende à mettre en évidence plutôt son acception quantitative. On retrouvera cette « neutralité » du temps seulement avec le « temps absolu » de Newton[158], sans pour autant que cette conception purement scientifique joue un rôle majeur et soit parfaitement intériorisée par les consciences religieuses. Bien que l'astronomie copernicienne, « en arrachant la Terre du centre du monde et en la plaçant dans le ciel parmi les planètes, [ait] sapé les fondements même de l'ordre cosmique avec sa structure hiérarchique et l'opposition qualitative du domaine céleste de l'être immuable aux régions terrestres sublunaires du changement et de la dissolution »[159], la conception d'un monde sublunaire changeant, opposé au monde céleste, perdurera tout au long de l'époque moderne.

La roue de la fortune. L'un des symboles que le théâtre anglais préfère pour représenter ce statut du monde sublunaire est la roue de la fortune[160], transposition mentale de la mystérieuse puissance qui accorde ou ôte les biens aux hommes, et qui

[156] « Galilée et Copernic ouvraient à l'imaginaire et à l'effroi un univers aux dimensions insoupçonnées qui d'anthropocentrique devenait héliocentrique. Le rapport existentiel de l'homme à son environnement s'en trouvait doublement modifié, renforçant, avant de devenir source d'enthousiasme conquérant, le sentiment de déséquilibre, d'insécurité et d'instabilité qui dans le même temps provenait de tant d'autres horizons », B Beugnot, *art. cit.* p. 14. Sur le sentiment d'insécurité et d'inquiétude à l'époque voir notamment J. Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.

[157] Aristote affirme à propos du temps que même s'il semble le responsable de tout changement, et donc de destruction, « car le changement par lui-même fais sortir d'un état », à vrai dire « le temps n'accomplit même pas cette corruption, mais il se trouve que par accident ce changement se produit dans le temps », *Physique*, *op. cit.* [IV, xiii, 222b], p. 266. On retrouve notamment dans plusieurs sonnets de Shakespeare cette idée du temps destructeur. Voici quelques exemples : dans le sonnet 60 il est dit que « And nothing stands but for his scythe to mow » [Et tout qui se dresse doit tomber sur sa faux] ; les sonnets 63 et 64 débutent respectivement par « Against my love shall be as I am now / With time's injurious hand crushed and o'erworn » [Pour le jour où, comme moi déjà, mon amour / Sera broyé, usé par la main destructrice du temps], et «When I have seen by time's fell hand defaced / The rich proud cost of outworn buried age » [Quand je vois l'atroce main du temps dégrader / L'orgueilleux apparat des âges révolus].

[158] « Le temps absolu, vrai et mathématique, en lui-même et de sa propre nature, coule uniformément sans relation à rien d'extérieur », I. Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, cité par A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, *op. cit.* p. 196.

[159] *Ibidem*, p. 47.

[160] La roue est l'un des symboles qui renvoient à la lune. Voir G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, deuxième partie, chapitre I, « Les symboles cycliques ».

leur inflige punitions et souffrances. Elle est susceptible de recevoir plusieurs significations : à première vue, il semble s'agir d'une force impersonnelle signifiant l'immuable retour des choses, en accord avec les rythmes de la nature. La Fortune élève et rabaisse les hommes apparemment au hasard, tels les cas de Claudius (*Hamlet*), de Richard III (*Richard III*), d'Edmond (*Roi Lear*) et surtout de Macbeth (*Macbeth*). Dans ces tragédies, elle est le moteur de l'histoire et le mouvement même de la tragédie[161], car les sentiments de mystère et d'injustice sont des éléments indispensables de l'univers tragique. En effet, l'univers tragique n'a rien à voir avec l'univers moral, comme le rappelle Lady Macduff avant d'être rejointe par les meurtriers envoyés par Macbeth :

> Où fuirais-je ?
> Je n'ai rien fait de mal. Mais je songe à présent
> Que je vis en ce bas monde où faire le mal
> Passe souvent pour louable, et faire le bien parfois
> Pour une folie dangereuse[162]

Ou, comme le suggère la sombre et lourde atmosphère d'*Hamlet*, qui semble dépourvue de sens avec ses vingt mille soldats

> Qui, pour une illusion et babiole de gloire,
> Vont à la tombe comme au lit, luttent pour une parcelle
> Dont leur nombre est trop grand pour arbitrer le sort
> Et qui ne peut offrir une fosse assez vaste
> Pour y cacher les morts[163]

En revanche, la critique historiciste a plutôt mis en avant l'interprétation religieuse de la roue de la fortune, qui la conçoit comme un mécanisme divin qui permet

---

[161] D. Goy-Blanquet, *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Le Cri, Bruxelles, 1997, p.175. À propos du rapport entre la volonté de l'homme, la fortune et l'ordre naturel, N. Frye écrit que « l'ordre de la nature fournit les *data* de la situation humaine […] la roue de la fortune les *facta*, ce que l'homme apporte par son énergie et sa volonté », *Les fous du temps*, *op. cit.* p. 17.

[162] « Whither should I fly ? / I have do no harm. But I remember now / I am in this earthly world, where to do harm / Is often laudable, to do good sometimes / Accounted dangerous folly », W. Shakespeare, *Macbeth*, in *Œuvres complètes. Tragédies II*, (éds.) M. Grivelet *et al.* Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, (IV, ii, 69-73).

[163] « That, for a fantasy and trick of fame, / Go to their graves like beds, fight for a plot / Whereon the numbers cannot try the cause, / Which is no tomb enough and continent / To hide the slain », IV, iv, passages additionnels, 52-56.

de rétablir la justice dans une société où l'ordre a été détruit[164]. Dans *Richard II*, après que Bolingbroke défait le roi, Fitzwalter parle de « *this new world* » (IV, i, v. 69) en se référant au nouveau règne de Henry IV. Pareillement, on entend à la fin de *Macbeth* Macduff s'exclamer « *the time is free* » (V, xi, v. 21). Dès lors, bien que sa logique demeure inintelligible, la fortune a pu être conçue en tant qu'instrument de Dieu[165]. Cette vision est repérable notamment dans les Histoires[166], et c'est justement dans *Henry V* qu'on retrouve l'une des meilleures descriptions de cette conception de la fortune, qui vise à familiariser même les aspects les plus mystérieux de l'image :

> La Fortune est représentée aveugle, un [b]andeau sur les yeux, pour vous faire entendre que la Fortune est aveugle. Et on la représente aussi sur une roue, pour vous faire entendre – c'est la morale de la fable – qu'elle est instable et inconstante, toute en mutabilité et variation. Et son pied, voyez-vous, est posé sur une pierre sphérique, qui roule, et roule, et roule, et roule encore. En vérité le poète en fait une description excellente ; la Fortune est un excellent emblème[167]

Or, la critique contemporaine a démontré la fonction démystificatrice du théâtre, notamment à l'égard du pouvoir politique et de la conscience religieuse. L'idée de fortune aussi a été concernée par ce processus. La fortune, pensée comme un outil de Dieu dont la force est inévitablement supérieure à celle des hommes, ou en tant que produit de lois de la nature aveugles et inéluctables, avait été depuis toujours conçue comme non maîtrisable. Cette idée change, on le sait, au cours du XVI[e] siècle, grâce

---

[164] La double interprétation tient aux origines mêmes de l'image : « [s]es premiers éléments se trouvent au début du VI[e] siècle dans le *De Consolatione Philosophiae* de Boèce. Référence importante, car avec lui vont subsister désormais deux discours contradictoires sur la Fortune : l'un, d'origine païenne, évoquant la divinité, capricieuse maîtresse des destins humains ; l'autre, issu de la théologie chrétienne du salut, affirmant l'omnipotence de la Providence ou de la prescience divine : l'équivoque, on le devine aisément, deviendra insupportable au XVI[e] siècle avec la querelle de la grâce et du libre arbitre », D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 122.

[165] D'après Tillyard, les élisabéthains pensaient que la fortune elle-même est, comme la nature, un outil de Dieu et un éducateur de l'homme, *op. cit.* p. 72.

[166] Dans *Richard II*, par la bouche du vieux Gaunt : « But since correction lieth in those hands / Which made the fault that we cannot correct, / Put we our quarrel to the will of heaven, / Who, when they see the hours ripe on earth / Will rain hot vengeance on offenders'heads » (I, ii, 4-8). Dans *Henry V*, le protagoniste affirme : « O God, thy arm was here, / And not to us, but thy arm alone / Ascribe we all » (IV, v, 95-97).

[167] « Fortune is painted blind, with a muffler afore her eyes, to signify to you that Fortune is blind. And she is painted also with a wheel, to signify to you – which is the moral of it – that she is turning and inconstant and mutability and variation. And her foot, look you, is fixed upon a spherical stone, which rolls and rolls and rolls. In good truth, the poet makes a most excellent description of it; Fortune is an excellent moral » (III, vi, 24-30).

notamment à la pensée de Machiavel ; dès lors, le théâtre aussi s'empresse de diffuser cette nouvelle conception où l'homme devient, grâce à ses facultés – ses *virtù*, bâtisseur de son propre destin. C'est le cas de Bolingbroke qui a su profiter de l'occasion pour détrôner Richard II, comme il le rappelle à son fils au troisième acte de *1 Henry IV* ; et du même prince, confiant de battre au moment propice Hotspur, et ainsi racheter ses infamies

> Car le jour arrivera
> Où je saurai contraindre ce jeune homme du Nord
> À échanger sa gloire contre mon infamie[168].

De son côté, Marlowe fait dire *expressis verbis* à son Tamerlan que l'homme peut se soumettre la fortune :

> Je tiens les Destinées dans des chaînes de fer
> Et, de ma main, je tourne la roue de la Fortune.
> Le soleil tombera plutôt de son orbite
> Que Tamerlan ne sera occis ou vaincu[169]

Dans sa description de la fortune et du jeu de forces qui détermine la prise et le maintien du pouvoir (ou, au contraire, sa perte), Machiavel faisait référence à des exemples concrets, de son temps ou du passé classique. En travaillant ainsi, il fonde une science politique dont les lois s'appuient sur la réalité et sur l'expérience. Cette réalité n'était nullement idyllique (quoique le discours ait tendance à l'édulcorer), et, du reste, les descriptions des princes de l'époque nous peignent souvent des hommes sournois et sans scrupules[170]. Or, le théâtre ne fait qu'emprunter, retravailler et reproduire, sous forme de représentation artistique, les données de l'expérience, et parmi celles-ci, les

---

[168] « For the time will come / That I shall make this northern youth exchange / His glorious deeds for my indignities » (III, ii, 144-46).

[169] « I hold the Fates bound fast in iron chains / And with my hand turn Fortune's wheel about / And sooner shall the sun fall from his sphere / Than Tamburlaine be slain or overcome », (I, ii, 173-176). C. Marlowe, *Tamburlaine the Great,* (éd.) J.S. Cunningham, Manchester - Baltimore, Manchester University press - The Johns Hopkins University press, 1981. Pour la traduction, C. Marlowe, *Tamerlan le Grand*, (eds.) L. de Goustine et Y. Peyré, Belval, Circé, 2003, p. 40.

[170] « En premier lieu, on décrit le prince de la Renaissance, de manière dramatique, comme un être d'un égoïsme cynique et sans pitié à l'égard aussi bien de ses sujets que de ses conseillers, des autres princes ou de membres de sa propre famille », J. Law, « Le prince de la Renaissance », in *L'Homme de la Renaissance*, sous la direction de Eugenio Garin, *op. cit.* p. 21.

images et les idées des princes (contemporains ou du passé), en leur donnant un sens[171]. Le résultat, dans le théâtre élisabéthain, fut une efflorescence de types machiavéliques : des personnages scélérats et subreptices, prêts à tout pour atteindre leurs visées ou assouvir leurs passions. Ce qui nous intéresse pour le moment, c'est que dans ce temps de la nature marqué par les changements, ces personnages, ayant connaissance de la nouvelle conception de la fortune, se sentent poussés à agir sans cesse pour satisfaire leur intérêt.

Conscient de son nouveau pouvoir, l'homme, émerveillé, porte ses mains à ses yeux et les contemple, désireux d'agir ; son regard passe de la paume de la main à la pointe de cet index par le biais duquel il reçut, allongé sur une pente herbeuse, la vie[172] : comme si désormais les lois qu'il allait découvrir lui permettaient d'avoir un contrôle quasi magique sur les choses et sur son destin. Il était tenté d'agir. Ou bien il était presque obligé de le faire, pour pouvoir assumer et sauvegarder sa liberté ; dans un monde, toutefois, où la menace des influences astrales ne s'était pas éteinte.

Le labyrinthe du monde. L'idée que tout change et n'est que mouvement, l'idée de la mutabilité de l'être, repérable aussi en France à la fin du XVI[e] siècle dans l'œuvre de Montaigne, trouve en Espagne un terrain très fertile, d'où surgiront un nombre impressionnant de visions du monde liées à ce phénomène. Dans son effort de dépréciation du réel temporel – à cause de sa déficience ontologique – au profit d'une vie ultérieure, le théâtre baroque espagnol répand et familiarise les spectateurs aux métaphores du monde-théâtre, du monde-labyrinthe, du monde à rebours, du monde-taverne, etc.[173]. Ce caractère rend d'autre part le monde varié, beau et charmant : si l'on met momentanément de côté l'idée qu'il est un « *escandalo caduco* » (*Le grand théâtre du monde*, v. 198), l'homme a tout l'intérêt à s'y plonger corps et âme, pour l'explorer, le connaître, en stimulant ainsi les plaisirs des sens, comme dans une grande fête[174]. Le plaisir et l'intérêt de cette exploration sont évidents dans la littérature picaresque, où le protagoniste est un personnage de condition très modeste, qui dans son effort d'ascèse sociale se retrouve dans les milieux les plus disparates, en permettant ainsi de décrire les

[171] S. Greenblatt parle à ce propos de circulation de l'énergie social : « Through its representational means, each play carries charges of social energy onto the stage ; the stage in its turn revises the energy and returns it to audience », *Shakespearean negotiations*, *op. cit.*, p. 14.

[172] Tel que le montre la fresque de *La Création d'Adam* que Michel-Ange a peinte sur la partie centrale de la voûte de la chapelle Sixtine.

[173] Voir J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.* chapitre VI, « La imagen del mondo y del hombre».

[174] Sur la question voir notamment B. Bennassar, *L'homme espagnol*, *op. cit.* Je reviendrai sur la question dans la conclusion de l'étude.

diverses couches sociales de l'époque. La *comedia* espagnole aussi, avec le mélange de personnages nobles et paysans, exprime et représente bien la richesse d'un monde hétérogène et composite.

En réalité, le monde est représenté comme bon et favorable, ou comme mauvais et trompeur d'après l'état de conscience des protagonistes. Si d'un côté, il peut d'emblée paraître un « *dichoso albergue* » (« heureuse retraite » *Damné par manque d'espoir*, v. 1), un « *bellísimo laberinto / de flores, rosas y plantas* » (« splendide labyrinthe / de fleurs, de roses et de plantes » *Le Magicien prodigieux*, v. 3-4), ou encore une « *hermosa composura* » (« grandiose ordonnance » *Le Grand Théâtre du monde*, v. 1), il peut également se présenter comme inhospitalier et hostile, comme dans le cas de *La vie est un songe*, où l'homme jeté dans le monde est très bien symbolisé par Rosaura qui se plaint de sa condition :

> Tu accueilles mal, ô Pologne, un étranger, puisque tu inscris en lettres de sang sur tes sables son arrivée et qu'à peine s'y trouve-t-il, il y trouve des peines[175]

Les raisons de cette divergence résident dans le fait que le monde poétique représenté par le dramaturge est composé des quatre éléments qui luttent entre eux[176]. Un monde, toutefois, où une harmonie entre les éléments a pu s'instaurer, source de paix et de stabilité, qui donne lieu à des visions optimistes de l'univers. Or, cette stabilité est brisée au début d'une *comedia* par les attitudes et les passions du protagoniste. Le monde, dépourvu de l'équilibre d'antan, s'il n'est pas méchant, est conçu pour le moins comme un lieu où y vivre est difficile, car il ne fait rien pour apaiser les fautes de l'homme. Alors, il prend plutôt la forme d'un miroir qui reflète l'état de situation du protagoniste, à savoir un désordre croissant[177].

Par conséquent, le monde est représenté comme un lieu qui manque de sécurité, où l'homme expérimente un malaise ; un monde trompeur et insidieux où l'homme y est

---

[175] « Mal, Polonia, recibes / a un extranjero, pues con sangre escribes / su entrada en tu arenas ; y apenas llega, cuando llega apenas », p. 18.

[176] Voici quelques reprises de cette idée antique dans le théâtre espagnol et élisabéthain : « Siendo en continua guerra / monstruo de fuego y aire, de agua y tierra » (*Le Grand Théâtre du monde*, v. 17-18) ; « Pero si los elementos / En discordia eterna viven » (*Fuente Ovejuna*, v. 373-74) ; « Nature that framed us of four elements / Warring within our breast for regiment» (*1 Tamerlan le Grand*, II, vii, 18-26).

[177] On a suivi dans cette analyse de la vision du monde l'article de L. Fothergill-Payne, « The world picture in Calderon's *autos sacramentales* » *op. cit.* L'auteur ajoute aussi une raison extrinsèque au désordre qui vient de s'instaurer dans l'univers représenté dans les *autos* : « Ironically, this collapse, as seen in the plays themselves, also reflected the reality of the changing cosmological vision of the XVII century » p. 40.

de passage, en tant que *homo viator*[178], et partant, toujours en embuscade, un « *hombre en acecho* », selon l'expression qu'utilise Maravall, car nul refuge, en effet, n'empêche le démon d'atteindre sa victime[179]. Au début du *Damné par manque d'espoir* de Tirso, le spectateur assiste au fait que malgré que Paulo ait choisi de se retirer dans une forêt pour fuir les tentations du monde (en transformant ainsi un univers périlleux en un « *dichoso albergue* »), comme il affirme lors de son premier monologue[180], le diable saura profiter d'un petit instant de faiblesse, après une attente longue et patiente, pour conduire le moine à la damnation :

> Voilà dix ans que je harcèle ce moine dans le désert, lui rappelant des souvenirs et des pensées d'autrefois, et je l'ai toujours trouvé fermement dressé comme un grand rocher. Aujourd'hui il vacille dans sa foi ; c'est le doute qui lui a fait faire aujourd'hui ce qu'il a fait. […] Aussi le Juge Suprême, dans sa grande équité, m'a-t-il permis d'user maintenant à nouveau de mes artifices pour le tenter[181]

Les tentations du diable sont l'épreuve que chaque homme doit affronter durant sa vie afin de gagner son salut. L'épreuve est temporaire, car l'homme est juste de passage dans le monde. De la métaphore spatiale de l'*homo viator* découle celle du monde-labyrinthe qui veut mettre en évidence surtout la difficulté de l'épreuve. Le risque d'être piégé à tout moment est affiché notamment dans l'œuvre la plus connue de Tirso, l'*Abuseur de Séville*, dans la mesure où, « dans ce monde où tout est apparence, un homme lucide et sans scrupules peut tromper à loisir »[182].

---

[178] « L'image de l'*homo viator* n'est pas nouvelle : présente dans la Bible, on la retrouve dans les écrits d'Augustin [les *Confessions*]. Elle permet la comparaison du parcours de l'existence avec un pèlerinage, au cours duquel le voyageur est assailli par de nombreuses tentations, plus ou moins suscitées par ses ennemis démoniaques traditionnels qui essaient de l'écarter de la voie droite », D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 183.

[179] « L'ubiquité de l'action diabolique conduit en effet à postuler non seulement l'extraordinaire puissance de Lucifer mais aussi l'existence d'une armée d'anges du mal qui obéissent docilement à leur chef […] D'où une démultiplication de l'œuvre diabolique et une spécialisation des compétences criminelles », J. Delumeau, *op. cit.* p. 250-251.

[180] « Aquí pienso servirte-, / ya que el mundo dejé para bien mío; / aquí pienso seguirte, / sin que jamás humano desvarío, / por más que abra la puerta / el mundo a sus engaños, me divierta » (v. 65-70)

[181] « Diez años ha que persigo / a este monje en el desierto, / recordándole memorias / y pasados pensamientos; / y siempre le he hallado firme, / como un gran peñasco opuesto. / Hoy duda de su fe, que es duda / de la fe lo que hoy ha hecho. […] Y así me ha dado licencia / el juez más supremo y recto, / para que con más engaños / le incite agora de nuevo», p. 107-108.

[182] C.-V. Aubrun, *art. cit.* p. 31.

L'histoire du don Juan de Tirso est bien connue. Aussi rappellerai-je seulement ce qui caractérise le drame tirsien par rapport à d'autres versions ultérieures du mythe : le protagoniste y trompe quatre femmes, chacune d'elles renvoyant à un univers différent[183], à travers des stratégies constantes, voire répétitives qui devraient lui assurer une maîtrise du temps[184] : Isabela à Naples, Tisbea sur les plages de Tarragone, doña Ana à Séville et Aminta dans le village de Dos Hermanas. On remarquera pourtant que les événements décisifs se passent dans le milieu urbain de Séville. C'est à Séville que don Juan cherche à violer doña Ana, et tue le père, don Gonzalo de Ulloa, qui était intervenu pour sauver l'honneur de sa fille. C'est de retour à Séville que don Juan entre dans une église et défie la statue du Commandeur, et qu'il trouve enfin la mort. Autrement dit, si le monde entier est sûrement un labyrinthe, il se trouve qu'il existe en son sein des endroits où s'égarer se révèle beaucoup plus facile : la ville[185], ou plus précisément, les grandes villes. C'est ainsi dans les nuits[186] de la babylonienne Séville que se passe l'irréparable pour le protagoniste.

Dès son arrivée dans la ville, le dialogue entre don Juan et le marquis de La Mote révèle au public qu'il s'agit d'un endroit où le vice est bien installé, et même recherché par les jeunes des classes nanties :

> **Mota** : Don Pedro d'Esquivel et moi en avons fait un [coup fourré]
> cruel hier soir et j'en ai deux autres assurés pour cette nuit.
> **Don Juan** : J'irai avec vous, j'irai voir un certain nid que j'ai laissé
> avec sa couvée pour nous deux[187]

---

[183] « Parmi les principes d'organisation du quatuor féminin chez Tirso, il faut citer une suggestion intéressante d'un hispanisant allemand, E. Müller-Bochat, qui y décèle "une promenade dans le jardin des genres littéraires" : la conquête d'Isabelle relève de la comédie de cape et d'épée, celle de Tisbea est conduite selon les règles de l'églogue "piscatoria", celle d'Anna commence en farce et s'achève en tragédie, la dernière est une idylle paysanne », J. Rousset, *Le mythe de don Juan*, *op. cit.* p. 50. Je reviendrai plus tard sur l'interprétation faite par la critique des groups féminins.

[184] D. Souiller, « Introduction », *Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla*, *op. cit.* p. 43.

[185] Le *topos* de la ville comme lieu de perdition ne fait que renvoyer à l'opposition augustinienne entre la *Civitas dei* et la *Civitas terrena*. Sur le rôle de la ville dans la dramaturgie caldéronienne, voir l'intéressant article d'E. Cancelliere, « Funciones dramáticas y simbólicas de la ciudad en el teatro de Calderón », in *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*, (éds.) I. Arellano et E. Cancelliere, Madrid-Francfort, Iberoamericana- Vervuet, 2006.

[186] Sur le symbolisme de l'opposition jour-nuit dans *L'Abuseur de Séville*, voir M. Durán et R. González Echevarría, « Lumière et obscurité : la structure symbolique de *El Burlador de Sevilla* », in D. Souiller, *Tirso de Molina.* El Burlador de Sevilla, *op. cit*.

[187] « **Mota**: Yo y don Pedro de Esquivel / dimos anoche un [perro muerto] cruel, / y esta noche tengo ciertos / otros dos. – **Don Juan** : Iré con vos / que tambien recorreré / cierto nido que dejé / en güevos para los dos » (II, 207-212). L'édition française indique que l'expression *perros muertos* (trad. coups fourrés) « se dit à la cour lorsque quelqu'un trompe une dame amoureuse en lui faisant croire qu'il est un grand seigneur », note 2, p. 1520.

D'autant plus que dans une grande ville tromper est incomparablement plus facile, comme le montre bien la scène qui suit le dialogue, où une femme laisse à don Juan une invitation galante de doña Ana destinée au marquis, qu'elle espère rencontrer la même nuit. Don Juan n'hésitera pas à profiter de l'occasion[188] pour jouer un de ces coups, en déshonorant une grande femme, et en démystifiant en même temps son ami. Or, toutes ces agréables et pernicieuses distractions nocturnes, font oublier à l'homme qu'il est sur terre de passage, se promenant parmi les chemins d'un labyrinthe plein de pièges, de fausses apparences, comme le signalent les musiciens dans la scène nocturne,

> Ce monde tout entier est une erreur[189]

Dans lequel il pourrait irrémédiablement se perdre. « Jeté dans le monde », pour reprendre la formule heideggérienne, l'homme est pourtant muni de moyens (sa raison et le libre arbitre[190]) qui lui indiquent le bon chemin. Il doit les suivre en évitant, attiré par les chants des sirènes, de tomber dans des impasses, afin de gagner la bonne sortie du labyrinthe. La tâche n'est pas du tout facile, car la traversée n'est pas exempte d'appâts, de lieux de perdition, notamment dans une grande ville où l'on risque de se retrouver – pour emprunter les mots qu'utilise le marquis de la Mota – dans

> La rue du Serpent, où tu peux voir Adam changé en Portugais; car dans cette amère vallée mille Èves vous offrent une pomme à croquer, et même à un ducat, ce sont des bouchées qui vous ruinent[191]

Le monde de l'*Abuseur de Séville* se révèle donc bien être un labyrinthe, un endroit très dangereux, où « *entre la boca y la taza / [hay] peligro* » (« il y a bien des

---

[188] À propos de cet épisode, on pourrait se demander s'il s'agit bien d'un expédient avec lequel Tirso veut communiquer l'aisance du diable à opérer dans le contexte d'une grande ville. D. Souiller se demande en revanche s'il ne s'agit plutôt d'une œuvre de la Providence qui pousse le protagoniste à accomplir l'irrémédiable. « Introduction » à *Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla*, *op. cit.* p. 22.

[189] « Todo este mundo es errar » (II, v. 510)

[190] Ce sont notamment les drames de Calderón qui mettent en scène une conception anthropologique où, comme le dit D. Souiller, « le libre arbitre est irréductiblement autonome et ne peut être contraint par aucune force », *Calderón et le grand théâtre du monde*. *op. cit*. p. 195. De ce point de vue, la scène qui voit s'opposer le démon à Justine dans *Le magicien prodigieux* est emblématique, puisque l'héroïne y affirme *expressis verbis* sa liberté. Autrement dit, « la vie est un chemin dangereux, une mer périlleuse qui contraint le voyager à chercher lui-même sa route en assumant sa liberté », *ibidem*, p. 221.

[191] « la calle / de la Sierpe, donde ves / a Adán vuelto en portugués; / que en aqueste amargo valle /con bocados solicitan / mil Evas que, aunque dorados, / en efecto, son bocados / con que el dinero nos quitan. » (II, 466-73)

périls entre la coupe et les lèvres », II, 606-607). C'est pourquoi Tirso invite ses spectateurs à garder une attitude de vigilance, et à se méfier des séductions mondaines[192], notamment dans une grande ville, où les dangers se multiplient. La « rue du Serpent » signale bien que si le diable est le « prince de ce monde », c'est dans les Babylones de la terre qu'il a son siège, où d'après le dramaturge « mille Èves » sont déjà prêtes à faire son jeu (quoiqu'involontairement).

Cette mise en exergue du « danger de la ville » ne doit pas étonner. D'un côté, c'est aux jeunes nantis de Madrid que Tirso s'adresse[193]. De l'autre, la culture baroque espagnole est une culture urbaine[194] ; non pas parce qu'elle exalte la vie urbaine, mais parce qu'elle en est le fruit. Le monde citadin appartient plutôt à la civilisation bourgeoise et mercantile qu'à une société « *estamental* »[195] qui abhorre la mobilité verticale[196]. Par surcroît, afficher l'échec de la révolte à l'intérieur d'une ville joue un

---

[192] S. Maurel écrit à propos : « *El Burlador de Sevilla* nous conduit, une nouvelle fois, à l'étude d'une science dramatique faite pour contraindre le spectateur, le vaincre et le convaincre de se réformer lui-même », *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, thèse pour le doctorat d'état, Poitiers, publication de l'Université de Poitiers, 1971, p. 559.

[193] Le théâtre de Tirso de Molina aura pour constante recherche d'alerter l'homme à ne pas s'abandonner insouciant aux jouissances terrestres : dans l'atmosphère qu'on vient de peintre, ne pouvant pas empêcher les jeunes de s'amuser, Tirso se contente de leur rappeler qu'il faudra, tôt ou tard, quitter ces divertissements pernicieux, afin de ne pas se trouver au dépourvu lorsqu'ils seront appelés à rendre compte de leur vie. Surtout, il alerte contre l'idée que les jouissances terrestres soient illimitées. Ch.-V. Aubrun, « Le *Don Juan* de Tirso de Molina. Essai d'interprétation », *art. cit*. p. 29-33 et S. Maurel, *op. cit.* p. 579 et 593.

[194] « Si el Barroco es una cultura urbana, es, sobre todo una cultura de gran ciudad », J. Maravall, *op. cit.* p. 246. B. Bennassar rend compte de l'évolution démographique des villes espagnoles à l'époque. Voir « La perception de l'espace », *L'Homme espagnol*, *op. cit.* chapitre III.

[195] Ce qui, à première vue, peut sembler à bien des égards une contradiction. Car depuis l'âge de Boccace, comme montrent bien les nouvelles du *Décaméron*, la ville est le milieu où la classe bourgeoise s'exprime le mieux et où elle trouve le moyen de réaliser ses aspirations (échanges, promotion sociale, profit matériel et enrichissement moral, mise en œuvre des libertés individuelles etc.). En vérité, la société urbaine que le baroque espagnol affichait était bien différente des autres sociétés urbaines d'ailleurs : il ne s'intéressait pas aux désirs individuels – au contraire il travaillait pour les étouffer –, mais aux besoins et aux sentiments communs à tous les individus, sans faire distinction entre eux, hormis en ce qui concerne la classe sociale d'appartenance, en transformant ainsi les aspirations d'une collectivité en préoccupations de la masse. Comme l'a écrit J. Maravall, « el siglo XVII es una época de masas, la primera, sin duda, en la historia moderna, y el Barroco la primera cultura que se sirve de resortes de acción masiva. Nos lo dice el carácter del teatro, en su textos y en su procedimientos escénicos », J. Maravall, *op. cit.* p. 223-224. Par rapport à d'autres réalités, dans l'Espagne du *Siglo de Oro*, la ville « ha perdido su libre iniciativa municipal y se ve convertida en un núcleo administrativo, incorporada y gobernada desde el Estado », et partant, la liberté d'action sociale est fortement réduite : « Esa libertad de obrar socialmente se hace fuertemente peligrosa para la sociedad privilegiada del XVII. No se la puede desconocer, pero hay que reducirla », *ibidem*, p. 251 et 355. Pour B. Bennassar, « les seules villes qui peuvent agir sur l'esprit dans le sens d'une rupture, sont celles qui échappent au modèle, celles qui portent en elles le changement. Ce fut probablement le cas de Barcelone », *op. cit.* p. 44.

[196] « Este inmovilismo social, producto de una integración ideológica desconocida en el resto de Europa, es una de las causas fundamentales de la ausencia de mentalidad capitalista en nuestro país […] La riqueza resultó siempre sospechosa, salvo cuando era expresión y en cierto modo resultado de un valor tradicional, como el esfuerzo bélico-heroico o el remoto linaje », J.L. Abellán, *Historia*

rôle essentiel au moment où les rébellions dans les campagnes pouvaient être facilement étouffées, alors que dans les villes c'était beaucoup plus compliqué et que les mouvements subversifs commençaient à prendre l'aspect de révoltes prérévolutionnaires : car « la ville est le milieu conflictuel par antonomase du XVII[e] siècle »[197].

Ce n'est pas par hasard, donc, si les révoltes, les damnations ont souvent lieu dans des espaces urbains, encore que les tromperies du diable ne se bornent pas à la ville. C'est à Naples que Paulo, le protagoniste du *Damné par manque d'espoir*, décide de se révolter. Pareillement, c'est à Ninive que les passions de Sémiramis, dans *La fille de l'air*, s'allument et brûlent sa raison, alimentées par l'éblouissante richesse du paysage urbain. Encore, c'est dans une ville que Cyprian, le protagoniste du *magicien prodigieux,* rencontre Justine, tombe amoureux d'elle, et par conséquent accepte le pacte avec le diable afin de conquérir son amour.

De toute façon, si à l'époque le monde est pensé comme un labyrinthe, l'homme n'y est pas pour autant laissé tout seul, car L'Église est bien le phare qui éclaire des repères. Le chef-d'œuvre tirsien veut communiquer ainsi que pour triompher du labyrinthe – et donc du temps –, il ne faut pas suivre les pas de don Juan[198]. Bien au contraire, les célébrations religieuses jalonnent un tout autre parcours dont le bon chrétien doit se servir pour ne pas s'égarer ; elles scandent le rythme apaisant des étapes

---

crítica del pensamiento español. III. Del Barroco a la Ilustración, *op. cit.* p. 166 (peu après, l'auteur parle du théâtre comme *instrumentum regni*, p. 179-180). C'est l'interprétation donnée par Maravall à la culture baroque : « hay que procurar, se dice, que cada uno siga en el puesto que un orden tradicional y heredado le tiene asignado. Hay que reducir los casos de paso de un nivel a otro, los cuales, en términos absolutos, no se pueden eliminar en ninguna sociedad, pero si se pueden dificultar y reducir », *ibídem*, p. 278. Dans *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Barcelona, Crítica, 1990) le jugement de Maravall est encore plus tranchant : « Los españoles emplearon el teatro para, sirviéndose de instrumento popularmente tan eficaz, contribuir a socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país, orden que había que conservar, en cualquier caso, sin plantear la cuestión de un posible contenido ético. […] Ni siquiera el gracioso pone jamás en duda los fundamentos del orden social », p. 20 et 24. Ce jugement qui met l'accent sur le caractère réactionnaire du théâtre baroque a été récemment mis en question. En parlant du cas de Calderón, Y. Campbell a montré comme « [los] elementos ideológico reformistas que aparecen en una de las más grandes obras de Calderón [*la vida es sueño*], definitivamente no nos permiten considerarlo, en lo que concierne a esta obra, como un representante del pensamiento conservador de su época », *art. cit*. p. 153. J. Canavaggio aussi, dans son « introduction » au *Théâtre espagnol du XVII[e] siècle*, nie qu'on a affaire à « une entreprise d'endoctrinement concertée, poursuivie sans relâche à l'instigation du pouvoir », *éd. cit.* p. XXXIX.

[197] J. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.* p. 264 et suiv. C'est moi qui traduis.

[198] M. Sauvage écrit à propos : « En s'ouvrant sans réserve au temps, l'aventurier choisit le renouvellement contre la permanence. C'est pourquoi le Séducteur exalte l'amour à son début : l'amour *neuf*. […] Cette prétendue technique ne serait-elle pas plutôt la folle obsession d'un présent impossible à obtenir par la substitution perpétuelle, épuisante, des instants pointus aux instants pointus, en resserrant sur l'instant la jouissance de la découverte ? », *Le cas don Juan*, Paris, édition du Seuil, 1953, p. 104-105. Citée par D. Souiller, « Introduction » à *El Burlador de Séville*, *op. cit.* p. 43.

que l'homme doit parcourir. Ainsi, grâce à l'aspect cyclique de ce temps chrétien, l'homme peut déjà entrevoir la sortie du labyrinthe – et du temps – et continuer de marcher vers une réalité qu'il voudrait statique[199]. Cette attitude du chrétien (que M. Eliade définit d'anti-historique) n'est pas la seule dont il se sert afin d'apaiser l'angoisse du temps qui fuit. *Forcé* de toute façon à se confronter à la réalité qui l'entoure, il trouve dans l'interprétation de l'histoire[200] l'autre terrain où faire face spirituellement aux forces destructrices du temps, en refusant l'hypothèse du non-sens de l'histoire, et donc sa charge d'annihilation.

L'Histoire dans Le Grand Théâtre du monde *de Calderón*

On le sait, la conception de l'histoire qu'a la chrétienté prend ses origines dans la pensée juive. Pour les Hébreux, Dieu est « le souvenir d'un souvenir d'une parole rapportée. Et qui ne fournit d'autres preuves que la réussite dans le futur de ce que, dit-on, il a dit dans le passé : la preuve dans le futur. Un souvenir entre hier et demain »[201]. Dès lors, le temps hébreu « est un temps lourd, dense, signifiant », car « il est le lieu où on discerne […] l'intention de Dieu 0[202]. C'est à partir de cette conception de l'histoire que les théologiens du XVI^e^ siècle, notamment dans le milieu réformé, s'empressent plus que jamais de donner des lectures de l'histoire[203]. Et c'est pourquoi le livre de

[199] Le théâtre témoigne bien de ce sentiment, et notamment la représentation des *autos* au cours des la Fête-Dieu. D'après Lecumberri Cilveti, la représentation de mythes qui affichent un sacrifice et une renaissance « significa, ya a primera vista, abolición del tiempo, pues la repetición indefinida de los tiempos dice justamente lo contrario, que no se repite, que el tiempo no deviene, que es estático, ser, no devenir. Este hecho desvela la 'sed de ser del hombre' » A. Lecumberri Cilveti, « Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón », in *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, LXV, 1989, p. 161. Dans *Le mythe de l'éternel retour*, M. Eliade définit anti-historiques ces attitudes du chrétien, et ajoute que « cette conception traditionnelle d'une défense contre l'histoire, cette manière de supporter les événements historiques, a continué de dominer le monde jusqu'à une époque très rapprochée de nous ; et qu'elle continue à consoler les sociétés agricoles européennes [plus traditionnelles] », (*op. cit.* p. 159-160) en en soulignant l'importance pour l'homme religieux : « grâce à cette vue, des dizaines de millions d'hommes ont pu tolérer, des siècles durant, de grandes pressions historiques sans désespérer, sans se suicider ni tomber dans cette sécheresse spirituelle qu'amène toujours avec elle une vision relativiste ou nihiliste de l'histoire », *ibidem*, p. 170

[200] Le théâtre joue encore une fois un rôle majeur, dans la mesure où « les catégories dramatiques relèvent de la psychologie de l'homme devant l'histoire […] de sa perception de l'historique », H. Gouhier, *op. cit.* p. 19.

[201] P. Chaunu, *L'axe du temps*, *op. cit.* p. 29.

[202] *Ibidem*, p. 31.

[203] Comme l'a bien montré C.-G. Dubois, la fin du XVI^e^ siècle est la période qui voit l'essor de l'histoire, qui devient, dès ce moment, un enseignement autonome. J'ai déjà rappelé dans l'introduction quelques tentatives de laïcisation de l'histoire avec la formulation d'une méthode qui devait substituer un « art du récit » où « le hasard, la providence ou le miracle donnent toutes les clés de l'événement », *La conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle*, *op. cit.* p. 28. Cependant ces tentatives n'ont pas mis un terme aux interprétations religieuses de l'histoire : « la parziale secolarizzazione della storiografia portò duri colpi all'interpretazione provvidenziale della storia, ma

Daniel devient le grand livre de l'histoire dans une chrétienté divisée et opposée, où il est utilisé comme « une arme de combat idéologique, et par conséquent une arme tout court […] c'est la colonne de feu qui guide les cohortes combattant pour la "vraye foi" »[204]. Donner la propre interprétation de l'histoire signifie à la fois légitimer ses propres croyances face à ceux qui veulent les dénier ; et en même temps, donner un sens à sa propre existence en l'inscrivant à l'intérieur d'un projet divin dont la réalisation est confiée aux actions humaines (soutenues, bien sûr, par la volonté divine)[205]. En effet, l'aspect le plus important que la temporalité chrétienne hérite de la pensée juive est sa structure linéaire. Or, cette linéarité peut prendre la forme d'architectures différentes[206] ;

---

non ne segnò affatto la fine, soprattutto al di fuori dell'ambito degli scrittori di storie, sia nell'ambiente protestante che in quello cattolico, come mostra a sufficienza Bossuet ». C. Ampolo, « Per una storia delle storie greche », in *I Greci. I. Storia Cultura Arte Società. Noi e i Greci*, Turin, Einaudi, 1996.

[204] C.G. Dubois, *op. cit.* p. 392. L'interprétation du songe de Nabuchodonosor faite par Daniel fournit le schéma de la succession des quatre empires qui sera l'un des plus répandus parmi les historiens de l'époque moderne. On retrouve cette interprétation de l'histoire en tant que succession d'empires aussi dans le *De civitate Dei* D'Augustin d'Hippone ; au XVI[e] siècle, elle a été largement diffusée dans les milieux protestants par le *De quatuor imperiis* de Sleidan, édité en latin à Genève en 1558.

[205] Commentant le cas des protestants, Dubois appelle la recherche sans relâche de signes de l'élection dans les événements historiques « l'illusion de Narcisse », un phénomène d'illusion optique qui amène les protestants à voir dans les eaux du passé leur condition présente. *Op. cit.* p. 41.

[206] À part la succession de quatre empires, on rappellera la tripartition joachimite et la division de l'histoire en six époques, correspondant aux six jours de la Création. Selon le moine cistercien Joachim de Fleur, l'histoire de l'homme se subdivise en trois périodes, chacune sous l'égide d'une personne de la Trinité. L'Ancien Testament est le temps qui correspond à la figure du Père, comme le Nouveau Testament à celui du Fils. La dernière ère se configure, enfin, sous l'égide du Saint Esprit : si « pour Augustin toutes les prophéties se sont accomplies dans le Christ, pour Joachim le miracle opéré par le Christ n'est que *figura* d'un miracle qui doit encore s'opérer grâce à l'Esprit » ; il introduit ainsi une perspective pneumatologique. G. Potestà, « Temps et eschatologie au Moyen Âge », in *Temps et eschatologie*, *op. cit.* Sur l'importance du joachimisme, voir entre autres G. Garfagnini, « Gioacchino da Fiore : tempo della teologia e tempo della storia da Agostino a Tommaso d'Aquino », in *Il sentimento del tempo e periodizzazioni della storia nel Medioevo, atti del XXXVI convegno storico internazionale*, Centro italiano di studi sul basso Medioevo-Accademia Tudertina, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Todi-Spoleto, 2000, et M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.* chapitre IX, « survivances et camouflage ». Une autre importante subdivision remonte à Lactance. Il est parmi les premiers à avoir introduit l'hypothèse d'une analogie entre récit de la *Genèse* et développement historique. D'après ce Père de l'Église, la fin du monde aura lieu après le passage de 6000 ans, correspondant aux six jours de la création ; après quoi suit un septième millénaire de paix, repos et prospérité, métaphore du septième jour sabbatique, M.A. Schmidt, « Temps et eschatologie chez les Pères latins », in *Temps et eschatologie*, *op. cit.* Successivement, l'analogie entre les six jours de la Création et les âges du monde est reprise en particulier par Augustin. Dans le *De genesi contra manicheos*, toute l'histoire est divisée en six époques, qui symbolisent aussi six périodes de la vie de l'homme, et qui trouvent leur correspondance dans le récit biblique de la création du monde en six jours. La première époque, qui va d'Adam à Noé, correspond à la première enfance de l'homme, le temps où le genre humain commence à jouir de la lumière créée par dieu le premier jour. Elle s'arrête avec le déluge, qui symbolise l'oubli qui cache à jamais les premiers instants de la vie. La deuxième époque arrive jusqu'à Abraham et représente l'enfance qui ne détruit plus les souvenirs, tout comme la génération de l'arche de Noé n'est pas détruite par le Déluge, et trouve correspondance, dans le récit de la création, dans la division des eaux le deuxième jour. La troisième époque arrive à David, symbolise l'adolescence, et évoque la division des eaux et des terres. La quatrième, qui va du règne de David à la captivité babylonienne, est l'âge de la jeunesse exprimant la splendeur du règne, et évoquant la création des astres le quatrième jour. Le discours sur les époques successives est plus complexe : la cinquième est celle de la venue du Christ. Elle correspond à l'âge adulte, qui n'est pas

mais, au-delà des nuances qu'apporte chaque subdivision des périodes historiques, le sens général est donné par ce qui se produira à la fin. Autrement dit, on est en face d'une vision eschatologique de l'histoire[207].

Le genre utilisé pour la mise en scène de cette histoire sacrée est l'*auto sacramental*, qui dramatise le rapport entre la divinité et l'homme, et fait de l'histoire le lieu où se réalisent leurs relations[208]. Dans l'Espagne du XVII^e^ siècle, la plus célèbre représentation théâtrale de la suite des âges du monde se trouve dans *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón (écrit vers 1635 et joué pour la première fois à Valence en 1641). Après avoir annoncé la création du soleil, de la lune et des étoiles[209], le personnage du Monde commence à évoquer son histoire, découpée en trois âges. Déjà à partir du titre, la volonté du dramaturge de rendre compte de la théâtralisation de l'existence humaine est évidente. Il a choisi donc cette tripartition de l'histoire pour mieux rapprocher la vie terrestre de la représentation théâtrale, puisque la *comedia* espagnole se compose de trois journées. Néanmoins, Calderón aurait pu choisir une subdivision différente, évoquant par exemple la succession des quatre empires du songe de Nabuchodonosor, très populaire au XVI^e^ siècle (mais surtout dans les régions réformées) ; ou encore la séquence de six époques de *La cité de Dieu* qui faisait symboliquement référence, à la fois aux âges de la vie d'un homme et au récit de la création biblique, ce qui aurait peut-être fasciné davantage les spectateurs. En choisissant une tripartition, Calderón se réfère probablement à la tripartition présente dans le *Breviloquium* du frère Bonaventure[210],

---

encore la vieillesse. Enfin, après la sixième époque, où le monde est vieilli, il y aura une dernière époque qu'Augustin identifie, bien évidemment, avec la parousie, quand le Christ, vainqueur des ténèbres, reviendra pour le jugement final. Or, les différentes subdivisions de l'histoire connaissent au fil des siècles des remaniements et des développements, fruits de la recherche d'une synthèse faite entre des théories qui sont pourtant en contraste. C'est le cas au XIII^e^ siècle du *Breviloquum* de Bonaventure, qui n'arrivera pas à constituer un point d'équilibre et de synthèse entre la conception augustinienne du *De civitate dei* et la tripartition joachimite, de sorte que les deux modèles sont destinés à demeurer encore longtemps opposés (voir sur la question, G. Potestà, « Temps et eschatologie au Moyen Âge », in *Temps et eschatologie*, *op. cit.*).

[207] Le mot eschatologie vient du grec, et est formé par le couple *eschatos* qui signifie « dernier » et *logos*, qui signifie « parole » ; il s'agit donc d'un discours sur les choses dernières, ou plus exactement de la doctrine « des événements par lesquels notre monde connu tend à sa fin ». R. Bultmann, *Histoire et Eschatologie*, *op. cit.* p. 24. Ce sont ces « choses dernières » qui pourvoient l'histoire d'un sens.

[208] « Hablando en general, éstos [los autos] son drama litúrgico, expresión visible de la relación invisible entre Dios, la humanidad y el mundo entero [...] Esas relaciones invisibles son universales y están dirigidas a un fin : en el plan divino cada cosa y cada acontecimiento se relaciona con otros por medio de un dinamismo interno, que hace que cada fase sucesiva represente un progreso hacia la meta final », A. Lecumberri Cilveti, *art. cit.*, p. 140.

[209] « Para alumbrar el teatro, / porque adonde luz no hubo / no hubo fiesta, alumbrarán / dos luminares, el uno / divino farol del día, / y de la noche nocturno / farol el otro, a quien arden / mil luminosos carbunclos, / que en la frente de la noche / den vividores influjos », v. 89-98.

[210] Dans le *Breviloquium*, Bonaventure subdivise l'histoire en trois temps : de la loi naturelle, de la loi écrite, et de la grâce (les trois âges qu'on retrouve dans *Le Grand Théâtre du monde*). Dans ces trois

une tripartition qui est donc dépourvue du sens téléologique et de la portée subversive qu'elle avait pour le moine calabrais Joachim de Fleur[211].

Le premier âge est celui de la loi de la nature, « de la grande Loi Naturelle » (v. 101), qui commence avec l'évocation du paradis de l'Eden, (« un jardin apparaîtra », v. 103), et du péché originel (« tant que l'aspic de l'envie / n'aura pas encore mis son venin dans l'un d'entre eux [les fruits] », v. 115-16). Chassé du paradis terrestre, l'homme commence à vivre parmi les autres créatures, en gardant une suprématie. Son intelligence lui permet de s'élever de l'état de nature et d'entamer ce procès que l'on pourrait définir de *civilisation*. Sont ici mises en valeur – on ne pourra pas se passer de penser aussi aux spectateurs élisabéthains de *La Tempête* – l'intelligence et la sociabilité de l'homme. Ainsi, même très brièvement, le Monde révèle sur scène l'état succédant à la chute :

> Ayant vu la première scène
> Sans aucune construction,
> Tu me verras en un instant
> Fonder des États,
> Fabriquer des villes,
> Découvrir des palais (v. 133-38)[212]

Ces trois dernières répliques doivent retenir l'attention, et faire réfléchir à trois aspects spécifiques de la mentalité espagnole. Les mots utilisés par le Monde ne laissent pas de doute : ce sont trois marques de la civilisation baroque espagnole. Le premier terme, « *repúblicas* » ne doit pas être entendu en tant que forme spécifique du pouvoir politique, mais plutôt comme union, organisation politique d'un groupe de personnes qui ont entre elles des choses en commun, avec une emphase pour le sens d'appartenance à un corps social, à un État. En ce qui concerne le deuxième terme, on a déjà parlé plus haut du caractère urbain de la culture baroque. Enfin, le troisième mot, *alcazar*, peut aussi bien vouloir signifier un palais royal, symbole de la monarchie,

temps, Bonaventure distingue sept âges. La tripartition de dérivation pauline, ne pouvait qu'être influencée par l'essor du joachimisme et sa fortune au sein de l'ordre franciscain, notamment chez les Spirituels ; alors que la distinction des âges est empruntée au modèle augustinien.

[211] Achevé en 1257, la rédaction du *Breviloquium* remonte à l'époque du scandale qui voit la destitution de Jean de Parme, ministre général de l'ordre franciscain (et prédécesseur du même Bonaventure) accusé d'être sympathisant du millénarisme joachimite, et c'est pourquoi « dans sa brève synthèse d'une longue tradition doctrinale, Bonaventure présente le cours de l'histoire en des termes rigoureusement augustiniens », G. Potestá, *art. cit.*

[212] « Vista la primera escena / sin edificio ninguno, / en un instante verás / cómo repúblicas fundo, / cómo ciudades fabrico, / cómo alcázares descubro ».

qu'une forteresse, en suggérant alors le caractère foncièrement guerrier de la société espagnole, héritière d'une société qui s'était imposée dans la péninsule ibérique avec violence, après des siècles de guerres, où les valeurs suprêmes étaient la foi et le courage[213]. Au demeurant, la violence belliqueuse continue à se manifester au XVII[e] siècle à travers les guerres (et les duels sur le plan individuel).

Le premier âge de l'histoire se clôt avec le déluge universel,

> Je changerai tout le théâtre
> afin que toute chose, mal assurée,
> se trouve submergée
> par la fureur d'un déluge (v. 143-46)[214]

c'est-à-dire un châtiment que Dieu inflige à une humanité débauchée, pour punir et laver ses fautes. Encore une fois on peut trouver une référence à la situation actuelle, dans la mesure où les menaces de punitions célestes font régulièrement partie du vocabulaire des chaires qui condamnent une société censée être lascive et décadente[215] en lui rappelant l'épisode du déluge universel, ou l'exemplaire punition réservée à Sodome et à Gomorrhe.

Avec la retraite des eaux, débute le deuxième âge. L'un des événements les plus importants est la fuite du peuple Juif d'Egypte[216], et la consigne à Moïse sur le Sinaï, des dix commandements[217]. C'est pourquoi cette deuxième ère est celle de la « Loi Écrite » (v. 169) : dorénavant le croyant ne doit plus fonder ses actes sur la base d'une loi naturelle, à partir de laquelle sa conscience lui suggère naïvement ce qui est bon ou mauvais. Au contraire, il doit se régler d'après les normes et les principes que Dieu lui a fournis. C'est, en peu de mots, ce qui différencie le croyant des autres hommes qui vivent adorant de faux dieux, en suivant d'autres règles, ou à l'état de nature, sans aucune loi prescrite par la divinité.

---

[213] C'est-à-dire, un *esprit de croisade*. Voir Bennassar, *op. cit. passim*. On se limite ici à rappeler que le patron d'Espagne, saint Jacques, est un *matamoro*.

[214] « Mudaré todo el teatro, / porque todo, mal seguro, / se verá cubierto de agua / a la saña de un diluvio».

[215] D'ailleurs, seulement une société décadente, selon G. Macchia, pouvait donner naissance au mythe donjuanesque (le critique italien en retrouve ainsi un ancêtre dans l'*Ars amandi* d'Ovide). D. Souiller fait justement remarquer l'épithète de « sauterelle d'Egypte » donné à don Juan, à savoir le fléau dont Dieu se sert pour châtier une société hypocrite et débauchée.

[216] « Pasarán con pies enjutos / los hebreos desde Egipto / los cristales del Ma Rubio », v. 172-174.

[217] « Para salir con la Ley, / Moisés, a un monte robusto / le arrebaratará una nube / en el rapto vuelo suyo » (v. 183-86)

La mort du Christ met fin à cette deuxième ère, signalée dans les mots du Monde par le renvoi à l'éclipse qui, d'après les évangiles de Mathieu et de Luc, se produisit après que Jésus expira[218]. Dans sa description, le Monde fait suivre cette mort par les événements extraordinaires qui sont annoncés à la fin des temps, et qui perturberont l'ordre et les consciences du monde, rappelant ainsi sa valeur éphémère :

> Dans l'ultime paroxysme,
> on verra la sphère céruléenne
> vaciller, effaçant tant de
> parallèles et de colures.
> Les montagnes s'ébroueront
> et les murailles délireront,
> ne laissant que des pâles ruines
> d'un si grand scandale éphémère (v. 191-98)[219]

La prédication et la mort du Christ inaugurent la troisième ère, de la « Loi de la Grâce » (v. 203), caractérisée par un nombre impressionnant de prodiges et de miracles[220]. Il est tentant de voir dans l'annonce de cette troisième période un jaillissement du millénarisme joachimite qui depuis le XIII^e^ siècle influence la manière de penser l'histoire religieuse[221] ; encore que ce millénarisme ait ici une valeur assez différente de celui qu'on retrouve en terre protestante[222]. Au demeurant, la pièce

---

[218] « Y esta segunda jornada / fin tendrá en un furibundo / eclipse, en que todo el Sol / se ha de ver casi difunto » v.187-90.

[219] « Al último parasismo/ se verá el orbe cerúleo / titubear, borrando tantos / paralelos y coluros. / Sacudiránse los montes / y delirarán los muros, / dejando en pálidas ruinas / tanto escándalo caduco ».

[220] « Y empenczará la tercera / jornada, donde hay anuncios / que habrá mayores portentos, por ser los milagros muchos / de la Ley de la Gracia, en que / ociosamente discurro » v.199-204.

[221] Pour Á. Heller, « l'orientamento verso il futuro affiora per la prima volta nella teoria di Gioacchino da Fiore », *op. cit.* p. 277.

[222] En effet, comme le fait remarquer J. Delumeau, « dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle et la première partie du XVII^e^, il semble que la crainte de l'Antéchrist et des catastrophes qui devaient accompagner son règne, auparavant répandue dans toute la chrétienté latine, soit restée plus forte en terre protestante qu'en pays catholique. […] la Réforme catholique provoqua un reflux des angoisses et des attentes apocalyptiques », *La peur en Occident*, *op. cit.* p. 228 et 230. Sans pour autant en déterminer la fin : si la colonnade du Bernin invite à se réfugier dans le bras de l'Église, c'est parce que ces peurs eschatologiques continuent à hanter l'esprit des fidèles. De l'autre côté, les réformateurs – et Calvin en particulier – condamnent avec une vigueur égale le millénarisme, notamment le *chiliasmus crassus*, alors que le *chiliasmus subtilis* demeure toléré (c'est surtout dans la galaxie des confessions anglaises qu'un *chiliasmus subtilis* survécut). Voir sur ces questions O. Fatio, « Remarques sur le temps et l'éternité chez Calvin », in *Temps et eschatologie*, *op. cit.* et les articles présentes dans le volume *L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, *op. cit.* en particulier J. Van den Berg, « Radicaux, millénaristes, spiritualistes » et J. Miller, « Millénaristes et radicaux : la fragmentation du protestantisme anglais, 1640-1660 ».

insiste beaucoup plus sur le jugement particulier que sur le Jugement dernier, en accord en cela avec la sensibilité post-tridentine[223].

Avec ces trois âges, chacun symbolisé par une loi différente, s'achèvera l'existence terrestre. En s'appuyant encore sur la métaphore théâtrale, et en faisant référence aux circonstances réelles de la mise en scène de la pièce, le Monde conclut :

> Au dernier tableau enfin,
> Toutes ces planches,
> Qui supportèrent un si grand appareil,
> Une flamme, un pur éclair
> Les couvriront, afin que le feu
> Ne manque point
> A la fête (v. 209-14)[224].

En effet, la représentation théâtrale était suivie par des feux d'artifice. Dans le cas de la représentation de l'*auto* du *Grand Théâtre du monde*, cette fin fait symboliquement allusion au dernier événement, une *ekpyrosis*, qui mettra fin au monde à travers le feu purificateur. Mais ce dernier événement, de toute façon, le dramaturge l'annonce encore bien loin dans le temps[225]. Dans la représentation, le présent se situe donc entre le milieu et la fin, en révélant ainsi un affaiblissement des attentes apocalyptiques qui hantent tout le XVI^{e} siècle. Pourtant, le modèle millénariste, fondé sur une tripartition qui renvoie au joachimisme, semble perdurer, bien que modifié et dépourvu de sa charge révolutionnaire. Pour le chrétien, le présent dérive du Christ et tend vers lui : l'Église catholique trace le chemin de ce parcours sans impatiences eschatologiques ; elle fait partie depuis plusieurs siècles de l'*ordo naturalis* ; elle s'y est installée en tant qu'institution prophétisée par le Christ, et comme premier pas de l'avènement du règne de Dieu, de la *Basileia tou Theou*.

---

[223] J. Delumeau, *op. cit.* p. 231.

[224] « Hasta que al último paso / todo el tablado, que tuvo / tan grande aparato en sí, / una llama, un rayo puro / cubrirá porque no falte / fuego en la fiesta ».

[225] « Que nunca le vean / todos los siglos futuros! », v. 223-24.

4. LA QUESTION DU LIBRE ARBITRE

> « Nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité tout entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance que l'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste » (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 129)

Puisque la temporalité de l'être humain révèle en même temps que les « imperfections » de celui-ci ses possibilités ontologiques, il est indispensable de discerner l'espace offert à l'action humaine en dévoilant les limites de ses libertés. Or étant donné qu'une pièce est la mise en scène d'une action (Aristote parle de la tragédie comme de « la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue » *Poétique*, p. 53), inéluctablement elle donne à réfléchir sur le rapport entre le temps et la liberté[1]. À travers l'analyse du comportement d'êtres de fiction aux décisions artificiellement motivées et esthétiquement codées, on peut repérer alors les aspects les plus signifiants de la réflexion sur le temps et du sentiment du temps caractéristiques de la période de transition étudiée ici. De ce point de vue, on pourrait par ailleurs voir dans l'œuvre des dramaturges contemporaines une tentative de formuler des réponses aux apories auxquelles les théologiens et les philosophes de l'époque sont confrontés lorsqu'ils traitent l'une des questions les plus pressantes de l'époque : celle du libre arbitre.

a. Liberté et prédestination dans le théâtre anglais

Les arguments de la prédestination

Quoique le destin de l'homme puisse être inscrit dans les étoiles, et que donc ces dernières exercent une influence importante sur sa vie, elles ne sauraient pour autant ôter à l'homme toute liberté : d'après la célèbre formule thomiste, *astra inclinant, non necessitant*[2]. L'idée thomiste servait à pourvoir l'homme d'un certain degré de liberté dans le but d'assurer une relation entre les bonnes actions et le salut de l'âme. L'homme

[1] Inversement, on pourrait faire l'hypothèse que l'avènement de plusieurs chefs-d'œuvre du théâtre tragique à l'époque pourrait également se lire en partie comme conséquence de l'enorme quantité de « matériel théologique » sur la liberté des actions humaines à dispositions des dramaturges.

[2] Le raisonnement de Thomas d'Aquin se réfère à un argument d'Aristote : « la volonté est elle-même une puissance absolument immatérielle et incorporelle. Or il est évident qu'un corps ne peut agir sur une réalité incorporelle […]. Il est donc impossible que les corps célestes agissent directement sur l'intelligence ou la volonté ». Cependant, « toutes les facultés sensitives, puisqu'elles sont les actes d'organes corporels, peuvent recevoir par accident la motion des corps célestes, lorsque ceux-ci meuvent les organes corporels dont les facultés sont les actes ». Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, bibliothèque de l'édition du Cerf, 1984, II, q 9 art. 5. Cette édition numérique est disponible dans le site http://docteurangelique.free.fr/accueil.html.

pouvait ainsi opérer dans le monde pour son rachat. C'est de cette manière que le docteur angélique prend position au milieu de ce long débat sur le libre arbitre qui avait déjà vu Augustin s'opposer au pélagianisme, et qui verra ensuite s'opposer Luther et Érasme, dominicains et jésuites, gomarians et arminiens, jansénistes et jésuites.

En réalité, avant l'essor du protestantisme, tous les penseurs ont essayé de sauvegarder un certain degré de liberté à l'homme pour pouvoir légitimer la justesse de la punition divine[3]. Dans le *De libero arbitrio* d'Augustin, « l'expression *liberum voluntatis arbitrium* est régulièrement employée pour désigner la responsabilité de l'homme dans le péché »[4]. Boèce prend soin de distinguer la prescience divine de la nécessité, alors que Chaucer, après avoir suggéré le « servage » du libre arbitre, va formuler une idée de prédestination où « le regard de la divine providence l'établit de sorte que tout ce qu'il contemple et voit du haut de son éternité, il l'ordonne pour chacun selon son mérite »[5].

Or, l'insistance sur la prédestination et la dévalorisation des actions humaines, telles que les présente la théologie calviniste, comporte pour certains penseurs une mise en question de la bonté de Dieu (mise en question qui amena à une fracture au sein même du protestantisme et au synode de Dordrecht). Calvin postule l'existence de trois grâces. D'abord la grâce efficace, la plus importante, qui sauve l'homme et le rend quitte de l'esclavage du péché. On pourrait voir un exemple de grâce efficace au théâtre dans *La Tempête*, où Prospero, ayant choisi de pardonner aux naufragés, dirige l'intrigue à travers Ariel – image de la Providence – en sorte qu'ils accomplissent un chemin et des épreuves qui leur garantissent le rachat et la compréhension de la véritable valeur de la vie terrestre.

Il existe également une grâce générale, donnée à tous les hommes et qui leur permet de pouvoir suivre les principes moraux généraux ; et enfin une grâce particulière, qui pourvoit certains individus de qualités qu'on ne retrouve pas dans l'homme commun. Bien qu'insuffisante, la grâce générale est tenue en haute considération dans le monde protestant, parce qu'elle permet, par le biais de l'emploi de

---

[3] C'est Luther qui écrit « I would wish that the words "free will" had never be invented », cité par R.M. Frye, *op. cit.* p. 157. On trouve un résumé des positions des théologiens de la Réforme sur la question dans F. de Michelis Pintacuda, « La volontà dell'uomo nella teologia della Riforma: Lutero, Melantone, Calvino », in *L'Efficacia della volontá nel XVII secolo*, (éds.) F.P. Adorno et L. Foisneau, Rome, edizioni di storia e letteratura, 2002.

[4] C'est ce qu'écrit G. Madec dans les notes complémentaires de son édition du *De libero Arbitrio* d'Augustin, *éd. cit*. p. 573, note 16.

[5] Dans la traduction de Chaucer, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, F.N. Robinson (éd.), Oxford university press, 1957, p. 375. Cité par G. Venet, *op. cit.* p.45

la raison, de savoir respecter les lois et de vivre conformément au sein d'une société bien ordonnée[6]. Indépendante de la révélation, on retrouve des traces de cette grâce également chez les auteurs païens. C'est pourquoi les théologiens protestants aussi apprécient beaucoup la littérature antique et sa sagesse, notamment les attitudes stoïciennes. On retrouvera l'appréciation de cette philosophie antique également au théâtre. Dans *Hamlet*, l'un des seuls personnages dignes de louanges et de la sympathie du spectateur est justement Horatio, qui incarne les valeurs stoïciennes.

En revanche, la grâce efficace n'est pas octroyée à tout le monde, mais seulement à ce *petit nombre* d'hommes constituant les *élus* de Dieu. Pour cette raison, les hommes qui ne bénéficient pas de ce *don* gratuit de Dieu seront condamnés à la damnation, car bien qu'ils entreprennent d'accomplir l'acte salutaire qui les rachète, sans cette grâce ils échoueront. Cela revient à dire que les hommes ne sont pas libres d'accomplir leur destin. Mais comment se peut-il que l'homme soit *dirigé* nécessairement, alors que – pour emprunter la formule de Descartes – il fait quotidiennement l'expérience de sa liberté[7] ?

La doctrine de la prédestination présuppose une idée exclusiviste du paradis et se fonde sur trois argumentations majeures qu'on pourrait qualifier d'ordre philosophique et une autre argumentation très importante strictement théologique. **1)** Le premier argument établit une limitation de la liberté humaine à cause du rapport contradictoire qui existe entre cette dernière et la prescience divine ; à savoir comment peut-on parler de liberté si toutes nos actions sont déjà connues par la prescience de Dieu, ces actes étant donc nécessaires, car on ne saurait douter de l'infaillibilité de l'omniscience divine[8] ? Je reviendrai sur les conséquences de cette question dans l'interprétation de l'action dramatique après avoir pris en considération les autres arguments.

---

[6] R.M. Frye, *op. cit.* p. 101-102.

[7] C'est la réponse que Descartes donne à l'objection de Hobbes : « "Il faut remarquer, dit Hobbes à propos de la 4e méditation, que la liberté du franc-arbitre est supposée sans être prouvée, quoique cette supposition soit contraire à l'opinion des calvinistes". À quoi Descartes répond, résumant en une phrase sa conception de la liberté et de son mode d'attestation : "Je n'ai rien supposé ou avancé touchant la liberté, que ce que nous ressentons tous les jours en nous-mêmes, et qui est très connu par la lumière naturelle […]. Mais encore que peut-être il y en ait plusieurs qui, lorsqu'ils considèrent la préordination de Dieu, ne peuvent comprendre comment notre liberté peut subsister et s'accorder avec elle, il n'y a néanmoins personne qui, se regardant seulement soi-même, ne ressente et n'expérimente que la volonté et la liberté ne sont qu'une même chose, ou plutôt qu'il n'y a point de différence entre ce qui est volontaire et ce qui est libre. Et ce n'est pas ici le lieu d'examiner quelle est en cela l'opinion des calvinistes" », P. Guenancia, *op. cit.* p. 47. L'auteur cite l'objection XIIe de Hobbes et la réponse dans l'édition de F. Alquié des *Œuvres complètes* de Descartes, Paris, Garnier, 1963, t. 2, p. 624.

[8] Il s'agit de la question que pose l'interlocuteur d'Augustin dans le *De libero arbitrio* : « Comment peut-il se faire que Dieu sache d'avance tous les événements futurs et que nous péchions sans aucune nécessité ? […] Comment donc la volonté est-elle libre, là où apparaît une nécessité aussi inéluctable ? », *éd. cit.* p. 389.

2) La deuxième argumentation que j'énumère est un corollaire de la première. Pour Augustin, le salut ou la damnation n'est pas le fruit du simple calcul des bonnes et des mauvaises actions, mais de l'état où se trouve l'âme à sa dernière heure. Or, si Dieu connaît déjà toutes les choses futures, et qu'elles se rendent de ce fait nécessaires, il s'ensuit qu'il connaît aussi l'heure de notre mort, et qu'ayant choisi ce terme plutôt qu'un autre il prédestine soit à la damnation, si l'âme est chargée d'un péché mortel, soit au salut si ce n'est pas le cas[9]. Ce raisonnement ne fait de doute, d'un point de vue théologique, chez personne. Au demeurant, il légitime l'importance qu'assume le moment de la mort sur les scènes anglaises, signalée comme on l'a vu dans la première partie de cette étude, par une dilatation temporelle qui permet la presque coïncidence, sinon un renversement du rapport qui existe entre la durée de l'action et la durée de la représentation. Cependant, le théâtre élisabéthain ne manque pas d'afficher également des points de vue qui s'opposent à cette conception, en révélant ainsi qu'à l'époque cette idée était peut-être loin d'être acceptée unanimement[10]. La critique matérialiste a bien mis en évidence comment le théâtre élisabéthain porte sur scène la sensibilité de l'homme anglais de l'époque, à savoir des esprits bourgeois et capitalistes qui, dans leur quotidienneté, ramènent tout événement et tout objet à leur valeur commerciale[11]. C'est pourquoi on retrouve représentée parfois l'idée d'une fin de vie conçue comme une estimation des comptes de toute l'existence, ce qui est justement un reflet de la mentalité mercantile anglaise.

Prenons l'exemple de la deuxième tétralogie de Shakespeare[12]. *Richard II*, est la première des pièces qui la composent, suivie par *1 Henry IV*, *2 Henry IV*, et *Henry V*. Dans ces pièces, s'appuyant notamment sur les *Chroniques* de Holinshed [1578], le dramaturge évoque l'histoire anglaise qui va de la déposition du dernier roi Plantagenet

---

[9] « Parallèlement au fait que Dieu accorde ou non à l'enfant le temps d'être baptisé, il y a le cas du baptisé auquel Dieu accorde ou non le temps de tomber et, plus loin, le temps ou non de se repentir. En déterminant le moment de la mort, la longueur de vie, Dieu prédestine les hommes. », J. M. Girard, « Influence de la perspective de la mort dans l'appréciation du temps chez saint Augustin » dans *Le temps chrétien et la fin de l'antiquité au Moyen-âge*, CNRS, Paris, 1984, p. 385. Dans l'interprétation de Girard, l'idée augustinienne postule alors l'existence d'une *potestas absoluta*, qui sera plus tard évoquée par les nominalistes.

[10] Dans son article « Ideas of order », L.C. Orlin écrit à propos de l'attitude de la société élisabéthaine face aux croyances traditionnelles : « This is not to say that everyone in early modern England agreed with or acted upon generally promulgates notions. Just like today, people could know what the common cultural beliefs were without subscribing to them in full or practising the at all », *art. cit.* p. 139.

[11] Voir à ce propos l'article de J.G. Harris, « Materialist criticism », dans *Shakespeare. An Oxford guide, op. cit.* et plus précisément « Reading : *Henry IV Part One* », p. 485-90.

[12] Pour le texte et les traductions de la deuxième tétralogie, j'utilise l'édition des *Œuvres complètes. Histoire I* de Shakespeare établie par M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1997.

au triomphe des anglais à Azincourt, (à savoir la période qui précède la guerre des deux Roses et la successive ascension au trône des Tudor, la dynastie à laquelle appartient Elisabeth I). Richard II est représenté au début de la pièce comme un roi incapable et responsable (mandataire) du meurtre de son oncle Gloucester. Une noblesse qui ne veut plus endurer ses injustices se soulève en conséquence. L'opposition se réunit autour de son cousin, Bolingbroke, fils de Jean de Gand, qui fut obligé à dix ans d'exil au début de la pièce pour avoir dénoncé le meurtre de son oncle Gloucester. De plus, après la mort de Jean de Gand, Richard II confisquera ses biens. Ainsi, lorsque le roi quitte le royaume pour une expédition en Irlande, Bolingbroke en profite pour débarquer en armes, et grâce à l'aide d'autres nobles, dont le puissant Northumberland, oblige le roi qui s'est montré apathique, à accepter ses conditions. C'est à ce moment qu'on dit expressément à propos des deux personnages principaux :

> Le roi Richard, le voici entre les mains puissantes
> De Bolingbroke. Leurs destins à tous les deux sont mis dans la
> [balance (III, iv, 84-85)[13]

Image archétypale de la pesée des destins, qui implique donc un calcul. De retour à Londres, Bolingbroke va être ensuite couronné sous le nom d'Henry IV, alors que Richard, emprisonné, médite sur ses fautes et s'abandonne à des raisonnements tragiques, avant d'être tué.

La première partie d'*Henry IV* fournit d'autres exemples très clairs d'une vie pensée comme une opération de compte, où s'enchaînent les additions et les soustractions d'exploits glorieux. La pièce s'ouvre avec les menaces d'insubordination d'Hotspur, fils de Northumberland. Les exploits militaires du jeune font pendants aux nuits dissipées du prince Harry en compagnie de Falstaff et de ses amis dans une taverne d'Eastcheap. Le roi s'afflige du comportement de son fils, supposant que ce dernier représente la juste punition divine pour avoir usurpé le trône de son prédécesseur et d'en avoir, en quelque sorte, provoqué la mort. Mais le prince rassure le père que le jour viendra où il se montrera son digne successeur. L'occasion se présente lorsque Hotspur, son père, ainsi que d'autres nobles décident de se révolter contre le roi. Avant le combat qui l'oppose à Hotspur, le prince Harry essaie de convaincre son père que

[13] « King Richard he is in the mighty hold / Of Bolingbroke. Their fortunes both are weighed »

Le jour arrivera
Où je saurai contraindre ce jeune homme du Nord
À échanger sa gloire contre mon infamie.
Percy, mon bon seigneur, n'est que mon mandataire
Qui amasse pour mon compte des exploits glorieux ;
Et je lui ferai rendre des comptes si exacts
Qu'il devra renoncer à chacune de ses gloires,
Oui, même aux moindres lauriers qu'il aura obtenus
Ou bien j'arracherai de son cœur le décompte (III, ii, 144-52)[14]

Ce solde des comptes ne se réfère pas à l'instant de sa mort : il ne s'agit pas de sa dernière heure, mais bien d'un « jour glorieux » (III, ii, 133), quelle qu'en soit la date[15]. Lors de la bataille de Shrewsbury, malgré la hardiesse de Hotspur, c'est le prince qui sort vainqueur du combat. Les rebelles vaincus et exécutés, la pièce s'achève.

3) Toutefois les troubles dans les royaumes ne sont pas épuisés, et *2 Henry IV* se déroule dans une atmosphère beaucoup plus sombre que la pièce précédente : puisque le roi n'a pas pu encore accomplir sa croisade en Terre Sainte pour racheter son forfait ; et parce que le prince Harry ne semble pas s'être encore réformé, et continue à hanter les bas-fonds londoniens en compagnie de ses amis. Mais surtout parce des nouvelles rébellions viennent derechef – et viendront encore – menacer le roayume[16]. Ces rebellions semblent scander ineluctablement l'histoire de l'Angleterre à cause des forfaits accomplis dans le passé, et semblent contenir en germe le destin des hommes qui viendront. En effet, dans la pensée augustinienne, la prédestination s'appuie aussi sur l'idée que chaque chose, à partir du moment où elle a été créée, contient déjà en germe son développement futur. Une fois glissée dans le monde, le temps fait surgir ses caractères cachés[17], car comme Augustin écrit dans le *De Genesi*, « tout ce qu'une chose produit et développe […] elle le contenait déjà auparavant à l'état latent […] du moins

[14] « The time will come / That shall make this northern youth exchange / His glorious deeds for my indignities. / Percy is but my factor, good my lord, / To engross up glorious deeds on my behalf ; / And I will call him to so strict account /That he shall render every glory up, / Yea, even the slightest worship of his time, / Or I will tear the reckoning from his heart ».

[15] « And that shall be the day, whene'er it lights » (III, ii, 138)

[16] Cette fois la rébellion de l'archevêque d'York et de ses alliés est étouffée machiavéliquement sans même combattre par le duc de Clarence, fils du roi. À la victoire succède la mort du roi et le couronnement de Henry V, qui choisit une fois pour toutes de se réformer et bandit Falstaff de sa compagnie Le nouveau roi saura profiter, comme on a déjà vu dans le chapitre II, des conseils du père et ainsi, et se rendra le protagoniste de la victoire d'Azincourt contre les français dans *Henry V*, recevant ainsi l'épithète finale d' « étoile d'Angleterre » par le chœur qui ferme la pièce.

[17] S. Böhm, *op. cit.*, *passim.*

dans la *raison* de sa nature »[18]. Shakespeare nous offre ainsi un témoignage de la présence de cette idée à travers *2 Henry IV*, lorsque le roi et Warwick réfléchissent sur l'histoire passée, les événements présents, et les prophéties de Richard II :

> Il y a une histoire dans la vie de tout homme,
> Montrant le caractère des époques défuntes ;
> Et pour peu que l'on observe, on peut prophétiser
> Assez exactement, quel tour prendront les choses
> Qui sont encore à naître, restant dans leurs semences
> Et fragiles débuts comme trésor enfouis.
> Ce sont choses que le temps couve et doit faire éclore ;
> Et parce qu'il y a là de forme nécessaire
> Le roi Richard pouvait deviner parfaitement
> Que le puissant Northumberland, traître alors envers lui,
> Serait une semence d'où plus fort traîtrise
> Germerait, ne trouvant pour y prendre racine
> D'autre terrain que vous (III, i, 75-87)[19]

De ce point de vue, la vie d'un homme, ainsi que toute l'histoire, sont conçues comme un livre qui contient déjà toutes les choses futures : dans la scène qu'on vient de mentionner, le roi Henry IV débute le monologue en désirant lire ce *book of fate* (livre du destin).

Cette conception de la nature des choses et du temps met en évidence l'importance du passé d'un homme. Parfois même, lorsqu'il n'existe aucune solution pour remédier au forfait accompli, un événement du passé détermine inéluctablement toute action future, en niant la possibilité d'agir autrement. C'est le cas de *Macbeth*[20]. Dans la tragédie, Shakespeare traite assez librement l'histoire du roi d'Écosse contenue dans les *Chroniques* d'Holinshed, dans le but de mettre en lumière le personnage de Banquo, ancêtre de Jacques I[er]. Au début de la tragédie, trois sorcières rendent un étrange oracle à Macbeth et Banquo, qui vont rencontrer le roi Duncan après que le

[18] Augustin, *De Genesi*, II, 15, 30. Cité par S. Böhm, *op. cit.* p. 172.

[19] « There is a history in all men's lives / Figuring the natures of the times deceased ; /The which observed, a man may prophesy, / With a near aim, of the main chance of things / As yet not come to life, who in their seeds / And weak beginnings lie intreasurèd. /Such things become the hatch and brood of time ; / And by the necessary form of this / King Richard might create a perfect guess / That great Northumberland, then false to him, / Would of that seed grow to a greater falseness, / Which should not find a ground to root upon / Unless on you ».

[20] Shakespeare, *Œuvres complètes*. *Tragédies II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1995.

protagoniste a étouffé une rébellion dans le royaume d'Écosse. Les mots ambigus des sorcières saluent en effet Macbeth comme Thane de Cawdor et futur roi d'Écosse, et Banquo comme père d'une dynastie de rois. Une fois en présence du roi, Duncan se félicite de l'exploit et nomme Macbeth « Thane of Cawdor », à savoir la plus haute charge du royaume après le roi et l'héritier de la couronne, confirmant ainsi les mystérieuses paroles des sorcières. Le protagoniste fait part de sa rencontre à son épouse qui le pousse à tuer le roi, pour que la prophétie s'accomplisse vite. Le régicide est le premier d'un nombre croissant de forfaits du protagoniste, vivant dans la hantise de perdre la couronne. Ne pouvant plus retourner en arrière, il est ainsi obligé de tuer tous ceux qui pourraient lui ravir la couronne, et d'abord Banquo. Son fils réussit toutefois à s'échapper ; ainsi, après que Malcom (fils de Duncan) et Macduff (noble écossais), en fuite de peur de se faire assassiner à leur tour, reviennent en armée en Écosse et renversent Macbeth, lui cèderont la couronne.

Dans la tragédie, Lady Macbeth semble suggérer une manière presque machinale de se conduire, après le meurtre de Duncan,

> Aux choses sans remède
> Il ne faut plus songer ; ce qui est fait est fait (III, ii, 13-14)[21]

Les protagonistes sont ainsi insérés dans l'engrenage d'un temps infernal, un temps clos, où justement ils se découvrent *fools of time*, les fous du temps[22]. Macbeth, avant d'accomplir le meurtre, voudrait que son geste ne sollicitât pas d'autres actions dans l'avenir,

> Si ce seul coup pouvait tout inclure et terminer

[21] « Things without all remedy / Should be without regard. What's done is done »

[22] C'est le cas aussi d'Hamlet. S'appuyant sur la lecture de R. Girard (*La violence et le sacré*), M. Abiteboul, impute l'inaction d'Hamlet au besoin de s'éloigner de l'impureté de la cour de Claudius, car « faire violence au violent, c'est se laisser contaminer par sa violence ». Mais à la fin le protagoniste sera obligé à accomplir la tâche qu'on lui a assigné, « il faudra au sacrificateur Hamlet combattre lui-même l'impureté, c'est-à-dire tuer Claudius, et, de ce fait, partager symboliquement la souillure : la mort de Claudius, à la fin de la pièce, boucle le boucle, renferme le cycle infernal ». M. Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, *op. cit.* p. 339-410. En accord avec beaucoup de critiques on peut voir cette tyrannie du passé comme l'une des sources de l'inactivité d'Hamlet : « He fells himself chosen as an instrument of Heaven, scourged and punished, but also destined to be a scourge and a punishment for the others », D. Mehl, *Shakespeare's Tragedies*. *An Introduction*, Cambridge, Cambridge university press, 1986, p. 50. C'est qu'il dit clairement au troisième acte, scène quatre (vv. 173-75). Pour G. Venet, Hamlet « doit renoncer à son propre temps, à sa volonté singulière, pour assumer le temps d'un autre, le temps de la victime », G. Venet, *Temps et vision tragique*, *op. cit.* p. 76.

Ici, rien qu'ici, sur ce précaire îlot du temps (I, vii, 4-6)[23]

Plus tard, il comprendra que pour garder sa place, il sera obligé de poursuivre ses crimes,

Mal entrepris par surcroît de mal finit bien (III, ii, 56)[24]

Enfin, il sera ensuite tellement compromis, après l'assassinat de Banquo, qu'il ne pourra plus choisir aucune direction différente que celle que son passé le contraint de suivre :

Dans le sang j'ai tant avancé
Que, si n'allais pas plus loin, revenir en arrière
Serait aussi pénible que de franchir la rivière (III, iv, 137-39)[25]

Pour conclure, rappelons que dans les Histoires, le passé pèse lourdement également pour Richard II et ses successeurs, Henry IV, tout le temps pris par un sentiment de culpabilité, et Henry V, qui craint la vengeance du péché de son père juste avant la bataille d'Azincourt.

4) Les contraintes que le passé exerce sur l'homme n'ont pas seulement des répercussions sérieuses sur sa liberté, mais aussi des conséquences morales sur les actions humaines lorsqu'elles postulent l'esclavage de l'arbitre. Si l'homme est prédestiné sans que ses œuvres et son comportement sur terre ne justifient nullement le salut ou la damnation, alors c'est la justice même de Dieu qui va être mise en question, comme le montrent les thèses des arminiens condamnées au synode de Dordrecht[26]. C'est la raison pour laquelle, avant que la théologie calviniste ne se fasse promotrice infatigable de l'absolue gratuité de la grâce divine, tout le monde avait cherché à accorder un certain rapport entre bonnes actions et grâce. Augustin, pour assurer la liberté de Dieu, avait dit que « le libre arbitre vaut pour accomplir des actions bonnes, à

[23] « That but this blow / Might be the be-all and the end-all, here, / But here upon this bank and shoal of time »

[24]« Thing bad begun make strong themselves by ill »

[25] « I am in blood / Stepped in so far, that should I wade no more, / Returning were as tedious as go o'er»

[26] On ne peut pas en effet « admettre la gratuité du Salut, la prédestination à la vie éternelle sans admettre la prédestination à la damnation des Réprouvés en dépit de leurs efforts ». Or, « affirmer la réprobation positive n'est-ce pas, du même coup, porter atteinte à la Souveraine Bonté de Dieu ? » P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, *op. cit.* p. 470-471.

condition de recevoir l'aide de Dieu »[27]. Une fois postulée l'indispensabilité de la grâce pour l'obtention du salut, reprenant la *Lettre aux Romains* (III, 24), il affirme ensuite sa gratuité absolue : « Or donc, cette grâce du Christ sans laquelle ni les enfants, ni les adultes ne peuvent être sauvés ne revient pas à nos mérites, mais nous est accordée gratuitement ; c'est pourquoi elle est appelée grâce»[28]. Dans la pensée augustinienne, dont les réformateurs héritent par la suite, la dévaluation des bonnes actions semble claire, car leur valeur est dépendante de la grâce. Il y a une raison strictement théologique derrière cette affirmation. Elle tient à ce que l'importance des bonnes actions impliquerait une dévaluation du sacrifice du Christ. Il s'agit, au demeurant, d'un des arguments principaux qu'Augustin utilise dans sa lutte contre le pélagianisme. En citant Saint Paul (*Lettres aux Galates*, II, 21), il met en garde que « si la justice dérive de notre nature, *le Christ est mort en vain* », alors qu'on doit penser que « s'il n'est pas mort en vain, toute la nature ne peut être justifiée et soustraite à la très juste colère de Dieu, c'est-à-dire à sa punition, que par la foi et le mystère du sang du Christ »[29].

Le rôle de la Providence

On a vu, donc, que la dépréciation des actions humaines a trois causes philosophiques et une théologique. Or, si à partir du moment où l'on postule l'existence du dieu chrétien les trois derniers arguments sont irrécusables (Dieu connaît et établit le moment de notre mort ; tout est contenu dans un état latent dès la création ; importance du sacrifice du Christ) le premier en revanche (Dieu connaît tout ce que nous ferons, et de ce fait cela devient nécessaire), ne supprime pas forcément toute liberté humaine[30]. Ce qui a bien sûr des conséquences qui concernent aussi les trois autres arguments. En effet, tout homme a une nette perception de sa liberté, encore que limitée. Il se sait libre dans une certaine mesure lorsqu'il agit dans le monde ; et la plupart du temps il se sent responsable de ses actions. Or, la scène semble par moments suggérer l'existence d'une puissance mystérieuse qui dirige les actions, et qui permet – ou même conduit – les personnages à accomplir un méfait pour ensuite rétablir l'ordre. Cette force est souvent identifiée à la Providence.

---

[27] Augustin, *Lettre à Hilaire*, II, 5, dans *La crise pélagienne I*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 41.

[28] Augustin, *De natura et gratia*, IV, 4, dans *La crise pélagienne I, éd. cit*. p. 251.

[29] *Ibidem*, II, 2, p. 249.

[30] Dans le *De libero arbitrio*, pour expliquer que l'omniscience divine n'est pas en contradiction avec la liberté humaine, Augustin fait l'exemple d'un individu qui sait de manière sûre et par l'avance l'action qu'un autre individu va accomplir librement, *L.A.* III, iv, 10, p. 403.

Dans un célèbre article, J. Jacquot a soutenu que l'idée d'une Providence active tient une place importante dans le théâtre élisabéthain[31]. Elle est évoquée du reste un peu partout dans l'œuvre shakespearienne. Dans *La Tempête* par exemple, où Ariel « parle avec la voix d'un oracle, mais il utilise le vocabulaire de la Providence chrétienne »[32] :

> Vous êtes hommes de péché, tous trois, et le Destin –
> Qui se sert comme d'un instrument de ce bas monde
> Et de ce qu'il contient – força à vous vomir
> La mer jamais repue […]
> Sots que vous êtes ! Moi et mes aides,
> Nous sommes les agents du Destin (III, iii, 53-56 et 60-61)[33]

La critique historiciste a entrevu l'influence de la Providence tout au long des Histoires[34] (mais son interprétation a été nuancée et même contredite[35]) dans lesquelles

---

[31] J. Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón » *RDLC*, (31), Paris, Librairie Marcel Didier, 1957, p. 371.

[32] J. Hartwig, *op. cit.* p. 151. Je traduis.

[33] « **Ariel** : you are three men of sin, whom destiny, – / That hath to instrument this lower world / And what is in't, – the never-surfeited sea / Hath caused to belch up you ; […] / You fools! I and my fellows / Are ministers of fate ».

[34] Cette interprétation expliquerait l'existence du « mythe Tudor » dans l'œuvre shakespearienne, à savoir l'idée que tous les événements politiques qui se succèdent au cours des Histoires, révèlent au spectateur un plan transcendantal qui trouve sa dernière réalisation dans la monarchie des Tudor et dans le règne d'Elisabeth I (comme indique l'éloge fait à la reine dans *Henry VIII*). En effet, la critique historiciste a eu tendance à voir dans les visions du monde véhiculées par les représentations théâtrales qu'une simplification de systèmes médiévaux bien plus obscurs et fortement théocentriques. « It [the world picture] was still theocentric, and it was a simplified version of a much more complicated medieval picture […] The world picture which the Middle Ages inherited was that of an ordered universe arranged in a fixed system of hierarchies but modified by man's sin and the hope of his redemption ». E.M.W. Tillyard, *op. cit.* p. 12-14. À propos du mythe Tudor, D. Goy-Blanquet écrit que « cette doctrine s'applique d'abord à présenter l'avènement Tudor comme une victoire providentielle d'Henry VII sur Richard III, un retour à une légitimité antérieure aux derniers Plantagenets et un retour en grâce de l'Angleterre après les désordres sanglants de la guerre civile ». C'est le chroniqueur Hall dans *The Union of the two noble and illustre famelies of Lancastre and Yorke* [1548] qui avait donné cette interprétation de la récente histoire anglaise. Or la période dont il parle est « précisément la tranche d'histoire mise en scène dans les deux tétralogies de Shakespeare. De là à conclure que le poète reprenait à son compte le schéma et les convictions de Hall, il n'y avait qu'un pas, que le critique E.M.W. Tillyard a franchi sans frémir », *op. cit.* p. 92-93. N. Frye écrit à propos dans *Shakespeare et son théâtre*, que « dans *Richard II*, Shakespeare avait à faire un mariage de convenance entre les réalités de la société médiévale, dans la mesure où elles lui parvenaient à travers ses sources, et la mystique tudor de la royauté », *op. cit.* p. 87.

[35] Dans sa thèse, B. Vahedian décèle deux conceptions historiques dans les tétralogies : l'une, médiévale, linéaire, qui fait allusion à une sorte d'histoire sacrée. L'autre, « antique, plutôt circulaire et cyclique basée sur les données de l'expérience, [où] l'Histoire se répète sans cesse sans avoir de sens. Cette idée est suggérée par l'intrigue répétitive de *Richard II* dans laquelle Bolingbroke remplace simplement le roi sans que le dilemme soit résolu », *Shakespeare et le livre du destin dans* Richard II, Hamlet, Macbeth, Roi Lear, La Tempête, thèse sous la direction de J. Genet, Université de

est censée présider le sort des royaumes, en permettant de réaliser ainsi les desseins divins[36]. Au demeurant, il existe une référence explicite à elle dans *Richard II*. Lorsque Bolingbroke défie Mowbray à un duel, le roi appelle la Providence à exécuter une justice terrestre[37] :

> Laissons, s'il n'est en notre pouvoir de vous réconcilier,
> La justice donner la victoire au chevalier (I, i, 202-3)[38]

Enfin, dans les tragédies, son action prendrait la forme d'une justice poétique qui rétablit l'ordre à la fin de la pièce (on verra plus bas les contradictions qu'elle comporte) ; sa présence surnaturelle étant suggérée notamment à travers l'accomplissement de l'invraisemblable, ainsi que le prouve le dénouement de *Macbeth*, où, jouant avec les mots des sorcières, un bois se met en marche, et un homme qui « [n'est] pas né d'une femme » (V, x, 31) défie le protagoniste[39].

Dans *Hamlet* Shakespeare permet d'enquêter avec plus d'ampleur et de subtilité la nature et les voies de la Providence, cette puissance sans laquelle, pour un esprit

---

Caen, 1993, p. 146. Une tendance à abandonner les interprétations des pièces d'après les croyances religieuse se retrouve déjà dans les études qui se situent dans la lignée du courant de sécularisation, qui, depuis Santayana (*The Absence of Religion in Shakespeare*, 1900) et Bradley (*Shakespearean tragedy*, 1904), a été l'un de plus important du XX^e^ siècle. Parmi eux, on retrouve notamment l'approche du corpus shakespearien faite par R.M. Frye qui défend « the need for a sane and informed secularism in the interpretation of the plays, because the plays are themselves primarily concerned with the secular realm […] this worldly », *Shakespeare and Christian doctrine*, *op. cit*. p. 6 (nonobstant les critiques récentes de J. C. Mayer dans *Shakespeare et la postmodernité*, *op. cit*. p. 80). C'est surtout le matérialisme culturel qui a mis en question la vieille idée du « mythe Tudor », et donc le sens à attribuer aux plusieurs rébellions et à la succession des souverains, en résolvant le paradoxe du pouvoir qui produit la rebellion en son sein (voir la note 93 de l'introduction). Enfin, Greenblatt écrit que Shakespeare est à la fois « the dramatist who organizes his representation of English history around the hegemonic mysticism of the Tudor myth; Shakespeare is also a relentless demystifier, an interrogator of ideology, "the only dramatist", as Franco Moretti puts it, "who rises to the level of Machiavelli in elaborating all the consequences of the separation of political praxis from moral evaluation" », *Shakespearean negotiations*, *op. cit.* p. 23.

[36] D'après la critique historiciste, bien que parfois mise en doute par les mêmes personnages, la Providence exécute la justice de Dieu d'une façon plus ou moins rapide, mais de manière sûre. On retrouve cette confiance dans les mots de Gaunt dans *Richard II*, qui, conscient de sa place dans la société, sait de ne pas être autorisé à se faire justice contre le roi (ou qu'il en a pas probablement la force), et qu'une autre main justicière châtiera le crime du roi.

[37] « In *Richard II*, the nostalgic appeal of the spectacle would have been reinforced by the fact that it was a trial combat, a ritual that evoked an imagined medieval world where divine providence legitimated earthly justice » P. Rackin, « English history plays » in *Shakespeare. An Oxford Guire, op. cit.* p. 199.

[38] « Since we cannot atone you, we shall see / Justice designe the victor's chivalry »

[39] « De fait, guidée par cette triple prophétie, la pièce s'emploie à les avérer successivement, dans l'ordre contraire à celui dans lequel elles ont été émises. Tout d'abord la forêt qui marche […]. Ensuite l'homme qui n'est pas né d'une femme […] Enfin, l'affrontement final avec l'ennemi désigné, Macduff, quand Macbeth accepte le combat », F. Lecercle, « The speech of darkness : *Macbeth* et les modalités de l'obscur », in *La parole énigmatique*, (éds. B. Didier et *al.*), Paris, Sedes, 1997, p. 63.

croyant, le dessein le plus ferme ne peut pas être mené à bout. C'est seulement à la fin que le protagoniste, après avoir tant retardé sa vengeance, comprend que

> Parfois un acte aventuré nous est d'un grand secours
> Quand nos fermes desseins échouent ; où l'on voit bien
> Qu'une divinité mène à leurs fins nos plans,
> Tout dégrossis qu'ils soient pour nous (V, ii, 8-11)[40]

Dans la pièce, il apparaît évident que les personnages ont une connaissance limitée de la Providence. Hamlet n'arrive pas, par le raisonnement, à en découvrir le fonctionnement (il se croit, tout au long de la pièce, le simple instrument d'une « maudite adversité » I, v, 189) ; cependant, à la fin, il aura le sentiment qu'« il y a une providence spéciale dans la chute même d'un moineau » (V, ii, 150-151). Le sens du mystère est tout à fait compréhensible, puisque la Providence, en tant qu'instrument de Dieu, agit pour réaliser la volonté et la justice de ce dernier. Une idée de justice, donc, qui ne peut pas être entièrement compatible avec les vues étriquées de l'homme, qui l'attend souvent avec impatience : ce qui pourrait se révéler, de ce fait même, une source d'injustice. Cependant, il n'en demeure pas moins que la Providence que l'homme de l'époque voit représentée dans les scènes tragiques est influencée par l'état d'esprit de ce dernier[41]. Or, cet esprit semble foncièrement justicier : le spectateur de Marlowe est sûr que si Faust ne se repent pas, au bout des vingt-quatre ans il sera forcément condamné à la damnation éternelle[42] ; le spectateur de Shakespeare, que Claudius doit être châtié.

---

[40] « Our indiscretion sometime serves us well / When our dear plots do pall, and that should teach us / There's a divinity that shapes our ends, – / Rough-hew them how we will »

[41] E. Zanin, dans le but de décrire le fonctionnement de la tragédie moderne, en tant que « tragédie *in re* », fait référence à la notion husserlienne d'« horizon d'attente » : « ce qu'on appelle "l'essor de la tragédie moderne" s'explique par la progressive acquisition de compétences génériques qui font qu'un auteur décide d'appeler son texte "tragédie" pour répondre aux attentes d'un public défini », *op. cit.* p. 26. Justement, c'est cet « horizon d'attente » qui se trouve en amont et en aval de la création artistique. Comme affirme le même auteur en s'appuiant sur le concept de triple *mimésis* énoncé par Paul Ricœur, « la réception de l'œuvre est le lieu d'une réfiguration (*mimèsis* III) qui infléchit et enrichit le sens du texte en fonction des attentes de son public […]. Ce réseau complexe d'attentes comblées ou déçues participe de la poétique du dénouement : il explicite les enjeux de la mise en intrigue (*mimèsis* II), et révèle les *a priori* idéologiques qui fondent la compréhension du public (*mimèsis* III) », *ibidem*, p. 65.

[42] « La pièce de Marlowe est caractéristique d'une tendance, sensible dans l'évolution dramatique au cours du siècle, à mettre plus fortement l'accent sur la Justice que sur la Miséricorde divine », J. Jacquot, « Théâtre médiéval et tragédie élisabéthaine. Des *Corpus Christi play* au *Faust* de Marlowe » in *Le théâtre tragique*, *op. cit.* p. 105. On peut voir d'ailleurs une autre preuve de cette sensibilité dans le succès que relève la tragédie de la vengeance à l'époque.

Les idées de Shakespeare (tout comme celles de Marlowe) sur la Providence ne sont pas originales, et ne se trouvent pas seulement dans son théâtre ; au contraire, elles font partie d'un savoir commun, héritage de la pensée religieuse, voire transmises à travers des œuvres littéraires. On pourrait dès lors, par exemple comme l'a fait Lawlor, utiliser les mots de Dante pour décrire la Providence chez Shakespeare[43]. En revanche, l'originalité du dramaturge demeure dans le fait de « mettre en pratique », sur scène, ces idées : de mettre l'accent sur les apories qu'elles comportent, et de faire voir, d'examiner, par le biais de son « outil mimétique », leurs effets sur l'homme.

Il existe à ces propos deux difficultés principales qui concernent l'idée de Providence dans le théâtre anglais. Notons tout d'abord que malgré la valeur positive que le christianisme a su donner aux difficultés et aux souffrances[44], il est indubitable que la représentation d'une réalité pleine d'injustices et de malheurs pouvait conduire le spectateur à mettre en doute l'existence d'une Providence bénigne (au demeurant, il s'agit d'un âge apprenant l'existence d'une forme de cruauté qu'il est souhaitable de posséder pour ceux qui gouvernent[45]). Car si on postulait l'existence d'une Providence omniprésente, exerçant son pouvoir sans cesse, à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'homme, à qui imputer les souffrances et le mal qui accablent le monde ?[46] Surtout lorsqu'on voit la volonté humaine et un agent surnaturel qui semblent travailler

[43] J. Lawlor, *The tragic sense in Shakespeare,* Londres, Chatto and Windus, 1969, p. 82. « Colui che lo saver tutto trascende, / fece li cieli e diè lor chi conduce / sì, ch'ogne parte ad ogne parte splende, / distribuendo igualmente la luce. / Similemente a li splendor mondani / Ordinò general ministra e duce / Che permutasse a tempo li ben vani / Di gente in gente e d'uno in altro sangue, / oltre la difension de' senni umani ; / per ch'una gente impera e l'altra langue, / seguendo lo giudicio de costei, / che è occulto come in erba l'angue. / Vostro saver non ha constato a lei : / Questa provede, giudica e persegue / Suo regno come il loro li altri dèi. / Le sue permutazion non ha triegue : / Necessità la fa esser veloce ; / Sí spesso vien chi vicenda consegue » [« Celui qui surpasse en savoir toutes choses / créa les cieux et leur donna de tels guide / que chaque part sur chaque part réluit, / distribuant une égale lumière. / De la même façon, aux splendeurs mondaines, / il a investi d'autorité plénière / celle qui doit, à temps, changer les biens vains, / de nation en nation et d'un sang à l'autre, / malgré la défense avisée des hommes : / par quoi règne une gent, l'autre décline, / suivant l'absolu vouloir de celle-là, / qui reste caché comme serpent dans l'herbe. / Votre savoir ne peur rien lui opposer : / elle pourvoit, elle est juge, elle maintient / sa seigneurie, comme les autres dieux. / Ses mutations ne connaissent de trêve ; / la nécessité la fait être sudaine, / d'où vient que souvent l'homme change de sort. »] Dante, *La Comédie*, Paris, Gallimard, 2012, *Enfers*, VII, 73-90.

[44] Pour M. Eliade, l'un des mérites du christianisme est d'avoir su valoriser la souffrance, et « transformer la douleur d'état négatif en expérience à contenu spirituel positif », *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.* p. 112.

[45] Machiavel l'affirme à plusieurs reprises dans *Le Prince* : au chapitre VIII, où il parle *De his qui per scelera ad principatum pervenere*, il lui arrive même d'écrire, entre parenthèse, « se del male è licito dire bene » [On peut appeler cruautés bien employées, si du mal il est permis de dire du bien »] N. Machiavel, *Le prince*, [1513], Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 28.

[46] Pour ébaucher les traits typique d'une tragédie shakespearienne, Woodbridge commence justement par se poser ces questions : « If a benevolent and powerful force rules the universe, how do we account for the existence of evil and suffering ? » ; et ensuite la question principale qu'on doit se poser lorsqu'on assiste à une tragédie, à savoir pourquoi ces événements tragiques doivent se produire. L. Woodbridge, « Tragedies », in *Shakespeare. An Oxford guide, op. cit.* p. 212.

ensemble pour la ruine d'un homme, comme dans le cas de *Macbeth*. Autrement dit, quelles sont les frontières de sa « juridiction » dans ce cas, puisque la responsabilité morale de l'action doit être attribuée exclusivement à l'homme ?

L'autre difficulté que soulève la présence d'une Providence concerne la variabilité de sa puissance. C'est-à-dire pourquoi dans un premier instant elle se montre tolérante, lâche, accommodante, permettant l'accomplissement des pires forfaits, alors qu'elle est si puissante, comme on le découvre ensuite lorsqu'elle devient inexorable dans la poursuite de ses visées ? Dès lors, elle est mise en cause parce qu'elle n'intervient pas, comme dans le cas de *Tamburlaine*[47] ; ou parce que, somme toute, elle ne semble pas avoir su extirper le mal foncier de la société, et que la génération prochaine aura besoin d'un nouveau bouc-émissaire pour se rédimer[48]. Mais précisons. Il ne s'agit pas d'apories que soulève seulement une vision tragique. Bien au contraire, c'est dans l'univers tragicomique que ces apories se présentent avec toute leur ampleur. Pourquoi permettre l'usurpation du ducché de Milan si ensuite c'est à travers la stricte surveillance de Prospero, avec l'indispensable soutien d'Ariel, que les personnages trouvent leur rédemption ? Le seul mérite, en effet, va exclusivement au « metteur en scène », qui a su pardonner : tout cela, dans la plus fidèle et rigoureuse vision calviniste (à cette exception près, qu'ici tout le monde est sauvé, et non seulement le petit nombre des élus). Vraiment alors, semble-t-il, l'homme serait un jouet des dieux. Dans cette atmosphère idyllique où ils ne le tuent pas comme les mouches pour leur divertissement, il n'y a rien de soulageant. Joies et souffrances se relayent sans une raison sérieuse.

Les apories de la liberté humaine

Si la réflexion sur le rôle que joue la Providence dans le théâtre élisabéthain pose plusieurs difficultés, un examen de la liberté met également en lumière nombre d'apories. D'un côté, on a la sensation que sur scène la liberté de l'homme ne pourrait pas être totalement aliénée, ne fût-ce que pour lui attribuer la responsabilité de ses crimes[49]. Par ailleurs, le fait que l'action dramatique se fonde sur le pathos qui jaillit du

[47] « Taken as a whole, *Part I* of *Tamburlaine* is a refutation of the Providential philosophy of history », C. G. Masinton, *Christopher Marlowe's tragic vision. A study in Damnation*, Athens, Ohio university press, 1972, p. 16.

[48] L. Woodbridge, *art. cit.* p. 215.

[49] Une liberté qui par ailleurs semble même réclamée dans le cas de *Macbeth*. À la scène 1 de l'acte III, Macbeth congédie les personnages sur scène en leur disant « Let every man be master of his time / Till seven at night » (v. 41-42) ; on pourrait lire dans cette affirmation sur la maîtrise du temps un double sens caché, Macbeth ayant pu revendiquer cette liberté au moment où il s'apprête à

geste et de la parole du protagoniste entérine cette sensation : le fait d'étaler la durée des moments du choix permet en effet au spectateur d'en avoir le sentiment. Car accorder plus de temps à la représentation d'une action ou d'un choix, équivaut à en mettre en exergue l'importance. Or, s'il s'agissait de simples conséquences où l'homme ne peut rien, ou, dans un langage métaphysique, du simple déroulement d'une causalité analytique qui trouve son origine dans la Cause première, pourquoi attribuer une importance majeure à ces actes ? Étaler ces durées est censé donc attribuer une liberté aux personnages sur scène, étant donné que, comme le dira H. Bergson, « l'acte libre se produit dans le temps qui s'écoule, et non opas dans le temps écoulé »[50]. Autrement dit, cette main qui se lève pour porter atteinte à la vie de Duncan (*Macbeth*), cette bouche qui s'ouvre pour laisser sortir un serment avec le diable (*Faust*), ce regard fier d'un jeune homme du nord (*1 Henry IV*) ou d'un pasteur de l'Asie (*Tamerlan le Grand*), ne peuvent être perçus que comme des volontés inébranlables, qui ne pourront jamais être assujetties, bien qu'elles soient, de toute évidence, influencées par les circonstances extérieures. Il s'agit de volontés nées dans la pensée de consciences individuelles, dans des esprits se voulant infinis, bien qu'ils soient emprisonnés dans le fini[51]. C'est pourquoi on a pu affirmer que chez Shakespeare le libre arbitre n'est jamais totalement étouffé[52]. L'homme est sur scène pour agir, et à travers son action le dramaturge à la fois explore et montre les limites de la liberté humaine : car comme l'écrit H. Gouhier, « il n'y a pas de tragédie sans liberté »[53]. À l'intérieur de ces limites, le spectateur peut entrevoir ce petit noyau de liberté concédé à l'homme et qu'un raisonnement

commander l'assassin de Banquo, dans l'espérance qu'aucune force surnaturelle n'intervienne (car ces aux fils de Banquo que les trois sorcières ont réservé la succession de la couronne) ; et assumant ainsi la pleine responsabilité du crime.

[50] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Puf, 1991, p. 166.

[51] « Ce qui rend la tragédie tragique, et pas simplement ironique – écrit N. Frye –, c'est la présence en elle d'un contre-mouvement de l'être que nous appelons héroïque, et qui consiste en une capacité à l'action ou à la passion, au faire ou au subir, se situant au-delà de l'expérience humaine. […] Du fait que l'héroïque dépasse les limites normales de l'expérience, il suggère aussi quelque chose d'infini emprisonné dans le fini », *Les fous du temps*, *op. cit.* p. 8-9.

[52] M.-T. Jones-Davies, *Shakespeare : le théâtre du monde*, Balland, Paris, 1987, p. 137. Dans la théologie thomiste, cette liberté est possible grâce à l'existence des formes substantielles qui ont une fonction médiatrice entre la volonté de Dieu, la *Causa prima*, et l'action humaine. P. Destrée, « Temporalité et causalité » dans, *Les figures du temps*, *op. cit.* p. 61-62. On retrouve une certaine marge de liberté aussi dans l'anthropologie augustinienne, car « bien que les causes célestes contiennent l'être humain, elles ne préfigurent pas complètement les actes de l'homme ». S. Böhm, *op. cit.*, p. 220. Augustin, en réfléchissant sur les causes du péché d'Adam écrit que « dans la création primitive et simultanée, l'homme fut formé comme un être possible, c'est-à-dire, dans le principe dont il devait sortir, et non avec l'existence effective qu'il mena plus tard », bien que « tous les événements dont Dieu connaît d'avance la réalisation se réalisent nécessairement » *De Genesi*, VI, 9, 16, cité par S. Böhm, *op. cit.* p. 220, et *L.A.*, III, 6, p. 395.

[53] H. Gouhier, *op. cit.* p. 49.

métaphysique simple et cohérent devrait exclure (j'y reviendrai plus bas). Et dans ce bref instant, comme Hamlet, respirer,

> Ô mon Dieu, je pourrais être enfermé dans une coquille de noix et me tenir pour roi d'espaces infinis, n'était que je fais de mauvais rêves (II, ii, 240-241)[54]

avant d'être plongé à nouveau dans l'abysse sombre et étouffant de la contrainte céleste. Dans *Hamlet*, cet abysse sombre est le lieu où il vit, *Denmark's a prison* ; la contrainte céleste, les *bad dreams* (II, ii, 237 et 241) : la sensation d'avoir été obligé à faire justice d'un crime dans un temps qui a été disloqué, d'avoir hérité d'un rôle et reçu une mission détestés,

> Ce temps est mal en point, maudite adversité
> Si pour le rétablir il faut que je sois né ! (I, v, 189-90)[55]

Il existe toutefois un aspect encore plus inquiétant. Dans ce théâtre anglais où la Providence réduit l'indépendance des personnages, il semble que l'homme soit en l'occurrence laissé libre de faire du mal, d'exécuter ses actions les plus abjectes. Dans ce désolant univers tragique, la seule voie pour exercer ses libertés est offerte par le diable[56]: vérité triste (qui compte parmi ses victimes, entre autres, Faust et Macbeth) d'autant plus que cette liberté comporte ses propres paradoxes[57]. Elle seulement se hisse

---

[54] « O God, I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams ».

[55] « The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right »

[56] C'est la thèse de G. Venet : « Avec le *Faust*, un temps lacunaire du délit se présentera aussi comme le lieu scénique de bouffonneries et des parodies qui seront autant de négations du temps, de la valeur de la durée humaine. Mais il aura été précédé d'un temps de conflit réel dans lequel Faust, par un acte libre et volontaire, aura pu jouer la durée satanique contre le temps divin, et explorer dans cette durée le temps humain d'une liberté, même si ce temps humain se révèle être de façon tragique la découverte des limites à cette liberté », *Temps et vision tragique*, *op. cit.* p. 37.

[57] « Faustus' pact with the devil, because an act of transgression without hope of liberation, is at once rebellious, masochistic and despairing », J. Dollimore, *op. cit.*, p. 114. Il est pourtant retentissent de noter combien l'essence de cette liberté n'est pas contraire de celle que Descartes attribuera à la volonté, quoique lui donnant un degré infini. D'après l'interprétation de N. Grimaldi, « la même souveraineté infinie que Dieu a sur l'univers dans la positivité de la création, l'homme l'a donc aussi, mais dans la négation du refus […] L'homme est le dieu du négatif […]. Dans le *Discours*, cette infinité démoniaque par laquelle nous pouvons refuser l'infini qui nous est refusé nous est révélée comme le secret de ces philosophes qui "pouvaient disputer de la félicité avec leurs dieux" », *Six études sur la volonté et la liberté chez Descartes*, Paris, Vrin, 1988, p. 123-124. Ce refus infini serait alors symbolisé par Marlowe à travers tous les livres de science que Faust rejette au début de la tragédie ; alors que son acceptation du contrat diabolique signalerait en revanche la déception philosophique et métaphysique de sa révolte, comme l'a bien vu G. Thinès dans la lecture du *Faustbuch* : « la voie du pacte satanique qu'il [Faust] adopte le mène à accepter une finitude stipulée

à l'encontre d'un commandement qui ne laisse aux hommes que le sens à attribuer aux actions, et non pas le choix de les mener à terme ou non[58]. On pourrait poser l'hypothèse que les moyens utilisés pour accomplir la tâche commandée soient laissés à la discrétion de l'homme. Et peut-être qu'Hamlet l'a cru dans un premier temps, en voulant choisir l'arme qui convient le plus à un homme plutôt pensif qu'enclin à l'action : la représentation théâtrale du forfait. Autre amère désillusion qu'il doit avouer en voyant qu'il y a une puissance divine qui parachève son projet.

L'homme de la tragédie anglaise se réveille, somme toute, pieds et poings liés, après le beau rêve d'omnipotence qu'il a pu occasionnellement savourer, et où il croyait pouvoir même commander au temps et aux éléments, à l'instar de Richard II[59]. Ce n'est pas le corps du roi destitué, c'est sa conscience qui est mise en chaîne à la fin de *Richard II*. Son anéantissement physique ne veut rien dire pour lui, car il avait déjà compris être néant, avoir perdu à tout jamais son être social d'auparavant : à savoir, perdu la possibilité d'être « un homme », de pouvoir être libre de choisir (il a en effet été obligé d'accepter sa destitution[60]), et de se soustraire donc au terrible engrenage qui fait de lui qu'une simple « conséquence » de la Cause première. Autrement dit, ayant perdu son *ipséité*, presque rien ne le distingue plus d'un étant qui est pure matière, à part

---

contre l'annulation prophétique du temps » ; « Toutes les précautions et tous les subterfuges de Méphisto avant la signature du pacte, de même que tous ses discours pseudo-théologiques sur la hiérarchie de l'enfer, ont pour seul objectif de faire croire à Faust que le seul accomplissement possible de l'*alêtheia* se limite à une révélation de la *physis* et qu'en conséquence le seul pouvoir de la conscience transcendantale faustienne consiste à maîtriser la nature en attribuant à celle-ci des propriétés qui n'appartiennent ontologiquement qu'au monde […] Le pacte définitif apparaît indubitablement comme une déchéance philosophique dans la mesure où il ne prépare pas la voie de cette restauration, c'est-à-dire dans la mesure où il confère à Faust un pouvoir mondain qui ne permet pas d'aboutir à la transcendance à travers la maîtrise du monde », *Le mythe de Faust et la dialectique du temps*, Lausanne-Paris, L'Age d'homme, 1989, p. 12, 153 et 160.

[58] « [Hamlet] may not choose to fulfill his duty; his is the choice only of means. Accepting the role of avenger, he is within these limits the agent », J. Lawlor, *op. cit.*, p. 46.

[59] En débarquant en Angleterre, le roi demande á la terre même de s'armer contre les éléments, et dit à ses alliés, « Mock not my senseless conjuration, lords » III, ii, 23 (comme le précise la note 5 de l'édition Bouquin, *senseless* pourrait s'entendre aussi comme « conjuration dépourvue de sens » ; je suis dans ce cas l'interprétation donnée dans le texte : « Ne riez pas, messeigneurs, si j'invoque des êtres / Privés de sens). Malgré sa « négligence », comme le rappelle Aumerle juste après (« we are too remiss, / Whiltst Bolingbroke, through our security, / Grows strong and great in substance and in friends » III, ii, 29-31), Richard semble garder une entière confiance (« God, for his Richard hath in heavenly pay / A glorious angel. Then if angels fight, / Weak men must fall; for heaven still guards the right », 56-58). Ce sont seulement les mots de Salisbury qui le rappellent à la réalité des faits : « One day too late, I fear me, noble lord, / Hath clouded all thy happy days on earth. / O, call back yesterday, bid time return, / And thou shalt have twelve thousand fighting men. / Today, today, unhappy day to late, / Overthrows thy joys, friends, fortune, and thy state; / For all the Welshmen, hearing thou wert dead, / Are gone to Bolingbroke, dispersed, and fled » III, ii, 63-70.

[60] Destitution qui se fait par un « inextricable jeu de mots » (« Ay, no; no, ay; for I must nothing be; / Therefore no, no, for I resign too thee » IV, i, 191-192) qui met en évidence que Richard « n'étant lui-même plus rien il n'a d'autres volontés que celle de Bolingbroke », (note 7, p. 337). Juste après, il se dénoncera lui-même traître envers sa personne : « I find myself a traitor with the rest / For i have given here my soul's consent / T'undeck the pompous body of a king » IV, i, 238-240.

une dernière, petite, trace de ce qu'il fut naguère, qui lui rappelle sa déchéance et rend cette dernière plus terrible à endurer. Une trace qui va bientôt disparaître, engloutie par un « rien » devenu paradoxalement une condition apaisante :

> Alors je me retrouve roi et, bientôt, songe
> Qu'à cause de Bolingbroke je ne suis plus roi,
> Et aussitôt je ne suis rien. Mais quoi que je puisse être,
> Ni moi ni aucun autre qui soit homme seulement
> Ne saurons nous satisfaire de rien, avant ce soulagement
> De n'être rien (V, v, 36-41)[61]

Si telle est la situation de l'homme dans une tragédie, celle dans une tragicomédie n'est pas non plus à désirer si pour un instant on ne songe pas au dénouement. Où sont les libertés des personnages de *La Tempête* si c'est seulement sous le contrôle de Prospero et les prodiges d'Ariel qu'ils peuvent entamer ce chemin quelque peu tortueux qui les amène à une fin heureuse et à l'applaudissement final du public ? En réalité (Aristote fait ici autorité), libre est seulement « celui qui est en vue de soi et non d'un autre », c'est-à-dire qui est *causa sui* ; encore que quelque liberté puisse être attribuée à « tous les étants naturels [qui] ont en eux-mêmes les principes de leur mouvement »[62]. Or, il est évident que dans *La Tempête* c'est la volonté de Prospero qui est le seul moteur de l'action.

L'homme reste étourdi face à ces apories, confondu. Dans l'impossibilité d'atteindre une synthèse à travers une construction rationaliste, la sensibilité baroque travaille par accumulation, opère « une construction en termes de simultanéité »[63], et trouve dans le théâtre le lieu le plus approprié pour s'exprimer. Dans cette casuistique théâtrale, le temps est d'un côté ressenti physiquement comme une nécessité dans la

---

[61] « Then am I kinged again, and by and by / Think that I am unking'd by Bolingbroke, / And straight am nothing: but whate'er I be, / Nor I nor any man that but man is / With nothing shall be pleased, till he be eased / With being nothing…». Ce « nothing » se révèle très utile pour déceler le « signifying nothing » de *Macbeth*. Cette question a été étudiée, entre autres, par F. Lecercle dans l'article « "*Signifying nothing*". *Macbeth* et le refus de l'interprétation », *Le fait de l'analyse*, 4, 1998.

[62] Aristote, *Métaphysique*, A, 2, 982 b 25, et *Physique*, II, 1, 192 b 13-14. Cités dans P. Destrée, *op. cit.* p. 62. Dans la *Somme théologique*, Thomas d'Aquin dira qu'« il n'est pas indispensable à la liberté que ce qui est libre soit la cause première de soi-même ; pas plus qu'il n'est requis, pour être la cause de quelque chose, d'en être la cause première. C'est Dieu qui est la cause première, donnant le mouvement aux causes naturelles et aux causes volontaires », *éd. cit.* I, q 83, art. 1.

[63] D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 126.

mesure où le protagoniste est conduit vers l'instant critique d'un choix[64] ; de l'autre côté il est vu comme cet espace où une certaine forme de liberté est permise à la conscience du protagoniste, ne fut-ce que celle d'une durée personnelle où elle est libre d'imaginer ; car comme le dira Bergson, seulement dans le champ de la matière tout ce qui précède influence ce qui suit, subordonné à un déterminisme pur. La conscience n'y est pas obligée et peut toujours inventer un futur qui ne répétera pas le passé[65].

Le dramaturge élisabéthain met en scène une enclume où bat le marteau d'une main mystérieuse, qui engendre une entropie toujours croissante. Cette main, on ne peut l'identifier à coup sûr avec celle du dieu chrétien, comme l'a montré R.M. Frey[66]. De l'ambiguïté des autonomies humaines[67], et de ce désordre bouleversant, surgit un doute sur le sens d'une mutation perpétuelle : doute qui, comme un coup de tonnerre, perce la conscience humaine, dans une vision orageuse devenue depuis Euripide un lieu commun de la tragédie, où l'homme est le « jouet des flots » dans la mer (de la vie). Dans son agitation saugrenue et frénétique à vouloir dominer les vagues, il est le fou des vents — lire : « du temps » : lorsqu'il en a conscience, sans pour autant réduire ses efforts, il atteint l'héroïsme.

---

[64] « It is perhaps natural in drama, where events lead up to a critical hour of decision, that time should be physically present » R. Quinones, *op. cit.*, p. 297.

[65] J.-L. Vieillard-Baron, *Le problème du temps. Sept études*, *op. cit.* p. 28.

[66] R.M. Frey, *op. cit.* p. 165 et suiv.

[67] C'est ce que montre l'univers confus et délirant de *Macbeth*, où « lapsus, ambiguïtés, sous-entendus, malentendus, etc., c'est-à-dire tout ce par quoi la parole humaine échappe à l'univers trop lisse, et qui serait étouffant, de l'axiomatique » introduisent une part d'aléas dans les dialogues, « évitant aux humains de découvrir qu'ils ne sont que de robots » – des marionnettes dans ce cas spécifique. F. Lecercle, « The speech of darkness : *Macbeth* et les modalités de l'obscur », *art. cit.* p. 49.

b. La querelle du *de auxiliis* dans les dramaturgies de Tirso et de Calderón

L'histoire de la querelle et les systèmes théologiques de Bañez et de Molina

S'il n'est pas possible, comme l'a écrit D. Souiller, de parler du théâtre espagnol du XVII[e] siècle sans faire référence à sa dimension religieuse, on ne peut pas non plus, en voulant parler de représentations des conceptions du temps, passer sous silence la querelle du *De auxiliis*, car on trouve à tout moment dans ce théâtre des références à la question du libre arbitre. De même, il serait impossible d'aborder la question du libre arbitre, essentielle pour cette thèse, sans donner un tableau (encore que général) du débat entre jésuites et dominicains et de ses circonstances historiques ; ou sans faire une synthèse des systèmes théologiques développés afin de résoudre les apories que comporte la nécessité d'affirmer en même temps la toute-puissance de Dieu et la sauvegarde de la liberté humaine. Avec prudence et circonspection, pour ne pas entrer trop dans les détails[68], je tenterai donc d'esquisser dans ses grandes lignes les étapes du raisonnement qui amène aux diverses solutions proposées.

Le point de départ ne peut être que métaphysique. La scolastique médiévale avait associé le Premier moteur de la *Métaphysique* aristotélicienne au Dieu chrétien, c'est-à-dire l'*ens* qui est la Cause première, d'où tout dérive. Or, dans cette perspective, comme on l'a vu, cet *ens* est le seul qui est vraiment libre, puisque libre est celui qui est *causa sui* (voir la note 62). Ainsi, au XVII[e] siècle, Suárez subdivise dans ses *Disputationes metaphysicae* les êtres (les êtres réels), en deux groupes : infini et créateur, à savoir Dieu, *ens a se* ; finis et créés, avec l'inévitable relation de dépendance, comme toutes les créatures, en tant qu'*ens ab alio*, l'homme faisant partie de cette deuxième catégorie[69]. Cependant, la pensée thomiste, qui se réfère à la philosophie péripatéticienne, postule l'existence de « formes substantielles » qui permettent une certaine autonomie aux êtres créés[70]. La solution du *doctor angelicus* va devenir bientôt

[68] Comme le rappelle J. Schumtz, les arguments utilisés pour résoudre les apories sur le libre arbitre sont souvent fort abstrus, « fra i quali alcuni sono di una tale complessità da far impallidire i più incalliti filosofi analitici contemporanei », « Dal peccato dell'angelo alla libertà d'indifferenza. L'eredità angelologica dell'antropologia moderna », in *L'efficacia della volontà nel XVII secolo*, *op. cit.* p. 59.

[69] J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. II. La edad de oro*, *op. cit.* p. 613.

[70] La forme substantielle est l'essence d'un être. Pour Aristote, la forme substantielle de l'homme est l'âme. D'après Thomas d'Aquin, c'est elle qui pourvoit l'homme d'un certain degré d'autonomie. Dans la *Somme théologique*, il écrit en effet que « la providence comprend deux moments : le plan de l'ordination des choses à leur fin, et la mise en œuvre de ce plan, qu'on appelle le gouvernement. Pour ce qui est du premier, Dieu par sa providence, s'occupe de toutes les choses, car il a dans son intelligence la représentation de toutes les choses, même les plus petites , et quelques causes qu'il ait attribuées aux divers effets, c'est lui qui leur a donné la vertu de les produire. Aussi faut-il qu'il ait d'abord dans son intelligence, le rapport de ces effets à leur cause. C'est au second moment que la

officielle au sein de la chrétienté[71], et cette vision optimiste, qui vise à responsabiliser l'homme en mettant l'accent sur sa liberté et ses possibilités, se répand aussi grâce à l'œuvre des poètes[72]. En même temps, cependant, Guillaume d'Occam opère une révolution épistémologique à l'intérieur de la scolastique : en affirmant l'infinie volonté de Dieu, il abolit les formes substantielles, de sorte que les êtres créés dépendent directement et strictement de la volonté de Dieu[73]. À la fin du XVII[e] siècle, « l'harmonie préétablie » de Leibniz représentera le point d'arrivée de l'occamisme : « s'il n'y a plus que causalité analytique, c'est-à-dire une caualité qui n'est plus que le déroulement de l'inhérence substantielle, c'est que la substance, loin d'être la source vive de ses actions, n'est plus que l'effet de la volonté divine »[74].

Or, cette solution semble cohérente d'un point de vue logique, car l'infinie volonté divine et sa toute-puissance ne peuvent pas admettre une limitation, implicite dans l'affirmation de la liberté humaine. Pourtant, nier la responsabilité humaine du péché signifie en même temps l'attribuer à Dieu – pensé dans sa bonté infinie. Ne pouvant pas admettre cette idée, la théologie a essayé sans cesse de trouver une raison pour attribuer la faute à l'homme. C'était l'une des préoccupations principales d'Augustin :

> Mais voici ce qui trouble l'esprit : si les péchés viennent de ces âmes que Dieu a créées et si ces âmes viennent de Dieu, comment

providence divine use d'intermédiaires, car Dieu gouverne les inférieurs par l'entremise des supérieurs, non que sa providence soit en défaut, mais par surabondance de bonté, afin de communiquer aux créatures elles-mêmes la dignité de cause », *éd. cit*. I q 22 art. 3.

[71] Ce sera la fin du XV[e] siècle à signer un tournant, au moment où va se produire « une double transformation dans la méthode d'enseignement […] la substitution de la *Somme théologique* aux *Sentences* du Lombard, et l'apparition d'une longue lignée de commentateurs », P. Lécrivain, « La *Somme théologique* de Thomas d'Aquin aux XVI[e]-XVIII[e] siècles », *Recherches de Science Religieuse*, 2003/3, XCI, p. 398.

[72] Dante, notamment, partage cette conception et l'affirme dans le *Purgatoire* de *La Divine Comédie*, lorsqu'il fait dire à Marco Lombardo : « Voi che vivete ogni cagion recate / Pur suso al cielo, pur come se tutto / Movesse seco di necessitate. / Se così fosse, in voi fora distrutto / Libero arbitrio, e non fora giustizia / Per ben letizia, e per male aver lutto. / Lo cielo i vostri movimenti inizia ; / Non dico tutti, ma, posto ch'i'l dica, / Lume v'è dato a bene e malizia, / E libero voler ; che, se fatica / Ne le prime battaglie col ciel dura, / Poi vince tutto, se ben si notrica. / A maggior forza e a miglior natura / Liberi soggiacete ; e quella cria / La mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura » [« Vous les vivants rapportez chaque raison / seulement aux cieux, comme s'ils entraînent / seuls tout avec eux, nécessairement. / Si tel était le cas, serait détruit / votre libre arbitre, et il n'y aurait justice / à rendre joie pour le bien, pour le mal deuil. / Les cieux à vos mouvements donnent le branle ; / je ne dis pas à tous, mais, l'aurais-je dit, / vous avez le sens du bien et du mal, / et un libre vouloir ; lequel, s'il peine, / aux premiers batailles avec le ciel, / ensuite vainc tout, si on l'a bien nourri. / À plus grande force et meilleure nature / libres vous vous pliez ; et celle-là crée / en vous l'esprit, dont le ciel n'a tutelle. »], Dante, *éd. cit. Purgatoire*, XVI, 67-81.

[73] Le nominalisme, pour rendre compte de l'effective toute-puissance divine, postule l'existence d'une *potestas absoluta* par opposition à une *potestas ordinata*.

[74] P. Destrée, *op. cit.* p. 61.

> les péchés ne sont-ils pas presque directement reportés sur Dieu ? (*L.A.* I, ii, 4, p. 197).

Augustin convainc son interlocuteur du *Libre arbitre* que la responsabilité du péché demeure dans la volonté humaine, seule liberté que Dieu a octroyée à l'homme. De cette manière, Augustin semble accorder à l'âme humaine un certain degré de liberté métaphysique :

> Tu vas peut-être demander : puisque la volonté se meut en se détournant du bien immuable au bien muable, d'où lui vient ce mouvement ? Et assurément celui-ci est mauvais, même si la volonté libre, du fait que sans elle on ne peut vivre avec droiture, est à compter au nombre des biens. En effet, si ce mouvement, le détournant de la volonté de Dieu son maître, est sans nul doute un péché, pouvons-nous dire que Dieu est l'auteur du péché ? Non. Ce mouvement ne viendra donc pas de Dieu. D'où vient-il donc ? (*L.A.* II, xx, 54, p. 377).

> Je pense donc que tu te souviens que, lors de la première discussion, il a été suffisamment établi que rien n'asservit l'esprit à la passion si ce n'est sa propre volonté ; de fait, ni un être supérieur ni un égal ne peuvent le contraindre à ce déshonneur, parce que c'est injuste ; ni un être inférieur, parce qu'il ne le peut pas. Reste donc que ce soit par son mouvement propre qu'il détourne sa volonté de jouissance du Créateur vers la créature. Si on déclare ce mouvement coupable, – et il t'a paru ridicule d'en douter –, il n'est certes pas naturel, mais volontaire ; il est semblable au mouvement par lequel la pierre se porte vers le bas, en tant que celui-ci est le mouvement propre de la pierre et celui-là le mouvement propre de l'âme ; mais il en dissemblable, parce que la pierre n'a pas le pouvoir d'empêcher le mouvement qui la porte plus bas, tandis que l'âme, si elle ne veut pas, n'est pas entraînée à abandonner les biens supérieurs et à aimer les inférieurs. Et c'est pourquoi le mouvement de la pierre est naturel et celui de l'âme volontaire (*L.A.* III, i, 2, p. 385).

La justification de la liberté humaine pose également divers problèmes d'ordre théologique et philosophique. Tout d'abord, Evode demande à Augustin pourquoi Dieu aurait concédé à l'homme le libre arbitre si c'est à cause de ce dernier qu'il pèche et

qu'il s'éloigne de son Dieu. Augustin répond que Dieu a donné le libre arbitre pour agir avec droiture, non pas pour pécher ; et que de toute façon, un être dépourvu de liberté n'aurait pas la même dignité que l'homme[75].

L'autre problème concerne la contradiction, entre prescience divine et liberté humaine, que j'ai déjà traitée plus haut[76]. Pour l'évêque d'Hippone, elle est seulement apparente :

> de même donc qu'il n'y a pas opposition entre ces deux faits : que tu saches par ta prescience ce qu'un autre va faire par sa volonté ; de même Dieu, sans forcer personne à pécher, voit cependant d'avance ceux qui pécheront par leur propre volonté (*L.A.* III, iv, 10, p. 403).

En fin de compte, Augustin limite beaucoup la valeur des actions humaines – et donc sa liberté – par rapport aux conceptions pélagiennes, en insistant sur l'indispensable don de la grâce et du sacrifice du Christ pour que l'homme atteigne son salut. Il ne nie pas pour autant l'existence d'une certaine forme de liberté chez l'homme : une liberté conçue non pas en tant que liberté parfaite, mais plutôt en tant que *non posse peccare*. Autrement dit, une inclination au bien qui libère l'être humain de sa condition d'après la chute, qui était d'un *non posse non peccare*[77].

Pendant le Moyen-Âge et jusqu'à la Renaissance, personne ne remet en cause ce point de la foi catholique[78]. Thomas d'Aquin avive les libertés humaines et la valeur de ses actes ; bien que des forces déterministes ne soient pas niées, selon Thomas,

---

[75] « Maintenant, si cela peut se faire, explique-moi pourquoi Dieu a donné à l'homme le libre arbitre de la volonté ; car, assurément, s'il ne l'avait pas reçu, il ne pourrait pas pécher » (*L.A.* II, i, 1, p. 265) ; « Quand Dieu punit celui qui pèche, lui dit-il, à ton avis, autre chose que ceci : 'Pourquoi ne t'es-tu pas servi de la volonté libre pour la fin en vue de laquelle je te l'ai donnée, c'est-à-dire pour bien agir ? » (*L.A.* II, i, 3, p. 267-69) ; « Une créature qui pèche par volonté libre est meilleure que celle qui ne pèche pas, parce qu'elle n'a pas de volonté libre » (*L.A.* III, v, 15, p. 411).

[76] Il s'agit de la question que pose l'interlocuteur d'Augustin dans le *De libero arbitrio* : « Comment peut-il se faire que Dieu sache d'avance tous les événements futurs et que nous péchions sans aucune nécessité ? […] Comment donc la volonté est-elle libre, là où apparaît une nécessité aussi inéluctable ? », (*L.A.* III, ii, 4, p. 389). On renvoie également plus haut pour les autres raisons – philosophiques et théologiques – qui conduisent à affirmer l'existence de la prédestination. Les systèmes dont je parlerai plus bas seront exposés selon ces trois perspectives, qui concernent la dépendance des causes secondes à la Cause première (métaphysique) ; en quoi consiste la liberté d l'homme ; comment on peut concilier prescience divine et libre arbitre.

[77] N. Abbagnano – G. Fornero, *Protagonisti e testi della filosofia I*, Paravia, Turin, 1996, p. 540.

[78] « Ni Santo Tomás ni los teólogos medievales habían vacilado en aceptar – como contenido de su fe – la harmónica unión – que no unidad – de la eficacia de la gracia divina y el libre albedrio del hombre. Para ellos esto era tan naturales y obvio, que ni le proporcionaba apuro, ni le afectaba individual y personalmente. En una palabra, la libertad humana y la gracia divina no podía entrar por ellos en conflicto; se trataba simplemente de un engranaje más dentro del gran y misterioso designio divino », M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 12.

l'homme peut utiliser sa raison pour les vaincre[79]. Avec l'éclatement de la Réforme, ce point devient pour les catholiques l'enjeu théologique de premier ordre pour pouvoir montrer la fausseté des thèses protestantes, et ainsi légitimer l'Église catholique et le pouvoir de Rome[80]. Pendant le concile tridentin, tous les théologiens catholiques restent plutôt soudés dans le but de contrer l'adversaire[81]. Mais quelques temps après on s'aperçoit déjà des premières divergences à l'intérieur de l'Église romaine, jusqu'à l'éclatement de la querelle du *de auxiliis* suite à la parution à Lisbonne en 1588 du *De Concordia* de Louis de Molina. C'est-à-dire lorsque le système de Bañez, sous lequel se réunissent les dominicains et les thomistes de Salamanca, condamne les thèses de Molina, partagées par les jésuites[82]. Sans vouloir déprécier l'importance d'une question

[79] « L'homme possède le libre arbitre. […] L'homme agit d'après un jugement ; car, par sa faculté de connaissance, il juge qu'il faut fuir quelque chose ou le poursuivre. […] C'est pourquoi l'homme agit selon un jugement libre, car il a la faculté de se porter à divers objets. En effet, dans le domaine du contingent, la raison peut suivre des directions opposées » *Somme théologique*, *éd. cit.* I, q 83 art. 1.

[80] À travers le décret du *de iustificatione*, (4e canon, 6e session) [1547] « les pères tridentins modifient inexorablement, mais aussi imprévisiblement, le cours d'un débat désormais millénaire », S.H. de Franceschi, « Augustinisme et science moyenne. Les *Salmanticenses* (1631) et la référence à saint Augustin dans la controverse espagnole sur les futurs contingents », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 2011, LVII, p.109. L'apparente sobre formulation, qui taxe d'hérésie ceux qui affirment que l'homme ne saurait refuser le secours divin, s'il le veut (« *neque posse dissentire si velit* »), aura des répercussions qui vont bouleverser la conception anthropologique précédente : l'homme, enfin libre d'agir d'après son vouloir, n'est plus dans l'état de passivité augustinienne du *non posse non peccare* (où la seule liberté concédée est celle du *posse non peccare*) : désormais, *dissentire possit, si velit.*

[81] « Al concluirse el Concilio de Trento y lograda la tarea común ante él, el concierto y cooperación entre los dominicos y jesuitas deja de tener vigencia por la naturaleza de sus respectivas orientaciones », *ibidem*, p. 23. En réalité, il existe nombre d'opinions divergentes, au sein de la même Église et dans les plus hautes sphères du clergé, comme témoignent les cas de Reginald Pole, de Giovanni Morone ou de Bernardino Ochino entre autres. Voir sur la question, M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Rome-Bari, Laterza, 1993.

[82] À défaut de documents de première main, pour retracer l'histoire de la querelle j'ai utilisé les sources suivantes : J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. II. op. cit.*, chapitre V, « La polémica '*de auxiliis'* » ; M.F. Trubiano, *Libertad gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, *op. cit.* chapitre I, « El problema de la libertad y la gracia en el tiempo de Tirso » ; P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, *op. cit.* chapitre XIV, « L'Europe catholique » ; P. Lécrivain, « La *Somme théologique* de Thomas d'Aquin aux XVIe-XVIIIe siècles », *art. cit.* ; P. Stella, « Augustinisme et orthodoxie. Des congrégations *De auxiilis* à la bulle *Vineam Domini* », *XVIIe siècle*, CXXXV, 1982 ; A. Borromeo, « Clemente VIII » in *Enciclopedia dei papi*, Treccani, 2000 ; V. Reinhardt, « Paolo V », in *Enciclopedia dei papi*, Treccani, 2000, consultables sur le site internet www.treccani.it. Voici un court récit. À Salamanque, le frère Luis de Léon enseigne entre 1570 et 1578 une doctrine qu'aux yeux des dominicains met trop d'emphase dans la valeur des actions humaines et dans la liberté de l'homme, en allant au-delà de la dictée tridentine. Ses idées viennent ainsi condamnées par l'Inquisition espagnole en 1582. Toutefois, cette doctrine « pre-moliniste » jouissait déjà d'une faveur importante et continuait à être débattue et défendue. Le livre qui fit éclater la querelle fut la *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione…* du théologien jésuite Luis de Molina, paru à Lisbonne en 1588. D'autres, ayant soutenu des thèses analogues avaient été condamnés, mais Molina a derrière lui la Compagnie de Jésus et une bonne partie de l'Église espagnole. En Espagne, les dominicains, observateurs rigoureux du thomisme, demandent la condamnation du livre et se réunissent autour du théologien Domingo Bañez, qui dans l'*Apologia fratrum praedicatorum* de 1595 rejette les thèses molinistes. Mais aussi à l'étranger on ne reste pas indifférent à l'œuvre du jésuite, notamment à l'université de Louvain. Ici étudiera Jansénius, auteur de l'*Augustinus* et inspirateur du jansénisme en

de premier ordre, notamment dans la perspective qui nous concerne, il faut quand même avouer les visées cachées des deux parties antagonistes. Dans le sens qu'un sujet qui touchait beaucoup la sensibilité de l'époque fut peut-être utilisé premièrement (*sic !*) pour de simples buts matériels, et de manière très machiavélique[83]. Ce qui d'ailleurs pourrait donner une explication adéquate à un débat qui se traîna pendant une dizaine d'années et qui comporta plusieurs condamnations sans exécution, et de nombreux atermoiements[84].

La divergence entre dominicains et jésuites montre clairement, comme Bennassar entre autres l'a affirmé, l'inexistence d'une unanimité de la foi chrétienne – et ajoutons d'un catholicisme uniforme – dans l'Espagne des siècles modernes. En effet, à l'égard de ce problème capital du libre arbitre en relation avec l'efficacité de la grâce divine, la théologie espagnole élabore au moins trois systèmes, celui de Bañez, celui de Molina et le congruisme de Suarez. Le concile de Trente (1545-1563) avait affirmé que l'homme

France. L'affaire arrive en 1595 à Roma, où le pape Clément VIII décide de s'en occuper personnellement. Entre-temps il interdit aux dominicains et aux jésuites de parler du sujet en public (interdiction qui pourtant ne va pas au-delà de 1598 dans le milieu universitaire, car il fallait quand même enseigner la philosophie thomiste).

[83] « Se disputa por la verdad, sin duda alguna, y por una verdad de transcendencia suprema para el destino del hombre ; pero también se disputa por la hegemonía espiritual en el mundo católico. Están frente a frente, no ya dos teólogos, sino dos grandes ejércitos de teólogos [...] y los adversarios se acusan mutuamente de pelagianos o de luteranos, es decir, de hereje, con gran escándalo de toda la nación », A. Bonet, *La filosofía de la libertad en la controversias teológicas del siglo XVI y primera mitad del XVII*, Subirana, Barcelone, 1932, p. 134. Cité dans M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 28.

[84] Toute l'histoire de l'affaire montre l'impasse de la papauté à l'égard d'un choix qui, s'appuyant sur les doctrines d'Augustin et de Thomas, aurait dû condamner une partie importante de l'univers catholique, et bannir des personnalités de premier rang. C'est pourquoi nulle décision nette ne fut prise pendant longtemps, nulle condamnation exécutée malgré les jugements : à la fin de 1597, même si tous les dossiers n'étaient pas encore parvenus à Rome, Clément VIII charge une commission spéciale pour examiner les thèses de la *Concordia*, qui prononce le 13 mars 1598 un avis défavorable. Mais entre-temps les dossiers arrivent à Rome, c'est pourquoi le pape ordonne de réexaminer les thèses à la commission : l'avis du 12 novembre 1598 est derechef négatif. Une tentative de réconciliation entre les opposants, encouragé par le pape soigneux de trouver une issue différente d'une condamnation officielle, échoue aussi. Les jésuites contestent alors la composition de la commission qui est amplifiée par Clément VIII. Cependant, le molinisme est condamné encore deux fois (en juillet 1600 et puis en août 1601). D'ailleurs, les censeurs reçus ensuite par le pape, le convainquent que le jugement est bien fondé. Malgré cela, le pape hésite à prononcer une condamnation ; on lui conseille, en revanche, de rouvrir un débat présidé personnellement par le pontife. Pendant le débat, commencé en 1602, Clément VIII manifeste clairement sa reluctance à mettre une fin à la querelle à travers un verdict officiel. Lorsqu'en début 1605 les discussions se terminent, et la sentence du pape semble imminente, Clément VIII meurt. D'après P. Chaunu, en 1605 tout était prêt pour une condamnation de la *Concordia*. Après le très bref pontificat de Léon XI, le nouveau, pape Paul V, renonce à publier la bulle, conseillé entre les autres par le nonce de Paris Maffeo Barberini, futur Urbain VIII, à accepter les deux thèses de Bañez et de Molina. La querelle se résout le 18 août 1607 avec la solution finale, assez accommodante, de Paul V, qui donne la liberté à chacun des opposants d'exposer sa propre doctrine, avec l'interdiction de déclarer celle des autres hérétique ; décision ensuite confirmée par un décret de l'Inquisition romain en 1611. Ce fut une victoire surtout pour le parti moliniste : « La declaración favorable confirió legitimidad a la doctrina molinista y concedió a la Compañía de Jesús puerta abierta para modular su carácter progresista y expresar abiertamente su *modus vivendi* », M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 30. D'après Chaunu, avec cette solution « l'ultra modernisme molinien est donc circonscrit et toléré comme une concession extrême et quelque peu coupable au catholicisme espagnol » *op. cit.* p. 495.

possède des facultés volitives et intellectuelles qui lui permettent de diriger et gouverner sa vie librement, mais il demeurait, néanmoins, toujours sujet à la volonté divine. L'enjeu de la question est de savoir jusqu'où va cette liberté, et comment l'homme peut être libre étant soumis à la toute-puissance de Dieu.

Pour Bañez, très fidèle à l'orthodoxie thomiste, Dieu est la Cause première, et cette cause agit librement, directement et immédiatement sur les causes secondes, puisque rien n'existe en dehors de sa volonté. Pour le dominicain il existe au préalable une réalité qui a été prédéterminée efficacement et infailliblement par la volonté divine – y compris la volonté des hommes et la liberté de ses actes. Toutefois, Dieu élargit son concours aux causes secondes d'après la nature qu'il accorde à ces dernières : si les causes secondes sont nécessaires, il les meut nécessairement ; si les causes secondes sont libres, à l'instar de la volonté humaine, son concours, après les avoir produites, laisse les causes se déployer de manière libre. Bañez appelle cette priorité/antériorité de la Cause première sur les causes secondes *premoción física*[85]. Selon cette doctrine, alors, le libre arbitre consiste dans le pouvoir qu'a la raison humaine de se déterminer ; mais seulement *in sensu diviso*, car la volonté de Dieu ne pourra que se réaliser le moment venu[86]. En effet, le dominicain postule trois caractères du péché : le péché en tant qu'acte tout court, en tant qu'action contraire à la loi physique, et en tant qu'action contraire à la loi morale. Dieu doit être tenu comme cause du péché en tant que réalisation d'une action au sens physique ; mais il n'est pas la cause de son caractère moral (*malitia moralis*) : seule la volonté humaine est responsable du caractère moral de la faute.

En ce qui concerne le salut de l'homme, l'un des effets les plus importants de la *premoción física* est le fait d'avoir reçu ou non la grâce divine, sans laquelle le salut

---

[85] « Dios, por ser *agens per intellectum* y causa eficiente en *actu primu*, es causa primera y absoluta de todo lo creado. Su acción se aplica directa e inmediatamente a las causas segundas y no alcanza nada que no sea decretado por su soberana voluntad y sabiduría. De esto se sigue que la voluntad divina preordina y predetermina real, eficaz e infaliblemente toda la creación y todo lo que recae en las acciones u operaciones de las causas segundas incluida la voluntad del hombre en sus actos libres [...] Dios extiende sus concursos a las causas segundas de acuerdo con sus naturalezas : si las causas segundas son necesarias las mueve necesariamente, si son libres (los hombres) las mueve libremente », M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 36-37.

[86] Je n'entre pas dans le détail de la discussion entre les distinctions faites entre *sensus divisus* et *sensus compositus* pour expliquer les futurs contingents que le dominicains reprennent de la logique aristotélicienne en héritant de son modèle statistique ; ni du contraste avec la logique des jésuites qui reprennent le modèle de Duns Scot avec son *sensus divisus* modifié (voir sur la question, J. Schmultz « Dal peccato dell'angelo alla libertà d'indifferenza. L'eredità angelologica dell'antropologia moderna », *art. cit.*). Je me limite cependant à réporter ce que Molina affirme sur le sujet dans son ouvrage : « Si dice che un agente agisce liberamente quando date tutte le condizioni richieste per l'azione, può sia agire che non agire, o che agendo in un certo modo, può anche agire in senso contrario », cité par J. Schmultz, *art. cit.* p. 60.

demeure impossible à atteindre. En réalité on distingue deux formes de grâce : une grâce suffisante octroyée à tous ; et une grâce efficace, la seule qui permet, *infailliblement*, le salut de l'homme. Pour expliquer comment Dieu sait déjà à qui élargir cette grâce, Bañez recourt à la distinction scolastique entre simple intelligence et science de vision : par la première, Dieu connaît tout ce qui est possible puisqu'éternellement possible ; par la deuxième, Dieu connaît dans son éternité tout ce qui a été, qui est et qui sera réellement, donc aussi les actes qui se réaliseront de manière libre.

Mais comment dans ce système l'homme peut-il être libre, étant donné que son salut dépend du choix libre (!) de la Cause première d'accorder ou non la grâce efficace à la nature de l'homme – une grâce qui est donc *inhérente* à l'être qui se sauve – avant l'accomplissement de l'action humaine, à savoir *ante praevisa merita* ?[87] Car, même si pour Bañez Dieu permet seulement l'acte du péché, en réalité il attribue sa responsabilité morale à une volonté qui n'a pas pu – plutôt que voulu – s'opposer à la faute : à savoir une volonté qui n'a pas profité d'une grâce qui était seulement suffisante, puisque Dieu connaissant déjà sa libre décision (?) ne l'a pas accordée efficacement.

On voit clairement, que dans ce système thomiste la liberté humaine se trouve mal parée. Car, soit le choix de Dieu est absolument libre, ce qui amène à la prédestination ; soit son concours est concédé d'après la libre décision de l'homme, et donc il ne s'agit plus d'un choix absolument libre de Dieu qui précède l'acte (la *premoción física* de Bañez).

Le molinisme, dans sa lutte contre les luthériens et les calvinistes, veut mettre davantage en exergue l'importance du libre arbitre, et considère la solution de Bañez affectée et rhétorique, ne rendant pas compte de l'essence de la liberté humaine. Dans le système défendu par les jésuites, il n'y a pas de *premoción física*, parce qu'aux yeux de Molina elle enfreint la liberté de la volonté humaine. En revanche, pour le théologien jésuite, auprès des natures libres (les hommes), la Cause première opère en coordination avec les causes secondes pour la réalisation des actions humaines : à travers donc un *concurso simultáneo*[88]. Cela ne nie pas pour autant la priorité de l'effet de la Cause

[87] « Es evidente, pues, que Dios obra siempre con prioridad y, por lo tanto, extiende los concursos sobrenaturales siempre *ante praevisa merita*, por ser causa primera y absoluta », *ibidem*, p. 39.

[88] « El punto de partida en este asunto es su doctrina del *concurso simultáneo*, según la cual Dios y el hombre, la Causa primera y la causa segunda, operan como agente coordinados y paralelos para la producción de un determinado acto. Para Molina ésta sería la única forma de mantener la indiferencia que garantiza la existencia de un acto libre ». J.L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. II*, *op. cit.* p 599.

première, car sans elle, rien n'existe. L'acte libre se produit à travers une proposition de l'*entendement* à la *volonté*. Mais pour que se produise ce passage *physique* du potenciel à l'acte, de la proposition de l'entendement à l'action de la volonté, il est nécessaire que cette proposition soit mue par l'influence divine, car rien ne peut exister sans son concours. Or, ce concours est concomitant. Cette coopération se déroule selon deux modalités : en ce qui concerne l'existence de l'acte libre, il est le fruit conjoint du concours divin et de la volonté humaine ; mais que l'action se déroule d'une façon et non d'une autre est seulement l'effet de la cause seconde. De cette manière, la liberté humaine ne concerne plus seulement le choix de la volonté, mais aussi le geste, *l'action* : on en montrera les conséquences sur scène à travers les pièces caldéroniennes qui dramatisent ce thème. Cependant, sur ce point, le molinisme franchit visiblement les limites imposées par les pensées augustinienne et thomiste[89].

Maintenant l'homme peut bien agir librement, toujours à travers le concours de Dieu, mais sans besoin de la grâce ; cette dernière reste indispensable pour le salut, bien que celui-ci ne peut pas être atteint sans la volonté de l'homme. En effet, pour Molina, la grâce invite seulement l'homme à bien agir, mais sans l'obliger ; d'ailleurs elle intervient simultanément à la libre volonté de l'homme dans l'accomplissement de l'action, à travers un « concours conjoint ».

Pour Molina, la concession – en tant que choix libre – de la grâce de la part de Dieu, ne limite pas le libre arbitre, parce que Dieu octroie cette grâce seulement aux personnes qui gagneront le salut avec leurs actions. Bien sûr, il n'est pas possible que Dieu connaisse avec certitude la réalisation d'un acte et que celui-ci ne se produise pas. Pour accorder prescience divine et libre arbitre, Molina se sert du concept de science moyenne (*scientia media*) qu'il emprunte à Pedro da Fonseca, avec laquelle Dieu peut connaître toutes les actions des êtres libres (à savoir la connaissance des futurs contingents) depuis son éternité, sans que pour autant leur liberté soit réduite. Autrement dit, avant de décréter que quelque chose s'accomplira dans le futur, Dieu, dans son éternité, voit et prévoit ce que l'homme fera librement[90] face aux diverses situations de sa vie ; puis, dans la réalité et dans le temps, il octroie la grâce

[89] Dans la *Somme théologique*, Thomas d'Aquin affirme clairement qu'il n'est pas possible qu'une cause seconde puisse rendre contingent un effet de Dieu : « nulle défaillance de la cause seconde ne peut empêcher la volonté de Dieu de produire son effet », *éd. cit.* I, q 19, art. 8.

[90] « [La *scientia media*] permet à Dieu de connaître, par supercompréhensive intuition du libre arbitre de chacun, le résultat actuel des délibérations indifférentes de la volonté humaine placée dans telle ou telle circonstance. Autrement dit, Dieu pouvait ainsi évaluer par anticipation les mérites et démérites de ses créatures et respecter leur liberté en assurant infailliblement la réalisation de son décret de prédestination », S.H. de Franceschi, *art. cit.* p. 118. La solution, néanmoins, ne permet pas d'éviter des contradictions, et comporte des apories aussi.

simultanément à ceux qui choisissent le bon chemin ; il la nie à ceux qui choisissent de pécher. Ainsi, le salut et la réprobation sont décrétés *post praevisa merita et demerita*. De cette manière, Dieu connaît infailliblement la fin de tous les hommes. La grâce est concédée à ceux qui participeront à sa gloire simultanément et non pas antérieurement à leurs actions – sinon leur liberté serait détruite[91] : « pour Molina, tout geste salutaire est *libre* parce que la *grâce* [...] ne détermine pas physiquement la volonté, encore qu'elle la conditionne ; en même temps, la grâce est *vinculé infailliblement* au geste salutaire, étant donné que quand Dieu la concède, il sait que l'homme réalisera l'action prévue»[92].

Avec les concepts de « science moyenne » et de « concours simultané », Molina justifie l'existence de la liberté humaine en accord avec la toute-puissance de Dieu. En revanche, dans le système moliniste, la subordination de la cause seconde à la Cause première n'est pas bien démontrée. Les dominicains accusent le molinisme pour le fait que, dans ce système, Dieu attend que d'abord l'homme fasse librement son choix, avant d'octroyer la grâce. Pour cette raison, un troisième système fut introduit, le congruisme, qui accepte les concepts de concours simultané et de science moyenne du molinisme, mais en déplaçant la prévision divine de ce que feront les hommes dans les différentes circonstances, de l'éternité à une « *predefinición anterior al consentimiento humano* »[93]. De cette manière, le congruisme (dont le représentant le plus important est Suárez) rétablit la priorité et l'antériorité de la Cause première, qui n'était pas trop claire dans le molinisme et qui scandalisait les anti-molinistes, tout en essayant de sauvegarder l'essence de la liberté humaine telle que l'affirmait le molinisme à l'encontre du bañecianisme.

L'influence de la querelle dans la dramaturgie baroque espagnole

M. Trubiano a montré que dans la dramaturgie de Tirso de Molina, on peut déceler un autre système encore qui d'un côté nie le concours simultané de Molina, en affirmant que la grâce exerce son effet immédiatement et directement sur l'homme ; de l'autre côté, suivant le théologien Zumel (le maître général de l'Ordre des Mercédaires)

[91] « Dios, ante de decretar que tales futuros sucedan en el tiempo, ve y prevé desde la eternidad lo que tal hombre hará ante una multitud de situaciones (ciencia media) y según su actuación prevista, le extiende la gracia simultáneamente al que prevé concretamente que escogerá el camino recto y nega tal auxilio al que prevé que escogerá el pecado. La salvación y reprobación se verifican, pues, *post praevisa merita et demerita.* De este modo Dios conoce infaliblemente el fin de todos los hombres. A los que prevé en la gloria, les concede los auxilios no anteriormente a sus actos – esto destruiría su libertad – sino en el momento mismo, simultáneo, por tanto, al acto virtuoso del hombre », M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 41.

[92] L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. II*, *op. cit*. p. 603. C'est moi qui traduis.

[93] A. Bonet, *op. cit.* p. 229. Cité dans M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 42.

et contre le système de Bañez, il nie et nuance la distinction intrinsèque entre grâce efficace et grâce suffisante, en conférant leur caractère propre d'après le degré d'efficacité proposé par Dieu[94]. En revanche, Calderón est plutôt fidèle aux idées de Molina et de Suarez. En comparant quelques pièces des deux auteurs, il est possible de déceler dans quelle mesure et comment la pensée des théologiens se répercute dans leur œuvre dramatique, à la lumière de ce qu'on vient d'exposer. En effet, il existe une différence remarquable dans la construction de l'action dramatique, que l'on peut démontrer d'abord à travers l'analyse des facteurs qui limitent la liberté du personnage théâtral, voire qui semblent indiquer, dans le cas de Tirso, une prédestination ; et ensuite en décelant l'essence de la liberté des personnages mis en scène par les deux dramaturges.

On a déjà constaté que chez Augustin l'homme n'est pas complètement libre, et que sa liberté consiste seulement dans la possibilité de ne pas choisir le mal. À l'encontre de cette vision assez restrictive de la liberté humaine, d'autres systèmes, à l'instar du molinisme, attribuent une liberté plus grande à l'homme. Cependant, aucune pensée ne nie que cette liberté, si grande qu'elle soit, ait évidemment des limites. À part les raisons métaphysiques qu'on a déjà exposées, il existe par exemple un nombre important de facteurs qui réduisent les possibilités humaines, de nature ontologique (son être mortel, ses facultés imparfaites, ses sens fautifs etc.) ou existentielle (sa condition sociale, ses capacités individuelles etc.) : les premiers concernent tout être humain et sont toujours exposés par les deux auteurs ; les autres, en revanche, concernent l'individu, et il semble bien qu'ils soient mis en exergue et qu'ils soient plus nombreux dans les drames de Tirso que dans le théâtre de Calderón.

En parlant de l'*Abuseur de Séville*, M. Vitse[95] signale que les tromperies de don Juan mettent en évidence la faiblesse de ses victimes, et propose trois relations de faiblesse à l'égard du protagoniste : 1) l'infériorité sociale, dans le cas d'Aminta, accompagnée par le désir de promotion sociale ; 2) la faiblesse due à la passion amoureuse ou aux désirs sexuels des victimes ; 3) et enfin la faiblesse politique par rapport à l'abuseur qui est bien protégé par le pouvoir royal. Or, à cause de leurs faiblesses, les victimes de don Juan semblent irrémédiablement condamnées à l'échec, au déshonneur, voire à la damnation, puisqu'elles ne possèdent pas les forces pour pouvoir contrer l'abuseur. Ainsi, c'est seulement grâce à l'intervention d'un élément

[94] « Por otra parte, [Tirso] elimina y gradúa con Zumel, y a diferencia de Bañez, la distinción intrínseca entre gracia suficiente y gracia eficaz, haciéndolas eficaces y frustrables según el grado de eficacia propuesto por Dios », M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 60.

[95] M. Vitse, « Las burlas de don Juan : viejos mitos y mito nuevo », *art. cit.*

surnaturel que l'ordre peut être rétabli et que la pièce peut s'achever avec les mariages finals et la réparation (partiale) des torts subis. D'autre part, on peut constater en prenant en considération le personnage de don Juan que son pouvoir et sa liberté semblent bien avoir été concédés dans le but de le damner. Car si le protagoniste « a été mis providentiellement en possession de tous les atouts nécessaires à la réussite de la '*burla*' »[96], la Providence, en opérant ainsi, a voulu plutôt le condamner en lui niant, avant le dénouement final, l'expérience d'une réflexion sur l'échec ; ou du chagrin causé par une passion amoureuse non partagée.

Cette interprétation s'appuie sur une conception anthropologique, présente chez Tirso tout comme chez Calderón, d'après laquelle, pour atteindre le salut, l'être humain doit faire forcément l'expérience, et prendre conscience, de sa condition de pécheur : car comme le dit le titre même d'une pièce de Tirso, *Quien no cae no se levanta*[97].

Souvent, dans les pièces de Calderón prises en considération, le protagoniste s'enfonce également dans le mal, avant de se repentir et d'entamer la voie qui amène au salut. Après la terrible chute, Rosaura est obligée de continuer à descendre de la montagne, afin de s'apercevoir de cette faible lumière qui représente la raison de l'homme (laquelle, dans la lutte contre les passions, est pour le moment vaincue, quoique non éteinte ; mais en la suivant, l'homme pourra dominer ses passions et devenir maître de son destin) :

> Pour moi, sans autre chemin à suivre que celui que *me fixent les lois du destin*, aveugle et désespérée je descendrai la tête ébouriffée de cette montagne éminente (p. 19, je souligne)[98]

Le protagoniste dit *expressis verbis* qu'il s'agit des lois fixées par le destin. C. Samonà a su déceler l'allure de ce destin dans la syntaxe même de ce premier monologue, où Rosaura passe d'un passé simple qui signale l'*hybris* (« corriste parejas con el viento » v. 2) à un présent qui montre ses conséquences, «te desbocas, te arrastras y despeñas » (v. 8), et enfin à un futur qui relève de la résignation (« bajaré », v.

---

[96] S. Maurel, *op. cit.* p. 77. D. Souiller voit pas exemple dans le billet de dona Ana qui par hasard finit dans les mains de don Juan une intervention de la Providence qui pousse ainsi à commettre le forfait 'irréparable'. *El Burlador de Sevilla, op. cit.* p. 22.

[97] Cette conception se retrouve sous-entendue dans le procédé dramatique même de Tirso, dans la mesure où l'auteur utilise des intrigues galantes pour prendre au piège les spectateurs, comme dans le cas de l'*Abuseur*, dans le but d'encourager successivement chez eux le repentir : « les ruses d'un intrigue galante, écrit S. Maurel, peuvent être mises au service du récit dévot pour mieux prouver que *Quien no cae no se levanta* », *op. cit.* p. 259.

[98] « Que yo, sin más camino / que el que me dan las leyes del destino, / ciega y desesperada / bajaré la cabeza enmarañada / de este monte eminente ».

15)[99]. Pourtant, chez Calderón, bien qu'il s'agisse d'une étape forcée, ce futur va se révéler en même temps la seule liberté offerte à l'homme. En effet, en tant qu'action liée au passé, il est vu comme prédestination, d'autant plus qu'il tient ses origines dans le crime d'être né, affirmé quelques vers après par Sigismond ; mais ce temps futur représente également un avenir ouvert aux possibilités humaines, de sorte que l'homme, grâce à ses actions, peut se racheter de sa condition de caducité.

Or, il existe dans les doctrines de la prédestination une dévalorisation des actions humaines qui jaillit du fait que l'homme se damne à cause de ses fautes, alors qu'il se sauve grâce à Dieu. Si l'on tient compte de ce point de vue, on percevra très distinctement la différence qui existe entre les deux dramaturgies car elles reflètent justement la pensée théologique dont s'inspire l'auteur : chez Calderón, moliniste, l'homme est l'auteur et le responsable de son salut, bien que l'aide de Dieu soit indispensable. Il s'ensuit que pour se sauver, le protagoniste doit bien agir, *obrar bien*, c'est-à-dire se racheter à travers l'accomplissement indispensable de l'acte salvifique, d'un geste qui légitime son salut. À la fin de la deuxième journée, lorsque Sigismond se réveille à nouveau emprisonné, il ne se contente pas d'affirmer sa repentance (« *reprimamos / esta fiera condición* »), mais il se comporte dorénavant en conséquence (« *y sí haremos* » p. 154). La volonté n'est pas en effet suffisante lorsqu'elle n'est pas suivie par l'action dans le chef-d'œuvre caldéronien. Ainsi, au début de la troisième journée, c'est par les gestes que le protagoniste confirme sa liberté. Derechef libre, revoyant Clothalde, Sigismond déclare d'avoir compris la leçon[100] ; mais il se montre être vraiment libre et maîtriser ses passions seulement après que, réprimant sa colère, il est capable d'un geste de clémence envers son ancien geôlier. Pour les personnages caldéroniens, que la réalité soit vraie ou qu'il s'agisse d'un songe, il importe principalement d'*obrar bien*[101].

En revanche, chez Tirso, ce geste n'a plus d'importance, puisque la liberté humaine, son libre arbitre, consiste seulement dans le choix qu'a fait la volonté en acceptant le bien ou en le refusant : pour plusieurs personnages tirsiens (Enrico, don Jorge etc.), un repentir sincère au dernier instant est largement suffisant pour se sauver.

---

[99] Un futur qui pour l'hispaniste italien « potrebbe definirsi il futuro della predestinazione ; e in effetti è il futuro della rassegnazione a un destino di solitudine, a una confusione che sembra senza scampo », C. Samonà, *op. cit.* p. 94.

[100] « **Segismundo :** Levanta, / levanta, padre, del suelo, / que tú has de ser norte y guía / de quien fíe mis aciertos / […] **Clotaldo :** ¿Qué dices? / **Segismundo :** Que estoy soñado, y que quiero / obrar bien », p. 172.

[101] Juste après avoir libéré Clothalde, Sigismond affirmera que « Sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa », p. 174.

Autrement dit, bien que l'aide de Dieu soit indispensable pour les deux auteurs, contrairement aux personnages tirsiens, les protagonistes de Calderón se sauvent grâce aussi à leurs actions méritoires.

En opposition au théâtre de Tirso de Molina, chez Calderón tout ce qui pourrait être vu, dans un premier temps, comme une limitation des libertés humaines est en réalité utilisé et exposé dans le seul but d'être nié et montré comme faux lors du dénouement de la pièce, afin de prouver et d'exalter ainsi la vraie essence de la liberté de l'homme. C'est le cas, comme on l'a vu, de ce futur qui semble prédestination pour Rosaura, et qui en revanche est utilisé pour montrer qu'il y a liberté, même dans les conditions les plus improbables. L'expédient utilisé par Calderón, afin d'affirmer ses conceptions sans possibilité de contre-attaque (et convaincre ainsi le spectateur), est celui de traiter toujours « des cas extrêmes, ce qu'il appelle des "*casos exquisitos*", des cas choisis, des cas limites, comme on en trouve dans les manuels des casuistes »[102]. Le procédé sert à affirmer que bien que l'homme ne soit pas exempt de l'influence de forces externes, quelle que soit leur force, il peut toujours les vaincre, puisqu'elles seulement *inclinant, non necessitant*.

Lorsqu'on utilise ces termes, la pensée va directement à la croyance en des influences célestes. En réalité, on peut compter parmi ces forces, d'autres facteurs terrestres (je les ai appelés existentiels plus haut) ; par exemple, il est curieux que Rosaura semble hériter du destin de sa mère, elle aussi trompée et déshonorée[103]. De manière générale, chaque personnage est influencé par son milieu social et par ceux qui l'environnent[104]. Cependant, loin de nier une liberté, il semble bien que ces influences aident la liberté à se déployer, dans la mesure où c'est aussi grâce aux autres que les

---

[102] C. V. Aubrun, « Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón », *art. cit.* p. 205.

[103] L. Dupuis « Notice » de *La vie est un songe*, in *Théâtre espagnol du XVII^e siècle, éd. cit.* vol. II, p. 1786.

[104] Pour F. Meregalli, le théâtre caldéronien met en scène des personnages pour lesquels « non c'è il mio destino, indipendente da quello degli altri », *Introduzione a Calderón de la Barca*, Laterza, Bari-Rome, 1993, p. 59. Pareillement, Arroyo écrit que « para Calderón la persona no es nunca un sujeto de fenómenos biológicos y psicológicos, aislado de circunstancia. La persona está religada en Dios, en la lengua, en la naturaleza y en los demás hombres », *op. cit.* p. 131-32. C'est d'ailleurs à partir de cette conception du héros caldéronien qu'A.A. Parker a pu formuler sa notion de tragique caldéronien à partir de l'idée d'une « *responsabilidad difusa* », à savoir une « imposibilidad de limitar la culpa de una acción malvada a un solo individuo ». A.A. Parker, « Hacia una definición de la tragedia calderoniana », *Estudios sobre Calderón, II*, Madrid, Istmo, 2000, p. 338. Dans les drames caldéroniens, bien que l'ordre créé par Dieu ne puisse pas être injuste, il n'en demeure pas moins que le protagoniste caldéronien se retrouve à faire le mal puisqu'il est influencé par une série de circonstances créées par les actions des autres personnages. De sorte que si sa faute morale est châtiée, elle est quand même toujours entremêlée dans un tissu de fautes ou de simples actions collectives, par lesquelles elle est conditionnée et même sollicitée. Il en résulte que la souffrance du protagoniste, qui expie en même temps que sa faute celle des autres, peut provoquer à la fois horreur et compassion chez le spectateur, et faire jaillir ainsi quelque doute sur la justice divine.

personnages prennent conscience de leur être, et que dans les actions des autres on peut percevoir l'existence d'une liberté ; enfin, qu'une vraie liberté peut seulement exister et s'exercer parmi les autres.

Bien sûr, il existe chez Calderón des personnages prédestinés, telle Sémiramis, dans *La fille de l'air*. Pour elle, le destin a été déjà signé (et même prédit par Tirésias – au demeurant, ce n'est pas par hasard qu'on rencontre ce personnage) et rien ne saurait le changer. Il ne faut pourtant pas voir dans cette tragédie une mise en question des thèses molinistes toujours bien dramatisées par l'auteur. En effet, Calderón n'est pas un théologien, mais tout d'abord un dramaturge. Ses créations sont artistiques et donc ne sont pas mises en scène seulement dans des buts catéchistiques. Bref, comme l'a écrit D. Souiller, « il n'est pas question d'identifier la prise de position théologique du dramaturge avec celle des jésuites : il leur empruntera, mais saura aussi s'inspirer des éléments de l'autre camp, propres à accentuer une vision tragique de l'homme »[105]. La présence dans son corpus littéraire d'une œuvre dont le contenu tragique est peu discutable, est donc tout à fait légitime. Il n'en demeure pas moins que la dramatisation du problème de la liberté des actions humaines, de *La devoción de la Cruz* (où les deux protagonistes, Eusebio et Julia, affirment l'existence du libre arbitre) au *Magicien prodigieux* (où Justine le revendique face au diable), joue un rôle fondamental dans sa dramaturgie.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la présence de la Providence dans la *comedia* n'est pas censée nier d'emblée le libre arbitre. Chez Calderón notamment, la Providence n'opère pas sur scène pour aliéner la liberté humaine, mais plutôt pour la solliciter, en la mettant souvent à l'épreuve. Et on pourrait voir, par exemple, des signes tangibles de cette présence dans les rencontres fortuites (Enrico et Paulo, Paulo et le pasteur, don Juan et ses victimes, don Juan et la statue à l'intérieur de l'Église, Rosaura et Sigismond, Cyprien et Justine, Fernand et Muley, Sémiramis et Ménon). Mais alors que chez Tirso (hormis la rencontre de don Juan avec la statue et de Paulo avec le pastoureau) et dans *La fille de l'air* (pour les raisons qu'on vient de voir) ces rencontres condamnent inexorablement des personnages impuissants à entamer un chemin qui amène à l'échec, dans le théâtre de Calderón ils se configurent plutôt comme une sorte de transposition dramatique du concept de *kairos*, en exaltant l'action libre des personnages. Autrement dit, chez Tirso la Providence ne laisse guère aux personnages,

[105] D. Souiller, *Calderón et le Grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 26. Le cas de Sémiramis en est la prouve la plus évidente dans la mesure où elle incarne « la Superdonna [che] realizza un'umanità luciferina », F. Meregalli, *op. cit.* p. 125.

après leur échec, que la liberté de savoir juger et condamner leurs vices ; chez Calderón, la Providence donne encore la possibilité de bien agir.

D'un autre côté, la présence de la Providence réduit l'importance accordée à l'idée de fortune conçue dans son acception ancienne. Dans une pièce de Calderón, *No hay más fortuna que Dios*, on affirme que « là où il y a Dieu, il n'y a pas de fortune » (v. 233)[106]. Dans le monde antique, la fortune était en effet conçue comme une force totalement aveugle à laquelle l'homme ne saurait s'opposer efficacement. Or, cette force n'est pas compatible avec une vision chrétienne du monde. Ainsi, pendant le Moyen-Âge, le concept de fortune change, devenant désormais un outil dont se sert la Providence pour rendre les desseins divins impénétrables. Plus tard, le machiavélisme en transforme encore le sens, en concevant la fortune à l'instar d'une force naturelle dont on peut, grâce aux habiletés et aux vertus, modérer les conséquences, voire en profiter pour atteindre les buts préfixés. Cette conception laïque de la fortune ne pouvait pas bien sûr être partagée officiellement dans le monde catholique espagnol. En même temps, toutefois, ce dernier ne reste pas indifférent au caractère optimiste de cette conception. Il en résulte que la fortune, dans les pièces analysées, semble s'identifier entièrement avec l'action de la Providence ; et cette dernière, on vient de le dire, vise plutôt à affirmer et à marquer sur scène la liberté et les possibilités de l'homme. Ainsi, la fortune se transforme « en l'idée que le cours des événements de ce monde ne [peut] certainement pas être encadré dans un schéma rationnel, cependant l'homme avisé peut adopter une stratégie qui lui permette d'atteindre les résultats espérés »[107].

Il faut signaler, enfin, qu'il existe une circonstance spécifique à la scène, capable de réduire à néant les facultés du personnage, en aliénant sa raison et donc sa liberté : le fait de tomber amoureux. Le nombre de personnages qui deviennent les victimes impuissantes de cette passion est considérable : Tisbea, Sigismond, Muley, Cyprien (avec ses valets et ses amis), Ménon et Nino, etc. Chez Calderón l'amour est considéré comme une folie. Chez Tirso, comme une fatalité hasardeuse[108], d'autant plus irrationnelle et funeste qu'elle est comparée à une guerre ravageuse, comme dans

[106] Cité par D. Souiller, *Calderón et le Grand théâtre du monde, op. cit.* p. 208.

[107] J. A. Maravall, *op. cit.* p. 390. Je traduis.

[108] Pour Maurel, « la rencontre amoureuse, situation privilégiée de ce théâtre, est commandée par cette loi de l'union nécessaire de l'homme et de la femme […] De toute les aventures que nous offre ce théâtre, il n'y a pas d'exemple d'union fondée sur le choix préalable […] l'auteur est parfaitement conscient de la façon arbitraire dont il conjugue ainsi le destin de ces héros », *op. cit*. p. 496. Dans *El vergonzoso en el palacio* Tirso fait dire « Amor todo es coyuntura », *ibidem.*

l'*Abuseur de Séville*[109]. Affirmer l'importance de l'amour dans le drame baroque est sans doute une lapalissade. C'est pourquoi on peut justement se scandaliser lorsque Sigismond choisit de se marier avec Estrella. Autrement dit, l'impossibilité d'un amour désiré et l'irrationalité de la passion amoureuse révèlent une importante limitation de la liberté humaine (d'autant que cela a pu suggérer une lecture tragique de *La vie est un songe*[110]).

Ayant énuméré toutes ces limitations, voyons maintenant comment le concept de libre arbitre est exposé sous forme dramatique par les deux auteurs. Dans *L'abuseur de Séville*, on peut considérer (à la suite d'autres critiques) la désinvolture et l'immanquable réussite qui couronne les exploits de don Juan plutôt comme une marque de sa prédestination à la damnation, faute d'un insuccès qui aurait pu le faire réfléchir davantage sur l'inanité des jouissances terrestres. En réalité, tout le théâtre tirsien, avec ses incroyables péripéties et ses dénouements imprévus[111], pourrait sembler plutôt une scène hantée par des personnages déjà prédestinés à accomplir des actes qui ont été déjà établis par Dieu (et qui se rendent de ce fait nécessaires) ; actes qui se révèlent donc inutiles pour atteindre le salut, car dépourvus d'une vraie liberté. Le manque de liberté

---

[109] « **Tisbea** : ¡ Fuego, fuego, que me quemo, / que mi cabaña se abrasa ! / […] Mi pobre edificio queda / hecho otra Troya en las llamas; / que después que faltan Troyas / quiere amor quemar cabañas », I, v. 985-86, 989-92. De plus, dans l'Espagne du siècle d'Or, l'amour peut se révéler tragique à cause de l'inéluctable engagement qu'il comporte : la défense – impérative ! – de l'honneur, valeur toujours présente dans le théâtre baroque, et souvent source de catastrophes (*El medico de su honra*, *El pintor de su deshonra* entre autres). De ce point de vue, *eros* et *thanatos* semblent indissociables à l'époque (on trouve des liens entre les deux concepts dans toutes les pièces), et ce rapport est la source d'un conflit non résolu et douloureux, voire déchirant pour chaque personnage concerné. D. Souiller a justement écrit qu'« on serait tenté de faire un rapprochement avec le "conflit cornélien" : rien ne serait plus faux. Le *Cid* hésite entre l'honneur de son père et l'amour de Chimène, mais il prend une décision et s'y tient, après un débat lucide ; le personnage caldéronien demeure divisé et s'éprouve comme sujet à des brusques changements de décision », *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 155. D'ailleurs, l'importance de l'amour est due au fait d'être un sentiment si fort qu'il permet, par lui-même, de prendre conscience de soi et d'accorder une vérité ontologique aux phénomènes. Après avoir été derechef emprisonné, Sigismond affirme, « Sólo a una mujer amaba ; / que fue verdad, creo yo, / en que todo se acabó, / y esto sólo no se acaba » (p. 152). Sigismond comprend que tout ce qui s'est passé à la cour a pu être un simple rêve. Il croit d'être probablement encore en train de rêver. Pourtant, cette seule vérité – « qu'[il] aimai[t] » – demeure, donnant une continuité à sa conscience déchirée entre un passé évanouissant et un présent illusoire, dans une sorte de 'j'aime, donc je suis'.

[110] « *La vida es sueño* pudiera entenderse como la tragedia íntima del príncipe Segismundo, que arruina su felicidad al atenerse a la conveniencia social por temor a perder su *status* », A. Valbuena Briones, *op. cit*. p. 176. Pareillement D. Souiller a écrit « le mariage final avec Estrella, au nom de la raison, montre bien le caractère "scandaleux" de cet amour auquel il faut renoncer en même temps qu'à la révolte contre le père » *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit*. p. 128.

[111] « Il y a quelque chose de surprenant dans la *comedia* doctrinale. On offre à nos applaudissements et même à nos méditations religieuses l'exemple de ruffians et de bandits que Dieu sauve spectaculairement. En revanche, et par un effet d'opposition certes voulu, des moines vertueux et de sages clercs se font damner », C.V. Aubrun, « La *comedia* doctrinale et ses histoires de brigands. *El condenado por desconfiado* », *Bulletin hispanique*, LIX, 1957, nº2, p.137. En réalité, en travaillant ainsi, Tirso demeure très fidèle aux règles lopesques « En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para; » *Arte nuevo de hacer comedia*, v. 298-301

découle du fait que les bonnes actions, en tant que fruit d'une *premoción física*, ne sont pas attribuables aux mérites de l'homme : elles sont l'effet de la grâce accordée par Dieu, que l'homme peut choisir d'accepter ou de refuser (mais seulement *in sensu diviso*). Paulo, et plus encore Dión (personnage de *El mayor desengaño*, condamné « *por justo y recto juicio de Dios* »[112] comme il l'affirme lui-même), sont un clair exemple de l'inutilité d'une bonne conduite lorsqu'elle n'a pas sa source en Dieu. Bien que leurs actions soient justes, ils seront damnés parce qu'ils nient les attribuer à la grâce divine, et parce qu'ils croient, avec présomption, pouvoir se sauver par leurs seuls mérites.

On est bien loin de l'optimisme moliniste, comme l'a démontré M. Trubiano. L'œuvre du mercédaire veut affirmer dramatiquement : 1) l'existence d'une *premoción física*, à travers laquelle la grâce de Dieu opère directement et immédiatement sur l'homme. 2) La nature d'une grâce, à l'encontre du bañecianisme, qui n'est *a priori* ni suffisante ni efficace, mais qui est donnée en même temps comme efficace et exploitable : le degré d'efficacité dépendant de la décision de Dieu de l'accorder à ceux qui la méritent en prévoyant les actions futures. 3) Ce qui comporte la condamnation de ceux qui ne « sauront » pas profiter de cette grâce ; pour eux, elle ne sera pas efficace, comme dans le cas de Paulo. Ayant désespéré du pardon de Dieu, il se déclarera coupable, au milieu des flammes des Enfers[113].

Dans le théâtre de Tirso, donc, le seul espace laissé à la liberté concerne l'entendement et la volonté. Cela est affirmé dans *Los lagos de San Vicente*, et dans *Le damné par manque d'espoir*, où Enrico se sauve grâce à sa volonté qui sait bien choisir au dernier moment, en profitant des aides toujours plus efficaces de Dieu. Paulo aussi reçoit des aides toujours plus grandes, mais, en persévérant dans son ancienne méconnaissance de la miséricorde divine, il montre que la grâce reçue n'est pas efficace. Si tout dépend de la grâce accordée par Dieu, on voit bien qu'on ne reste pas loin de la prédestination, quelle que soit le degré et l'essence de la liberté octroyée à l'homme. On pourrait lire alors toute l'aventure de don Juan ou de Paulo, comme un chemin déjà tracé, un destin inéluctablement suivi, faute d'une grâce efficace concédée par Dieu. Pareillement, dans un autre drame, la vie de la Santa Juana est celle d'une âme

[112] Cité par M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 143.

[113] « No doy la culpa a ninguno / de los tormentos que paso. / Sólo a mí me doy la culpa, / pues fui causa de mi daño », v. 2949-2952.

que Dieu a prédestinée au salut, à travers une *premoción física* chez elle qui est donc une grâce antérieure à l'acte salvifique ; et efficace car elle ne saurait pas faillir[114].

Chez Calderón, en revanche, les facultés intellectives et volitives de l'homme ne sont pas les seules libertés octroyées par Dieu, mais au contraire le point de départ d'une liberté plus grande. Pour prouver cette thèse il suffit de citer les répliques de Justine lorsqu'elle est tentée par le diable dans *Le magicien prodigieux* ; elles mettent en évidence que le libre arbitre est essentiellement une liberté d'action, plutôt qu'un désir de la volonté :

> Il est vain de chercher à me désespérer,
> même si ma pensée s'est laissée entrainer ;
> certes, il est clair qu'une pensée
> est un commencement ;
> pourtant, *si je ne peux gouverner ma pensée*
> *j'ai le pouvoir de gouverner mes actes.*
> Pour te suivre,
> Il faut que *je bouge mon pied,*
> *Et cela je peux l'empêcher* :
> Une chose est de faire,
> une autre de laisser courir son imagination (v. 2303-2313, je souligne)[115]

Le théâtre caldéronien met en scène un monde où le conflit dramatique naît de la lutte à l'intérieur de l'homme entre sa raison et les passions dictées par sa nature. Le libre arbitre est ici le don que Dieu a fait à l'homme lui permettant de distinguer entre vertus et vices, à savoir la source d'une liberté qui permet à l'homme de bien agir dans le monde en suivant sa raison. *La vie est un songe* est son chef-d'œuvre, le drame où les idées théologiques que l'auteur veut affirmer sont représentées avec une netteté lumineuse[116] : un cri de liberté émouvant, capable de transmettre aux spectateurs saisis par les exploits du prince Sigismond, l'essence de l'extraordinaire don d'un Dieu qui

---

[114] Au moins deux fois, Tirso affirme dans ce drame que « el fin de la santa fue efecto y previsión de Dios, desde ante que naciera », M.F. Trubiano, *op. cit.* p. 73.

[115] « Desconfiarme es en vano, / aunque pensé ; que aunque es llano / que el pensar es empezar, / no está en mi mano el pensar, / y está el obrar en mi mano. / Para haberte de seguir, / el pie tengo de mover, / y esto puedo resistir / porque una cosa es hacer / y otra cosa es discurrir ».

[116] Si d'après F. Antonucci, l'intrigue de *La Vie est un songe* représente pour Calderón « la maduración de su fórmula trágica », il est significatif que son succès est dû largement à la transposition dramatique de ses conceptions théologiques. F. Antonucci, « Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón », in *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, *op. cit.* p. 162.

aime ses créatures, et ne joue pas avec comme les enfants font avec les mouches. Si le monde est un théâtre, ses personnages ne sont pas des marionnettes, comme montre l'*auto* du *Grand Théâtre du Monde*. Une fois que tout est prêt sur le plateau, l'Auteur quitte la scène, laissant libres les acteurs d'improviser le rôle qu'on leur a donné :

> **Auteur :** Je purrais bien corriger
> Les fautes que je suis en train de voir,
> Mais je leur ai donné pour ce faire
> Un libre arbitre qui l'emporte
> Sur les passions humaines,
> Afin de ne pas leur retirer l'interprétation
> Et le mérite de leurs acions.
> Ainsi je les laisse tous aujourd'hui
> Jouer librement leur rôle (v. 929-937)[117]

Ceux-ci, en considérant ce qui se passe sur scène, distraits par les outils et les vêtements mondains, pourront juger tragiques leurs vicissitudes, en soulignant leur injustice et leur irrationalité : fausse lecture du monde et de la vie, déroutante pour celui qui n'a pas oublié les recommandations divines au début de la pièce et se sait acteur sous les yeux d'un Dieu qui apparaîtra à la fin de la comédie :

> Hommes qui entrez sur terre
> par un berceau de glace
> et qui en sortez par un sépulcre,
> prenez garde à votre façon de jouer,
> car l'Auteur vous regarde du haut des cieux (v. 633-637)[118]

Justement, dans ce théâtre moliniste, il y a harmonie – *concorde* ! – entre le libre arbitre et le don de la grâce, dans la mesure où celle-ci est préparatoire et source de celui-là. Dieu octroie ce qu'il faut à l'homme ; lequel, à l'aide de son libre arbitre, peut transformer une grâce simplement suffisante en efficace. Le don de la grâce n'est pas antérieur à l'accomplissement de l'acte salvifique. Donc il se peut qu'un personnage

[117] « **Autor.** Yo bien pudiera enmendar / Los yerros que viendo estoy, / Pero por eso les di / Albedrío superior / A las pasiones humanas, / Por no quitarles la acción / De merecer con sus obras; / Y así, dejo a todos hoy / Hacer libres sus papeles ».

[118] « Hombres que salís al suelo / por una cuna de yelo / y por un sepulcro entráis, / ved cómo representáis, / que os ve el Autor desde el cielo ».

soit méchant avant, et vertueux par la suite[119], en accomplissant l'acte salvifique, lorsque sa volonté décide de suivre la voie indiquée par Dieu, à travers le don de la grâce octroyée simultanément (*concurso simultáneo*). À différence d'Enrico, pour lequel une grâce efficace a été concédée antérieurement à toute action (donc bien que le spectateur ne le sache pas, Dieu a choisi depuis son éternité de le sauver), Sigismond rachète son passé et gagne le salut au moment même où il accomplit l'acte salvateur, bien qu'à travers la science moyenne (*ciencia media*) Dieu le savait déjà. Le roi Basile a pu lire dans les étoiles et prévoir l'image du dénouement de *La vie est un songe* : un roi agenouillé, vaincu par son fils. Pourtant ce destin n'implique pas une perte de liberté. Il est d'ailleurs curieux de noter comme Calderón sait utiliser toute une série de situations qui normalement dans le théâtre grec était la source d'un destin tragique, pour soutenir sans appel la véridicité de ses affirmations dramatiques. Dans *La vie est un songe*, on peut lire en filigrane les thèmes de deux tragédies, le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et l'*Œdipe roi* de Sophocle, desquelles on peut aisément s'apercevoir du basculement du sens. Répétons-le, ici ce qui semble limiter la liberté humaine, sert en réalité à en prouver le fondement. À bien des égards, Sigismond pourrait être vu comme un nouvel Œdipe[120], destiné à réaliser la prophétie de Basile. Ne pouvant pas démentir un décret divin, tout s'accomplit d'après la dictée des étoiles. Ce qui change, par contre, est le sens que la volonté donne à l'exécution de ce destin[121]. Sigismond est destiné à supplanter son père : mais il pourrait le destituer brutalement et violer Rosaura ; ou sinon se montrer désormais vertueux, capable de vaincre ses passions, d'accepter en dernière instance l'ordre symbolisé par le père, et ses lois en épousant Estrella. C'est

[119] Comme l'a signalé C. Couderc, dans la *comedia*, la création d'un personnage théâtral qui est avant tout « fonctionnel », peut s'affirmer en tant qu'individualité à partir du moment où il évolue à travers l'action. C. Couderc, « Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or », *Europe*, MII, 2012, p. 77.

[120] Voir M. Molho, *Mythologiques*, *op. cit.* chapitre XIII et XIV.

[121] Dans la *Somme Théologique*, Thomas d'Aquin fait une distinction entre deux types d'acte qui déterminent une action : l'acte intérieur à la volonté (de manière formelle), et l'acte extérieur (de manière matérielle). C'est principalement l'acte intérieur qui détermine l'action : « ce qui provient de la volonté est comme la forme de ce que réalise l'acte extérieur, parce que nos membres sont les instruments dont la volonté se sert pour agir ; et les actes extérieurs ne sont moraux que dans la mesure où ils sont volontaires. C'est pourquoi l'espèce des actes moraux résulte formellement de la fin, et matériellement de l'objet de l'acte extérieur. De là cette parole du Philosophe : " Celui qui vole pour commettre un adultère, est plutôt adultère que voleurs" »), *éd. cit.* II, q 18 art. 6. Or, c'est justement par rapport à la décision de l'acte intérieur que l'homme est libre : « Quand on dit que la voie de l'homme ne lui appartient pas, cela concerne l'exécution de ses choix, exécution qui peut être empêchée, quelle que soit sa volonté. Mais nos choix eux-mêmes nous appartiennent, toujours en supposant le secours de Dieu », *ibidem*, I, q 83, art. 1.

cette deuxième voie que Sigismond choisit librement[122] (!) : ses gestes méritoires lui vaudront alors le salut. Suivant cette interprétation du drame caldéronien, j'ai considéré l'action de la Cause première qui s'exerce sur la réalité, représentée à travers le déroulement inéluctable de l'action. Cette action, pour reprendre un langage métaphysique, meut les causes secondes nécessairement là où il n'y a pas de liberté, librement lorsqu'il s'agit de la volonté humaine. La liberté de cette dernière demeure dans la possibilité d'accomplir un acte inéluctable selon les modalités, les moyens et les sens qu'elle a choisis. Il en résulte une réévaluation des actions et des mérites de ceux qui agissent justement, bref des capacités humaines. De plus, ce qui est surprenant, c'est que même le cri de révolte contre le père peut être légitime et victorieux. Prométhée n'est plus enchaîné, et peut faire valoir ses raisons contre un ordre jupitérien manifestement injuste. Autrement dit, désormais toute action peut se révéler honnête et irréprochable pourvu que la conscience, à travers le libre arbitre, suive sincèrement le bien.

On pourrait en conclure que le théâtre de Calderón est, pour cette raison, un théâtre de l'action, parce que c'est à travers le geste que l'homme prouve sa probité[123]. Par contre, celui de Tirso est un théâtre de la réflexion, de la condamnation de l'action : dans l'*Abuseur de Séville* et dans *Le damné pour manque de confiance* toute action entreprise est une mauvaise action. Pareillement, Bruno, dans *El mayor desengaño*, devra renoncer à s'engager dans le monde afin de se sauver. Dans des drames où l'action empêche la réflexion, Tirso paraît vouloir attirer l'attention sur le salut atteint par ceux qui se sauvent parce qu'ils réfléchissent sur les expériences vécues et n'agissent pas (Cataliñon qui désapprouve les exploits de son maître, Enrico qui choisit de ne pas fuir de la prison). Grandeur et misère de l'homme se partagent une fois de plus les scènes. Mais grâce à son écriture poétique, et à sa nouvelle sensibilité (celle que les jésuites héritent de la Renaissance), c'est le théâtre de Calderón qui enfin va devenir le modèle de la *comedia*, et, partant, le propagateur d'une nouvelle anthropologie : l'homme est représenté sur scène désormais libre des chaînes héritées du Moyen Age et de leur étreinte excessivement théocentrique.

---

[122] « La la peripecia ya no se debe a la casualidad afortunada del reconocimiento, sino que aparece como el fruto exclusivo de un acto de voluntad del protagonista, de una libre decisión que vence sobre los decretos del hado », F. Antonucci, *art. cit.* p. 159.

[123] En parlant du *Magicien prodigieux*, C-V. Aubrun affirme justement que chez Calderón « toute science spéculative, introspective est vouée à l'échec, comme toute science profane d'ailleurs. La raison, pour puissante qu'elle soit, déraisonne si elle n'est orientée vers l'action, vers les œuvres, c'est-à-dire si elle ne s'exerce au sein de la communauté des hommes », « *El mágico prodigioso.* Sa signification et sa structure », in *Studia iberica*, Bern, Francke Verlag, 1973, p. 42. Je vais développer davantage les réflexions sur l'action dans le chapitre suivant.

c. Les enjeux de la volonté dans le théâtre français

Bien que l'Espagne entre dans une crise profonde au cours du XVII[e] siècle, son influence politique et culturelle demeure vaste sur tout le continent européen – de même que l'influence culturelle provenant des régions transalpines[124]. Dans une Europe divisée en deux par le credo religieux, c'est en effet l'Espagne, en premier lieu, qui soutient la foi de Rome. Malgré le renfermement culturel qui date des premières années du règne de Philippe II, l'Espagne n'a point cessé d'influencer les grands centres de pensée du monde catholique[125]. La preuve en est qu'une querelle qui voit s'opposer deux factions de l'Église espagnole a un écho retentissant partout ailleurs en Europe[126]. De plus, ses spéculations théologiques et philosophiques vont servir de contexte-cadre pour le développement de la pensée métaphysique du XVII[e] siècle[127]. La France de la première moitié du XVII[e] siècle aussi en demeure influencée, malgré sa distance politique de Rome et de Madrid (même après que Richelieu, au lendemain de la journée des dupes, l'emportera sur le parti dévot et aura réussi à éloigner la reine-mère).

De même que la période qui va du concile de Trente à 1640-1650 « est inspirée par une doctrine plutôt molinienne et jésuite qui souligne volontiers les liens du Parnasse et du Calvaire », expression de la spiritualité jésuite[128], de même au théâtre, d'après Lebègue, le genre tragique à sujet religieux (*Polyeucte*, *Le véritable saint-Genest*) met bien en scène l'accord de la grâce et du libre arbitre, indispensable pour le

---

[124] Comme le relève D. Souiller, au XVII[e] siècle, à la prépondérance politique et économique d'un État ne correspond immédiatement un prestige culturel : « Le XVII[e] siècle est marqué d'abord par une certaine continuité de l'influence italienne, puis la prépondérance espagnole et son effondrement dans les années quarante », « Périodes du XVII[e] siècle français et périodes du XVII[e] siècle européen », *art. cit.* p. 43.

[125] L'enfermement mis en place dès l'accès au pouvoir de Philippe II – qu'on songe à l'interdiction d'aller étudier dans les universités étrangères, hormis celles de Naples, Rome, Bologne et Coimbra – a été lourd de conséquences négatives, qui se traduiront dans le retard culturel de l'Espagne des siècles suivants, J.L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. III. Del Barroco a la ilustración*, *op. cit.* p. 28. Néanmoins, l'influence de l'université de Salamanque avait été capitale tout au long de du XVI[e] siècle, et « la Salamanque dominicaine marqua l'Espagne, le Portugal, l'Italie, la France et même l'Amérique », P. Lécrivain, *art. cit.* p. 405. Cette influence, quoique réduite, perdurera à travers les *Salmenticenses*, édités en plein XVII[e] siècle.

[126] Que l'on songe, tout d'abord, que c'est la parution du *De concordia* de Molina à Lisbonne en 1588 qui est « le point de départ du jansénisme », P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, *op. cit.* p. 406. Sur l'influence de la querelle en France, on renvoie à l'article de P. Stella, « Augustinisme et orthodoxie. Des congrégations *De auxiilis* à la bulle *Vineam Domini* », *art. cit.*

[127] À partir des querelles du tournant du siècle, et notamment celle du *de auxiliis*, « si elaboreranno una "metafisica della volontà", o anche una "metafisica dell'azione" di una complessità senza precedenti, che funzioneranno poi da quadro normativo di un discorso in cui in qualche modo si inscriveranno i nuovi filosofi del XVII secolo », J. Schmutz, *art. cit.* p. 58.

[128] « Les échos d'une religion à l'espagnole se font sentir dans une littérature qui, sur ce point, sait à l'occasion se mettre à l'écoute du Siècle d'Or », B. Chédozeau, *art. cit.* p. 103.

salut de l'homme[129]. Autrement dit, l'on retrouve exprimé de manière générale les deux points fondamentaux sur lesquels toute la catholicité ne peut que tomber d'accord[130]. Il reste pourtant à déceler la véritable essence de cette liberté, et son rapport avec la toute-puissance divine. À la lumière de ce qu'on vient de dire sur l'Espagne, il faudra donc enquêter davantage sur la forme et le sens de cette liberté dans le théâtre français, afin de rendre compte de l'importance donnée au temps humain dans les tragédies françaises. Pour cela, je m'appuierai sur les réflexions de Descartes sur la volonté humaine (et sur les lectures faites par N. Grimaldi) et son rapport à la toute-puissance divine, en relevant ensuite où la mise en scène s'écarte, voire dénie la pensée du philosophe[131]. Car, s'il est vrai que dans ce « siècle de saint Augustin » le tourangeau a affirmé avec une foi inébranlable l'existence du libre arbitre comme principale perfection de l'homme[132], l'on remarquera, néanmoins, que chez lui « volonté » et « liberté » demeurent souvent confondues[133].

---

[129] Voir R. Lebègue, « Grâce et liberté dans les tragédies du temps de Louis XIII », in *Le théâtre tragique*, *op. cit.* p. 211-218.

[130] « Œuvre de Dieu et de l'homme, le salut s'accomplit en trois temps. Au premier, l'homme ne participe que par son néant sur lequel Dieu verse sa grâce. Au second, aidé de cette grâce, il concourt par le libre exercice de ses facultés. Au troisième, il apporte le mérite de l'acte vertueux, que la justice divine couronne. Ainsi, Dieu commence sans l'homme l'œuvre de son salut, la continue avec lui et l'achève à cause de lui. Œuvre gratuite dans son ensemble, car rien ne se serait fait si Dieu n'avait pas pris une initiative à laquelle rien ne l'obligeait ; œuvre de justice dans son terme, puisque la gloire est la récompense gagnée par la vertu. Sur ces points fondamentaux, les Jésuites et les Dominicains sont d'accord, et c'est par là qu'ils se séparent et des pélagiens qui soutiennent le libre arbitre contre la grâce, et des luthériens qui privilégient la grâce aux dépens du libre arbitre », P. Lécrivain, *art. cit.* p. 412. Pour Thomas d'Aquin, la connaissance de ce procès demeure impénétrable pour la pensée humaine : « il n'y a pas lieu de distinguer ce qui vient du libre arbitre et ce qui vient de la prédestination, de même que l'effet de la cause première et celui de la cause seconde. La providence divine produit ses effets par l'opération des causes secondes, ainsi qu'on l'a dit plus haut, de sorte que cela même que réalise le libre arbitre vient de la prédestination», *éd. cit.* I, q 23, art. 5.

[131] Le rapport que j'établis ici entre la pensée de Descartes et le théâtre de Corneille ou de Tristan ne s'appuie pas sur la connaissance que les dramaturges peuvent avoir de l'œuvre du philosophe, ou sur une influence réciproque entre ces auteurs. Mais, comme j'ai suggéré dans l'Introduction en citant L. Goldmann, sur le fait que ces auteurs, étant contemporains, sont influencés par des idées communes qui appartiennent à leur contexte historique. De sorte qu'« il arrive souvent que le comportement qui permet de comprendre l'œuvre n'est pas celui de l'auteur mais celui d'un groupe social (auquel il peut ne pas appartenir) et notamment, lorsqu'il s'agit d'ouvrages importants, celui d'une classe sociale. Car l'ensemble multiple et complexe de relations humaines dans laquelle est engagé tout individu crée très souvent des ruptures entre sa vie quotidienne d'une part, sa pensée conceptuelle et son imagination créatrice d'autre part », *op. cit.* p. 17. Lorsque j'écris « influencés par des idées communes », j'entends par là ce que Goldmann appelle *notion de vision du monde*, que j'ai utilisé donc afin de valider mes interprétations : « L'histoire de la philosophie et de la littérature ne pourra ainsi devenir *scientifique* que le jour où sera forgé un instrument *objectif* et *contrôlable* permettant de départager l'essentiel d'avec l'accidentel dans une œuvre, instrument dont on pourra, *par ailleurs*, *contrôler* la validité et l'emploi par le fait que son application ne devra jamais éliminer comme non essentielles des œuvres esthétiquement réussie. Or, cet instrument nous semble être la *notion de vision du monde* », *ibidem*, p. 24.

[132] Dans les *Principes de la philosophie*, Descartes écrit que « la principale perfection de l'homme est d'avoir un libre arbitre, et c'est ce qui le rend digne de louange ou de blâme », cité par P. Soual, « L'héroïsme de la liberté chez Descartes », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2004,

Le fondement des systèmes théologiques, qui postulent ou nient le libre arbitre, résident dans une double conception métaphysique de la *potentia* divine qui s'est développée au sein de la scolastique tardo-médiévale : d'une part, la *via antiqua* des thomistes, qui, tout en refusant le nécessitarisme grec[134], affirme l'idée d'une *potestas ordinata* ; de l'autre, la *via nova* des nominalistes, où la mise en exergue de l'omnipotence de la Cause première débouche inévitablement sur un strict nécessitarisme que l'Église catholique condamnera une fois pour toutes le treize janvier 1547[135]. En réalité, « il n'y a pas dans l'histoire de la philosophie une pensée unique de l'*omnipotentia divina*, mais bien plutôt deux : celle de la *potentia absoluta*, qui renvoie à une théologie du miracle ; mais celle aussi de la *potentia infinita* dont l'origine se trouve dans le néoplatonisme »[136]. Il s'agit de la distinction fondamentale qui avait été déjà faite par Duns Scot entre le « philosophème » et le « théologuème » : si d'un côté – théologiquement – la Cause première peut se limiter elle-même afin de « causer de manière contingente »[137], de l'autre – philosophiquement – « cet arbitraire de la volonté constituerait en revanche une déchéance de la transcendance divine impensable tant pour l'aristotélisme que pour le néoplatonisme »[138]. Or, c'est sur cette idée d'omnipotence métaphysique de la Cause première que se fondent la théologie de

4, CXXIX, p. 405. « Descartes présente une conception héroïque de la liberté dans les deux sphères de la morale et de la politique, mais comme grandeur dont tout ego semble capable, en vertu de la noblesse du libre arbitre en tout homme », *ibidem*, p. 404. Comme le rappelle P. Magnard, « au siècle où un augustinisme fourvoyé prêche la haine de soi dans une incessante dénonciation de "l'amour propre", la prise de position de Descartes est hardie », P. Magnard « Action et maîtrise selon Descartes », in *L'action à l'âge classique*, (éd.) Y.C. Zarka, Paris, éditions de Minuit, 1997, p. 71.

[133] Comme le précise Jeangène Vilmer, « il faut d'emblée remarquer que volonté et liberté sont confondues, dans la mesure où la liberté est toujours associée à l'amplitude de notre volonté » « Descartes : l'infinitude de ma volonté. Ou comment Dieu m'a fait à son image », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2008, 2, XCII, p. 292.

[134] Ainsi dans la *Somme Théologique* : « Il est nécessaire de dire que la volonté de Dieu est la cause des choses, et que Dieu agit par volonté, non par nécessité de nature comme certains l'ont pensé », *éd. cit*. I, q 19, art. 4.

[135] « *Dissentire possit, si velit*. È con questa formula semplice, ma forte, che il quarto canone della sesta sessione del Concilio di Trento ha eretto in dogma la libertà dell'arbitrio umano definendola come la capacità di dire no. L'uomo è libero di accettare o di rifiutare il richiamo della grazia, grazie al potere della sua volontà. Alla radice di una tale affermazione, che è poi all'origine del grande concilio, c'è il bisogno per la teologia cattolica di affermare la libertà dell'arbitrio contro i padri della Riforma per i quali la pretesa al libero arbitrio non è che un *figmentum in rebus seu titulus sine re*, e di riaffermare le numerose condanne conciliari contro tutte le forme di necessitarismo filosofico », J. Schmutz, *art. cit*. p. 57.

[136] T. Gontier, « Absolutisme théologique et auto-affirmation de l'homme chez Descartes et chez Blumenberg », *Revue de métaphysique et de morale*, 2012/1, LXXIII, p. 69.

[137] O. Boulnois (dir.), *La Puissance et son ombre. De Pierre Lombard à Luther*, Paris, Aubier, 1994, p. 270, cité par T. Gontier, *art. cit.* p. 69.

[138] *Ibidem*, p. 69.

Luther (où même les œuvres mauvaises sont l'inévitable résultat d'une impulsion divine)[139], autant que les systèmes philosophiques de Descartes, Spinoza et Leibniz[140]. Pour Hobbes aussi, le mot « liberté » ne signifie rien d'autre qu'une absence d'empêchements extérieurs ; il considère le jugement humain comme un simple arrêt de la somme de ses volitions[141].

Descartes montre toutefois sur ce point une certaine ambiguïté[142], dans la mesure où, sans renoncer à l'idée métaphysique qui attribue à la Cause première le démarrage d'un mécanisme physique où l'on ne saurait y trouver d'accidents (et où donc la

---

[139] « Per comprendere il significato di quanto Lutero afferma nel *De servo arbitrio* circa la volontà dell'uomo e la sua libertà, occorre partire dall'onnipotenza divina, della quale ci viene proposta questa definizione: "per onnipotenza di Dio intendo non già una potenza che non fa molte di quelle cose che è in grado di fare, bensì questa potenza attiva mediante la quale egli opera positivamente tutto in tutti". Si tratta di un potere dalla forza trascinante […] [che] comporta la possibilità di far risalire all'impulso dell'onnipotenza divina opere malvagie », F. De Michelis Pintacuda, *art. cit.* p. 5. L'auteur cite aussi en note ce passage crucial du *De servo arbitrio* : « Egli [Dio] da solo anche muove, opera e trascina con il movimento della propria onnipotenza tutte quelle cose che da solo ha creato e *queste non possono evitare o modificare tale movimento, ma tutte devono necessariamente seguirlo* e obbedirgli, ognuna nella misura della forza datale da Dio », *ibidem*, note 9, p. 5. C'est moi qui souligne.

[140] « S'il n'y a plus que causalité analytique, c'est-à-dire une causalité qui n'est plus que le déroulement de l'inhérence substantielle, c'est que la substance, loin d'être la source vive de ses actions, n'est plus que l'effet de la volonté divine. De ce point de vue, la création continue de Descartes, l'occasionalisme de Malebranche ou le monisme de Spinoza sont frères jumeaux de l'harmonie préétablie de Leibniz », P. Destrée, *op. cit.* p. 61.

[141] Pour Hobbes, en effet, « il n'y a qu'un seul régime de production des phénomènes, quels qu'ils soient, celui de la série causale […] D'où la conciliation entre liberté et nécessité, mais d'une toute autre façon que chez Descartes […] Il est significatif que les exemples de liberté choisis par Hobbes soient, par exemple, ceux d'un cours d'eau : l'eau coule librement, il n'y a pas de barrage ou d'obstacle à son écoulement ». Autrement dit, pour Hobbes, « libre se dit seulement d'une action ou d'un mouvement qui ne rencontre pas d'obstacle dans son déroulement », P. Guenancia, *op. cit.* p. 51 et 55. Pareillement, le philosophe anglais considère l'acte volontaire une simple volition : « pour Hobbes les volontés sont des appétits, autrement dit la volonté n'est pas libre, elle est causée par le dernier appétit dominant » ; plus précisément, d'après Hobbes, la volonté ne consiste que dans la « somme arrêté à un moment de volitions successives dans l'esprit », *ibidem* p. 51 et 56.

[142] « La distinction des deux registres métaphysiques n'est cependant pas toujours aussi claire à la Renaissance, et ce, avant tout, du fait que les penseurs renaissants ont tenté de réinvestir les concepts tardo-scolastiques en leur donnant une signification néoplatonisante. Chez Descartes aussi, les deux terminologies se superposent l'une à l'autre. Aussi est-il important de bien saisir l'articulation des registres. […] Si Descartes se livre à quelques endroits à des spéculations sur la *potentia absoluta Dei*, c'est à la demande de ses interlocuteurs et pour leur répondre dans leur propre langue. Descartes suit alors deux stratégies. Lorsque l'objection touche directement la question théologique de la puissance de Dieu, il lui oppose la conception positive de la puissance infinie de Dieu. Lorsque l'objection porte dans son fond sur un autre point (la liberté humaine, des questions de physique) et n'aborde qu'indirectement cette question de la toute-puissance, il oppose plus expéditivement une fin de non-recevoir, en s'en tenant à la règle scotiste : au philosophe de parler de la potentia infinita, au théologien de parler de l'omnipotentia ou de la potentia absoluta », T. Gontier, *art. cit.* p. 69-70 et 73. Guenancia évoque une « solution épistémologique » de Descartes aux apories que suscite la *potestas infinita* : « La seule solution est de type épistémologique : il faut admettre deux régimes distincts de rationalité, l'un qui s'applique à Dieu, ou à l'infini, l'autre qui s'applique à l'homme, ou au fini. Si on considère Dieu seul, on ne peut que reconnaître à la fois sa liberté absolue et la nécessité absolue de ce qui dépend de lui. Rien ne peut échapper à sa science et à sa puissance. Mais si on considère l'homme (par une sorte d'abstraction légitime) et que l'on se tient à ce que chacun constate en lui-même […] on ne peut pas ne pas reconnaître son libre arbitre », *op. cit.* p. 49.

temporalité n'y est rien d'autre que la simple manifestation de puissances latentes dans la matière)[143], il affirme également la liberté intrinsèque de l'homme[144]. Tout comme Thomas d'Aquin[145], « Descartes n'oppose pas la nécessité à la liberté »[146]. D'abord, en tant que théologouème, la toute-puissance divine peut se penser dans les termes d'une *potestas ordinata* par sa sagesse et sa bonté, comme le montre la première des *Méditations métaphysiques*[147], où Descartes oppose habilement la perfection de Dieu à ses facultés toutes-puissantes[148]. Philosophiquement, après avoir affirmé par expérience l'existence de la liberté de l'homme[149], Descartes justifie son irréductibilité par le biais d'une volonté qu'il découvre infinie. Comme l'a montré N. Grimaldi, la tournure de la réflexion qui amène Descartes à donner comme fondement primordial l'existence du moi, sert en même temps à définir l'essence de ce moi, à savoir un être qui est *tantum res cogitans*[150], et à identifier ainsi l'*ego* du *cogito* avec le *volo* : « parce qu'il n'y a pas de *Cogito* qui ne soit un *volo*, on peut considérer qu'en effet c'est bien l'infinité de la volonté qui constitue l'*ego* du *Cogito* »[151]. Or, pour Descartes, cette volonté, est « une volonté qui n'a point de bornes », à savoir infinie, et partant, une marque de son

[143] N. Grimaldi définit le système cartésien comme une « philosophie de l'absolue prévisibilité […] [qui] postule que l'avenir soit nécessairement contenu dans le présent, en sorte qu'il suffise d'analyser le présent pour en déduire l'avenir. Ainsi se trouve postulée une ontologie analytique, et par conséquent une ontologie de la nécessité », *op. cit.* p. 109. Or, « le corollaire que postule une telle ontologie de la prévisibilité absolue et de la nécessité absolument analytique, c'est que le temps ne soit rien de réel. En effet, si le temps avait quelque réalité et par conséquent quelque efficacité ontologique, ou bien le temps serait l'instance du passage de la puissance à l'acte, comme chez Aristote, ou bien le temps serait une spontanéité créatrice et par conséquent quelque imprévisible génialité », *ibidem*, p. 110.

[144] « Même lorsque de la nature de Dieu s'ensuivra la doctrine de la prédestination, Descartes maintiendra en effet, incompréhensiblement mais irréfragablement, la doctrine d'une liberté absolue par laquelle chacun accomplit le destin que Dieu lui a fixé », *ibidem*, p. 102.

[145] Thomas d'Aquin fait la distinction entre trois formes de nécessité : 1) la nécessité naturelle et absolue en tant que cause formelle, donc intrinsèque ; 2) la nécessité liée à la fin, en tant que cause efficiente, qui est extrinsèque ; 3) la nécessité de coercition, lorsqu'il y a un agent extérieur qui oblige. Or, « cette dernière nécessité répugne tout à fait à la volonté » ; en revanche, « la nécessité venue de la fin ne répugne pas à la volonté, lorsqu'elle ne peut atteindre cette fin que par un seul moyen ; ainsi lorsqu'on a la volonté de traverser la mer, il est nécessaire à la volonté qu'elle veuille prendre le bateau. De même pour la nécessité de nature », *éd. cit*. I, q 82, art. 1.

[146] P. Guenancia, *op. cit.* p. 48.

[147] « La potentia absoluta se trouve ici [*Méditations métaphysiques*, I] limitée par la potentia ordinata, c'est-à-dire par la sagesse et la bonté de Dieu : Dieu peut en toute logique me tromper, mais il ne le veut pas. Sa bonté vient limiter sa puissance » T. Gontier, *art. cit.* p. 71.

[148] « Au terme de *facultas*, qui renvoie à une puissance des contraires, Descartes substitue celui de *perfectio*, qui renvoie à une perfection de puissance », *ibidem*, p. 74.

[149] Alors que « pour Hobbes c'est la logique ou l'enchaînement des raisons qui valide le jugement, pour Descartes le point de départ est une intuition, que la logique ou l'enchaînement déductif valide à sa façon, mais sans s'y substituer », P. Guenancia, *op. cit.* p. 50.

[150] Voir N. Grimaldi, *op. cit.* chapitre I : « L'Ego du Cogito ». « Telle est cette ipséité de l'*Ego* […] l'*Ego* du *Cogito* serait la pensée que la substance pensante a d'elle-même », p. 13.

[151] *Ibidem*, p. 22.

créateur[152]. Ainsi, en même temps, la volonté révèle que l'homme est foncièrement, radicalement, différent du monde[153]. De plus, quoique la volonté de l'homme se découvre infinie par négation, puisqu'elle se fonde d'après Descartes sur sa capacité infinie de nier une infinité de choses[154], « il s'ensuit que l'infinité de notre volonté est bien le fait métaphysique fondamental sur lequel prend appui toute la métaphysique cartésienne »[155]. Dès lors, cette « infinitude de la volonté »[156] prend le relais dans la métaphysique cartésienne de la toute-puissance divine, parce que justement elle s'y oppose[157]. Dans cette perspective, comme l'a observé Sartre, la liberté qui découle de cette volonté infinie pourrait même être identifiée à celle de Dieu, dont d'ailleurs elle possède le caractère essentiel : la création *ex nihilo*[158]. Ainsi, même s'il a été créé par un

---

[152] Il écrit dans sa lettre à Mersenne du 25 décembre 1639 : « le désir que chacun a d'avoir toutes les perfections qu'il peut concevoir, et par conséquent toutes celles que nous croyons être en Dieu, vient de ce que Dieu nous a donné une volonté qui n'a point de bornes. Et c'est principalement à cause de cette volonté infinie qui est en nous qu'on peut dire qu'il nous a créés à son image », cité par N. Grimaldi, *op. cit.* p. 35.

[153] « De deux choses l'une. *Ou bien* l'esprit et le monde ne sont qu'une seule et même substance […] Mais l'esprit est alors voué au même destin que le monde : tout y est changeant, mouvant, divisible et corruptible. *Ou bien*, comme ce sera la doctrine cartésienne, l'esprit et le monde appartiennent à deux substances distinctes. Tout dans le monde est divisible et corruptible ; l'esprit est indivisible et incorruptible », *ibidem*, p. 107. Chez Descartes, cette dissemblance est révélée par l'attitude humaine qui s'efforce et réussit à ne pas changer, même lorsqu'il voudrait changer « car s'il suffit à l'homme de s'y obliger pour ne pas changer quand tout change, c'est qu'il y a en lui quelque chose d'absolument irréductible à rien de naturel », *ibidem,* p. 54. Contrairement, Hobbes affirmera dans ses objections à Descartes que « l'âme est une chose pensante, soit, personne ne dit le contraire, mais cette chose est un corps, et l'esprit une partie de ce corps », P. Guenancia, *op. cit.* p. 57.

[154] « L'argument est simple : notre volonté est infinie par son pouvoir infini de nier une infinité de choses, tel qu'il se manifeste dans l'épochè radicale de la Méditation I. Le doute hyperbolique n'est qu'une expression de plus de l'infini de ma volonté, tout autant capable de destruction que de construction », J.-B. Jeangène Vilmer, *art. cit.* p. 296.

[155] N. Grimaldi, *op. cit.* p. 132. En outre, « parce que notre volonté est infinie, l'être infini est le corrélat ontologique de notre volonté », *ibidem,* p. 133.

[156] B. Jeangène Vilmer, *art. cit.* p. 287.

[157] « Le moment cartésien de cette conquête de la modernité se situe dans la réfutation du "malin génie" opérée entre la première et la seconde méditation. Dans cette réfutation, l'*omnipotentia* divine des scolastiques s'autodétruit pour laisser apparaître la certitude inébranlable du *cogito* : pour reprendre la formule de la seconde méditation, "qu'il [le malin génie] me trompe tant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose" », T. Gontier, *art. cit.* p. 66.

[158] Plus précisément, le fait « qu'elle produit toutes choses sans que rien absolument ne la précède : *ex nihilo*. Rien par conséquent n'en est la condition, ni le moyen, ni la cause. Rien ne la détermine », *ibidem,* p. 78. Pour Sartre, Descartes « a conçu la liberté divine comme toute semblable à sa propre liberté, c'est de sa propre liberté […] qu'il parle lorsqu'il décrit la liberté de Dieu », J.P. Sartre, *Situations I,* cité par N. Grimaldi, *op. cit.* p. 78. En même temps, Sartre relève dans la liberté cartésienne deux contradictions fondamentales qui risquent d'invalider l'essence même de cette liberté. D'un côté, par son aspiration intrinsèque à la découverte de la vérité, elle perd son autonomie créative : « Bornée [la liberté] à ne pouvoir que reconnaître et affirmer ce qu'elle ne pourrait nier, n'est-elle pas réduite à presque rien, comme celle d'un parlement qui ne délibérerait que pour se donner l'occasion d'enregistrer les décrets déjà fixés du pouvoir ? Et en effet, observe Sartre, "cette expérience de l'autonomie" de la pensée, sur laquelle Descartes avait jusqu'ici fondé la liberté, "ne coïncide avec celle [d'aucune] productivité" […] Aussi Sartre va-t-il décrire le géomètre cartésien pénétré par l'évidence comme on voit, à Sainte-Marie-de-la-Victoire, la sainte Thérèse du Bernin

dieu qui est *potestas infinita*, l'homme peut se dire libre, et affirmer sa liberté métaphysique parce qu'il est *causa sui*[159] : d'un côté, « si la liberté humaine créée est *causa sui*, cela éclaire la thèse selon laquelle la *mens humana* est créée par Dieu » ; de l'autre « la liberté humaine est *causa sui* en tant qu'indépendance et pouvoir d'autodétermination, et c'est elle qui manifeste en sa noblesse notre ressemblance avec Dieu »[160].

À la recherche d'une liberté sur scène

D'un point de vue philosophique, Descartes peut affirmer l'existence de la liberté de l'homme en prenant en considération la condition de celui-ci, au lieu de porter sa réflexion sur l'être de Dieu (voir la note 142). Il s'agit d'une idée de liberté qui est mise strictement en relation – voire confondue – avec l'infinitude de la volonté humaine. Cette volonté ne saurait toutefois être comparée à la volonté infinie de Dieu[161]. Or, d'un côté, « montrer que ma volonté n'égale pas la volonté parfaite de Dieu revient à mettre en évidence ses imperfections, qui ne sont pas les siennes propres, mais celles de son contexte : la volonté humaine, quoique infinie, reste limitée par la finitude de son contexte »[162]. De l'autre, ces imperfections vont marquer en même temps la liberté

renversée sous les traits de l'extase », N. Grimaldi, *op. cit.* p. 69 et 70. De l'autre côté, « se bornant "à dire non au non-être", simple négation de la négation", une telle liberté "n'est rien" », *ibidem*, p. 76. Grimaldi conclut : « Or, soit qu'on considère l'une, soit qu'on considère l'autre, nous avons vu la liberté n'y être tantôt qu'abnégation, tantôt que négation. "Étrange liberté", peut donc bien dire Sartre. Tantôt on la croit positive, mais elle se réduit à une simple adhésion qui ôte à la volonté jusqu'à son autonomie, si bien que de la liberté ne reste plus que le nom. Tantôt, la volonté récupère bien son autonomie, mais réduite à nier le néant, la liberté y est si peu que rien », *ibidem*, p. 76.

[159] Au demeurant, Thomas d'Aquin avait affirmé dans la *Somme théologique* : « Le libre arbitre est cause de son mouvement. Par le libre arbitre, en effet, l'homme se meut lui-même à l'action. Il n'est cependant pas indispensable à la liberté que ce qui est libre soit la cause première de soi-même ; pas plus qu'il n'est requis, pour être la cause de quelque chose, d'en être la cause première. C'est Dieu qui est la cause première, donnant le mouvement aux causes naturelles et aux causes volontaires », *éd. cit.* I, q 83, art. 1.

[160] P. Soual, *art. cit.* p. 410. La portée principale de cette affirmation demeure dans le fait qu'elle trouve son fondement métaphysique dans l'*ego* du *cogito*, et non pas sur une mystérieuse et dogmatique concession divine. Elle s'inscrit ainsi dans « le projet de la modernité » dont parle Blumenberg (à savoir le désir d'une « auto-affirmation » en tant qu'« émancipation de l'homme en regard de son assujettissement à l'arbitraire de la volonté d'un Dieu tout-puissant », T. Gontier, *art. cit.* p. 66), sans pour autant le porter à terme d'après le même Blumenberg.

[161] C'est pourquoi dans les *Principes*, l'affirmation de l'infinité de la volonté est aussitôt accompagnée par une expression qui en restreint le sens « *voluntas vero infinita quodammodo dici potest* », cité par N. Grimaldi, *op. cit.* p. 25.

[162] J.-B. Jeangène Vilmer, *art. cit.* p. 304. L'auteur énumère sept arguments qui justifient la dissemblance entre la volonté humaine et divine, *ibidem*, p. 304-306. Je rappelle seulement les trois raisons les plus importantes, évoquées par N. Grimaldi : « Au sens où la volonté de Dieu "s'étend à infiniment plus des choses", Descartes peut donc bien dire qu'elle est "incomparablement plus grande" que la nôtre. En raison aussi de la finitude de notre entendement, pas plus que ne sont infinies les choses dont nous pouvons bien juger, pas plus ne sont donc infinies les choses que nous pouvons bien faire. Voilà pourquoi, étant infiniment plus "efficace" que la nôtre, la volonté de Dieu est à cet

humaine. De plus, comme le fait remarquer le même auteur, « si notre volonté est à l'image de celle de Dieu, et si, par son infinitude, elle signifie aussi indépendance, alors notre indépendance doit être, elle aussi, à l'image de celle de Dieu. Et nous parviendrions au paradoxe suivant : être dépendant de Dieu, dans le sens où c'est de lui que nous tirons notre propre indépendance, nous rendrait indépendant »[163]. Il en découle ainsi la condition paradoxale d'un homme qui est à la fois libre et dépendant.

On peut retrouver cette conception ambigüe de la liberté dans les mots que le vieil Horace adresse à Curiace avant le combat, et qui ferment l'acte II de l'*Horace*[164] de Corneille :

> Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux (v. 710).

La réplique évoque une idée précise de la liberté humaine. Dans ce cas, il semble bien que la liberté coïncide avec la volonté divine ; autrement dit, l'homme a conscience d'agir librement seulement lorsque sa volonté est en accord avec celle de Dieu.

Toutefois, pour des esprits tragiques, l'homme se découvre le plus souvent esclave d'un destin aveugle et inéluctable, qui ne lui permet pas d'agir librement. C'est pourquoi Camille affirme juste après, anticipant le verdict divin sur le combat :

> Le ciel agit sans nous en ces événements,
> Et ne les règle point dessus nos sentiments (v. 861-862).

Pareillement, Hérode constate avec amertume dans *La Mariane* de Tristan :

> Ce qu'écrit le destin ne peut être effacé.
> Il faut bon gré mal gré, que l'âme résolue
> Suive ce qu'a marqué sa puissance absolue.
> De ses pièges secrets on ne peut s'affranchir,
> Nous y courons plus droit en pensant les gauchir.
> L'homme à qui la Fortune a fait des avantages,
> Est comme le vaisseau sauvé de cent orages,

égard aussi "incomparablement plus grande". Enfin, toujours à cause des limites de notre entendement, comme nous manquons d'idées claires et distinctes sur la plupart des choses et des situations, notre volonté en est réduite à se déterminer par de hasardeuses inclinations ou de fugaces passions qui lui font approuver et désirer en un temps ce qu'elle désapprouvera et fuira en un autre », *op. cit.* p. 28-29.

[163] J.-B. Jeangène Vilmer, *art. cit.* p. 309-310.

[164] P. Corneille, *Horace* [1640], in *Œuvres complètes. I*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980.

Qui, sujet toutefois aux caprices du sort,
Peut se perdre à la rade, ou périr dans le port (v. 146-154)

Comment peut-on donc exprimer la liberté de l'homme dans un genre théâtral où le protagoniste se reconnaît impuissant face aux événements auxquels il doit faire face[165], et soumis à un destin qu'il croit déjà établi[166] ?

Avant d'enquêter davantage sur les espaces octroyés à la liberté humaine dans les scènes tragiques françaises des années 1630, signalons en passant qu'en revanche, dans la même tragédie de Tristan, Mariane peut affirmer que « [sa] mort est à la fois contrainte et volontaire » (v. 1316), car c'est son « envie » qui « travaille puissamment à creuser [son] tombeau » (v. 1247). Elle montre, ainsi, qu'une véritable essence tragique a du mal à jaillir d'un esprit religieux[167].

D'après S. Doubrovsky, il existe dans le théâtre cornélien deux sortes d'esprits, les uns qui sont mâles, les autres femelles, auxquels correspondent deux manières différentes d'affirmer la liberté : pour les premiers, il se manifeste à travers l'action ; pour les seconds, à travers une attitude stoïcienne qui trouve sa correspondance, à l'intérieur de la morale cartésienne, dans « la liberté d'indifférence »[168].

On remarquera que dans ce deuxième cas, il s'agit d'une liberté plutôt passive, dont ne découle pas une liberté d'action. Prise dans ce sens-là, dans les scènes tragiques françaises, conformément aux conceptions que l'on retrouve chez Tirso, la liberté de l'homme est limitée à la faculté de sa pensée de choisir entre le bien et le mal. Cela est évident si l'on songe que dans *Horace*, malgré la constatation de Camille citée plus

---

[165] À l'instar de Camille dans *Horace*, « Asservie en esclave à plus d'événements, » v. 1209.

[166] La résignation de Syphax allant à la guerre dans la *Sophonisbe* de Mairet le montre bien : « Allons, Philon, allons, où le Destin m'appelle » v. 227.

[167] De manière tout à fait légitime, N. Frye se demandait jadis si « la tragédie est-elle compatible avec une vision chrétienne de la vie » ; et y répondait qu'« en sanctionnant de façon mystérieuse les angoisses morales de la société, le christianisme, en tant que religion institutionnelle, est incompatible avec la tragédie, parce qu'il est tout simplement incapable d'une vision tragique. Cependant, la réalité – c'est-à-dire le mythe – du christianisme est bien différente : car elle nous dit que tout ce que nous entrevoyons, ici-bas, de l'activité de Dieu dans la vie humaine prend toute sa netteté dans la figure absurde et angoissée du Christ crucifié », N. Frye, *Les fous du temps*, *op. cit.* p. 117-118. Pareillement, en ce qui concerne la tragédie de Tristan, D. Dalla Valle relève justement que « si un auteur tragique choisit comme trait dominant de son œuvre le christianisme, s'il juge essentiel d'appuyer sa vision de l'univers et de la vie sur le salut que le christianisme offre aux victimes, le résultat qu'il obtient est celui d'une pièce essentiellement apologétique et non tragique. Si *La Mariane*, comme le titre le suggère, était entièrement fondée sur la protagoniste féminine, elle ne serait que l'histoire de son martyre et l'exaltation de son heureux retour dans le sein de Dieu […] *La Mariane* a triomphé sur la scène non pas grâce au frêle personnage de la reine, mais à cause de l'extraordinaire protagoniste masculin, Hérode, le roi parvenu, passionné et sanguinaire, vainement amoureux », D. Dalla Valle, « Introduction » à *La Mariane*, in Tristan l'Hermite, *Les Tragédies*, sous la direction de R. Guichemerre, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 14.

[168] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 134.

haut, le même personnage a été libre de choisir quel parti prendre. De plus, ce choix a même été revendiqué avec force jusqu'à la mort, et c'est justement ce qui fait son héroïsme[169] (on y reviendra plus loin). Au début de la pièce, à l'encontre du sordide opportunisme de Julie qui lui conseillait de « changer d'amant » afin de résoudre les contradictions de ses sentiments, elle répond avec un ton de reproche :

> Donnez-moi des conseils qui soient plus légitimes,
> Et plaignez mes malheurs sans m'ordonner des crimes.
> Quoiqu'à peine à mes maux je puisse résister,
> J'aime mieux les souffrir, que de les mériter (v. 151-154).

Face à son frère, revenant victorieux du combat à l'acte IV, elle ne montrera pas moins de fermeté :

> Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien,
> Et si tu veux enfin que je t'ouvre mon âme,
> Rends-moi mon Curiace, ou laisse agir ma flamme (v. 1278-1280).

Dans cette perspective, on dirait la même chose de Sabine (quoique S. Doubrovsky ne la considère pas à la hauteur de sa belle-sœur), qui dès le début de la pièce a choisi qu'elle « ser[a] du parti qu'affligera le sort » :

> Égale à tous les deux jusques à la victoire,
> Je prendrai part aux maux sans en prendre à la gloire,
> Et je garde au milieu de tant d'âpres rigueurs
> Mes larmes aux vaincus, et ma haine aux vainqueurs (v. 90-94).

De même que dans les textes de Descartes, la liberté que l'on retrouve dans les tragédies françaises semble bien à première vue s'identifier à la liberté de la pensée : le libre arbitre est alors un caractère inhérent à la *res cogitans* : autrement dit, la forme substantielle du *cogito*[170]. C'est pourquoi, comme l'ont bien vu les stoïciens, cette

[169] Comme l'a montré S. Doubrovsky, Camille « [constitue] une morale héroïque du sentiment, *en tous points semblable à la morale héroïque de la gloire* […]. C'est en acceptant de mettre son choix de valeurs *à l'épreuve de la mort* que Camille fera de la morale du sentiment une morale héroïque », *op. cit.* p. 159-160.

[170] Il importe de ce point de vue de souligner la portée du *cogito*. À travers le « je pense » cartésien, l'homme peut dorénavant affirmer quelque chose sans faire plus recours à la transcendance, et ainsi se

liberté « ne peut pas être perdue par des causes extérieures, mais seulement par renoncement intérieur à sa disposition, à son exercice, lorsqu'un esprit ne se veut plus libre »[171]. C'est ce dont témoigne Mariane dans la tragédie de Tristan, de son entrée en scène à sa sortie :

> Si mon corps est captif, mon âme ne l'est pas (v. 362)
>
> Mais en quelque péril que le malheur m'engage,
> J'aurai cet avantage
> Que mon cœur pour le moins se rendra le dernier (v. 1242-1244)

Cette conception de la liberté repose sur la troisième maxime que Descartes énonce dans la troisième partie du *Discours de la méthode*, à savoir la conscience que l'homme peut disposer librement seulement de sa volonté, et que donc « il n'y a rien qui soit entièrement en [son] pouvoir que [ses] pensées »[172]. Si la liberté se réduit à notre volonté, il suffit qu'elle se refuse de vouloir tout ce qu'elle ne pourrait pas obtenir afin d'être véritablement libre. Ainsi, ayant acquis « ce pouvoir absolu sur nos pensées », même « l'homme le plus puissant du monde y sera moins puissant que nous »[173]. La comparaison avec les idées qui découlent de la pièce de Tristan est encore une fois inévitable, vu leur proximité. Le personnage d'Hérode, qui se plaint de sa condition, a

---

rendre indépendant d'elle : comme l'écrit T. Gontier, « auto-affirmation signifie ici [le *Selbstbehauptung* de Blumenberg] émancipation de l'homme en regard de son assujettissement à l'arbitraire de la volonté d'un Dieu tout-puissant. […] Le moment cartésien de cette conquête de la modernité se situe dans la réfutation du "malin génie" opérée entre la première et la seconde méditation. Dans cette réfutation, l'omnipotentia divine des scolastiques s'autodétruit pour laisser apparaître la certitude inébranlable du cogito : pour reprendre la formule de la seconde méditation, "qu'il [i.e. le malin génie] me trompe tant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose".», T. Gontier, *art. cit.* p. 66. Par conséquent, on peut affirmer avec P. Guenancia que de ce point de vue « le libre arbitre n'ajoute pas quelque chose à la définition d'une chose qui pense », *op. cit.* p. 63. Rappelons toutefois que pour Gontier, « la conclusion de Blumenberg sur Descartes paraît cependant en retrait sur sa lecture globale : Descartes, selon lui, échoue à accomplir son projet de réfutation du gnosticisme, pour rester à mi-chemin de la refondation qu'il a initiée. L'omnipotentia divine est mise en échec par le cogito : mais elle refait surface dans les preuves de l'existence de Dieu, destinées à fonder la certitude du savoir » *art. cit.* p. 67.

[171] P. Soual, *art. cit.* p. 412. D'après E. Cassirer, cette liberté, en tant que « force primordiale de l'âme, peut être obscurcie et ebranlée par la passion, mais non absolument détruite. Car cette destruction signifierait en même temps l'anéantissement de l'âme, dans sa nature spécifique », *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, Paris, Vrin, 1997, p. 13.

[172] R. Descartes, *Discours de la méthode*, Librairie Générale Française, Paris, 2000, p. 100. Ainsi, Descartes peut écrire à Christine de Suède que « le libre arbitre est de soi la chose la plus noble qui puisse être en nous, d'autant qu'il nous rend en quelque façon pareils à Dieu et semble nous exempter de lui être sujets, et que, par conséquent, son bon usage est le plus grand de tous nos biens, il est aussi celui qui est le plus proprement nôtre », *Lettre à Christine*, 20 novembre 1647, citée par P. Soual, *art. cit.* p. 407-408.

[173] N. Grimaldi, *op. cit.* p. 59.

en effet une maîtrise de sa volonté, et par conséquent un degré de liberté, qui est aux antipodes de celle de l'héroïne :

> Dans ma condition, je serais trop heureux,
> Si je n'étais pressé d'un tourment amoureux,
> D'un feu continuel, d'une ardeur sans mesure,
> Qui tient incessamment mon âme à la torture,
> Ou si je pouvais vaincre une sévérité
> Qui s'oppose au courant de ma prospérité.
> Ô bonheur imparfait ! ô rigueur importune,
> J'ai pour mes compagnons l'Amour et la Fortune ;
> Ils ne me quittent point, ils suivent tous mes pas :
> Mais l'un m'est favorable, et l'autre ne l'est pas.
> L'un fait qu'à tout un peuple aujourd'hui je commande,
> Et l'autre me refuse un cœur que je demande,
> Un cœur que je ne puis ranger sous mon pouvoir,
> En possédant le corps où je le sens mouvoir.
> […] C'est avecque raison que mon humeur est sombre,
> Ma gloire n'est qu'un songe, et ma grandeur qu'une ombre,
> Si lorsque tout le monde en redoute l'effet,
> Je brûle d'un désir qui n'est point satisfait (v. 205-218 et 223-226).

Pourtant, il n'en demeure pas moins que cette liberté qu'on atteint par négation des désirs – car il est du ressort de la volonté humaine de tout refuser – semble quelque peu paradoxale (c'est l'un des deux paradoxes que Sartre relève dans l'idée de liberté chez Descartes, voir la note 158). De ce point de vue, du reste, nul personnage ne peut se dire vraiment libre sur scène, car même lorsqu'on sous-estime la vie même, et que l'on va délibérément défier la mort, personne en vérité ne renonce entièrement à ses propres aspirations terrestres[174].

Tout comme le contexte intramondain de la volonté humaine représente une limitation de son pouvoir infini, de même, les situations particulières où se trouvent les personnages dramatiques peuvent être perçues comme des limites à leur liberté. À cet

[174] Ainsi, dans *Horace*, Camille ne saura renoncer à Curiace (III, iv, v. 917-927) et Sabine demeurera dans une déchirante impasse ne voulant renoncer à rien (III, i, v. 711-764). Dans *La Mariane*, l'héroïne demeurera attachée à ses fils (IV, v, v. 1321-1336) autant qu'au passé déplorable de sa famille (II, i, v. 379-390). Un discours semblable peut être tenu enfin pour Sophonisbe et Massinisse dans la *Sophonisbe* de Mairet, ou de Déjanire, Iole et Arcas dans *L'Hercule mourant* de Rotrou : tous sont prêts à sacrifier leur vie, mais non pas leur amour.

égard, la dégradation de la liberté humaine est le résultat d'un « manque d'attention » de la volonté, ou bien de sa concupiscence. En général, chez Descartes, la liberté est accordée théoriquement sans différenciation à tous les hommes. Si cependant elle se manifeste avec des degrés différents, c'est parce que tout le monde ne sait pas la mettre à profit de la même manière, faute d'un manque de maîtrise de ses propres passions[175]. En effet, cette « liberté de la volonté [qui] consiste dans la spontanéité, [et] non dans l'alternative »[176], est constamment menacée par ce que Descartes appelle « indifférence » : à savoir l'indifférence négative, à cause de laquelle « la volonté se détermine avec précipitation selon des perceptions obscures et confuses de l'entendement », ou bien « relâche l'attention qui l'attachait aux perceptions claires et distinctes de l'entendement »[177]. Autrement dit, l'inconstance de la volonté, entraînant une forme de « négligence », a pour conséquence un avilissement des libertés humaines dans la vie pratique, puisqu'elle conduit à l'erreur théorique ou à la faute morale[178].

Le cas d'Hérode dans *La Mariane* de Tristan est fort exemplaire à ce propos. Les mots de Salomé attestent l'état peu lucide du roi et de sa conscience asservie – qui se manifeste d'ailleurs par les attitudes volages de ce dernier[179]. À la fin de l'acte I, après la discussion avec le roi et Phérore, elle confie à ce dernier :

> Il est ensorcelé, le charme est tout visible.
> Mais il faut s'employer à faire adroitement
> Dissiper la vertu de cet enchantement (v. 336-338)

---

[175] En général, « la liberté est le pouvoir même de l'esprit, universellement donné », mais « il appartient alors à chacun […] de consentir au bon usage de son libre arbitre » ; ainsi, « Descartes distingue les âmes en les hiérarchisant selon la force et l'efficace de leur maîtrise des passions, donc selon qu'elles parviennent ou non à un beau et haut degré de liberté », P. Soual, *art. cit.* p. 408.

[176] H. Bouchilloux, « Descartes et Pascal : les raisons de l'action », in *L'action à l'âge classique*, *op. cit.* p. 79-80.

[177] *Ibidem*, p. 80.

[178] Du point de vue de Descartes, l'erreur théorique et la faute morale ont donc « un caractère volontaire quoique non délibéré », (Descartes écrit dans les *Principes I*, « encore que nous ne voulions jamais faillir, c'est néanmoins par notre volonté que nous faillons », cité par Bouchilloux, *ibidem*, p. 81). Ainsi, conclut H. Bouchilloux, « nous n'avons certes pas la volonté de faillir, car nous n'avons pas la volonté d'une fin mauvaise ; mais nous n'avons pas non plus la volonté d'éviter l'erreur et la faute, car nous n'avons pas la volonté des moyens à mettre en œuvre pour ne pas faillir. Il faudrait que nous eussions l'attention qui, par la méthode, nous mène à l'évidence. La faute morale, comme l'erreur théorique, est due par conséquent à la négligence », *ibidem*, p. 81-82.

[179] C'est justement l'inverse que Descartes prescrit dans la deuxième maxime de sa « morale par provision » : « Ma seconde maxime était d'être le plus ferme et le plus résolu en mes actions que je pourrais, et de ne pas suivre moins constamment les opinions les plus douteuses, lorsque je m'y serais une fois déterminé, que si elles eussent été très assurées. Imitant en ceci les voyageurs qui, se trouvant égarés en quelque forêt, ne doivent pas errer en tournoyant tantôt d'un côté tantôt d'un autre, ni encore moins s'arrêter en une place, mais marcher le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté, et ne le changer point pour de faibles raisons », *op. cit.* p. 99.

et à Phérore de répondre :

> Madame, cette amour est une maladie,
> […] Ce mal envenimé résiste à la raison (v. 339 et 342)

Ainsi, pour conspirer contre la reine, elle pousse un serviteur à informer le roi des fausses rumeurs sur Mariane, et le rassure du succès de l'opération en présentant l'état du protagoniste :

> Ton rapport va surprendre une âme défiante,
> Crédule, furieuse, et fort impatiente.
> Dans ce trouble excité, si tu fais ton devoir,
> Il mordra l'hameçon sans s'en apercevoir (v. 583-586)

Au procès de Mariane qui suit la délation, bien qu'Hérode veuille être juste et établir la vérité (car il n'a pas la volonté d'une fin mauvaise), il se retrouve trompé dans son interprétation finale, croyant Mariane coupable d'inceste et ordonnant son exécution.

Ce n'est qu'à la fin qu'Hérode se rendra compte des sournois conseils de Phérore et de Salomé, et les chassera[180]. L'on pourrait affirmer ainsi que dans la tragédie Hérode n'agit pas librement, d'après ses volontés, de sorte qu'il arrive là où il n'aurait jamais voulu arriver : condamner à mort Mariane.

Mais le manque de liberté d'Hérode n'est pas dû uniquement à un défaut de l'attention. Bien plus souvent, la liberté des personnages sur scène est menacée par leurs passions. Le pouvoir pernicieux des passions avait été déjà mis en évidence par Augustin d'Hippone[181] ; au XVII[e] siècle, cette conception sera reprise notamment par

[180] « Ministres de mes maux à me nuire obstinés, / Vous m'osez consoler, vous qui m'assassinez ? / Vous m'avez fait donner par vos mauvais offices / Cette atteinte mortelle à toutes mes délices, / Vous m'avez inspiré ce funeste dessein, / Vous m'avez fait entrer des bourreaux dans le sein. / Allez, couple infernal, sortez, race maudite, / Ou je vous traiterai selon votre mérite. (v. 1709-1716)

[181] En examinant l'action mauvaise, il en concluait : « Il est clair maintenant qu'en toute espèce d'actions mauvaises ce n'est autre chose que la passion qui exerce son empire » *L.A.* I, iii, 8, p. 203. Or, c'est justement lorsque l'homme est sous l'empire de la passion qu'il se détourne volontairement du bien immuable pour préférer les biens éphémères (*L.A.* III, i, 1-2). La passion est ici entendue en tant qu'« avarice », terme avec lequel Augustin veut traduire le grec φιλαργυρία dans un sens qui dépasse le simple désir d'argent : « Garde-toi, en effet, de penser qu'on ait pu rien dire de plus vrai que cette parole : *La racine de tous les maux est l'avarice* (*1 Tm* 6, 10), c'est-à-dire le fait de vouloir plus qu'il ne suffit. Or la mesure de ce qui suffit est ce que réclame chaque nature, en son espèce, pour sa conservation. L'avarice, en effet, appelée en grec φιλαργυρία, ne se dit pas seulement à propos de

les esprits qui se rangent sous l'égide de l'augustinisme, dont Pascal[182], et deviendra une constante de la tragédie classique française de l'époque louiquatorzième. La condition des protagonistes des tragédies que l'on est en train d'étudier affichent bien cette conception. On ne retiendra ici, à titre d'exemples, que les cas d'Hérode, de Sophonisbe et de Camille.

Hérode avoue lui-même ne pas être libre de prendre des décisions à l'encontre de Mariane à cause de sa passion amoureuse, et il s'en désespère, allant même comparer sa lamentable condition au supplice de Prométhée (de Prométhée enchaîné, justement) :

> Ah ! que je suis piqué de ce cruel affront,
> J'en ai la rage au cœur comme la honte au front,
> Et de quelque façon que ma rigueur la traite,
> Jamais ma passion n'en sera satisfaite.
> Cependant le désir que j'ai de me venger
> Va mettre mon Salut dans un autre danger ;
> Je m'aigris contre moi lors que je la menace ;
> Ma perte est enchaînée avecque sa disgrâce,
> Je puis bien m'assurer qu'éteignant ce flambeau,
> Je ne verrai plus rien d'aimable ni de beau ;
> Bien que l'on me console, & qu'on me divertisse,
> Mon âme en tous endroits portera son supplice,
> À toute heure un remords me viendra tourmenter,
> Un vautour sans repos me viendra becqueter (v. 1117-1130)

---

l'argent ou de la monnaie, dont elle a plutôt tiré son nom […] ; mais elle doit s'entendre de tout ce qui est désiré sans mesure, dans tous les cas absolument où l'on veut plus qu'il ne suffit. Cette avarice est la cupidité : or la cupidité est la volonté déréglée ; donc la volonté déréglée est la cause de tous les maux », *L.A.* III, xvii, 48, p. 475.

[182] « L'analyse pascalienne du péché diffère radicalement de l'analyse cartésienne de la faute morale. […] Pour Pascal aussi, la volonté est naturellement inclinée au bien et qu'elle ne perd jamais cette inclination naturelle, mais que, selon lui, ce mouvement naturel de la volonté a été perverti par le péché, de sorte que l'homme pécheur ne veut jamais lui-même que le mal quoiqu'il tende toujours au bien ». Pascal reprend pour lui la distinction des types de péché faite par Augustin dans le *De libero arbitrio*, à savoir le péché causé par l'ignorance du bien, et le péché causé par la concupiscence, mais en insistant surtout sur le deuxième type (Thomas d'Aquin avait traité ces deux sortes de péché dans la *Somme Théologique*, II, q 78, art. 1). « On voit que, contrairement à Descartes, Pascal rompt avec la tradition grecque du mal ramené à l'ignorance. Descartes considérait certes l'ignorance comme coupable, puisque imputable à la volonté, quoique non délibérée ; mais il estimait qu'on pouvait naturellement la vaincre par la réflexion. Pascal, quant à lui, la considère non seulement comme coupable, mais encore comme naturellement irrémédiable. Et la nécessité du mal dans la seconde nature n'excuse pas l'homme, car il faut distinguer libre arbitre et indifférence. L'homme pécheur perd l'indifférence sans perdre le libre arbitre : c'est à la fois librement et nécessairement qu'il pèche – par où Pascal tente de se démarquer des protestants, en particulier de Calvin », H. Bouchilloux, *art. cit.* p. 82 et 84.

La situation de Sophonisbe dans la tragédie de Mairet est identique. À cause de la passion amoureuse pour Massinissa, l'héroïne se croit l'esclave d'un destin qui la force à se rendre ignoble :

> C'est en quoi mon offense est plus blâmable encore
> De tromper lâchement un mari qui m'adore.
> Mais un secret destin que je ne puis forcer,
> Contre ma volonté m'oblige à l'offenser ;
> Moi-même mille fois je me suis étonnée,
> Et de ma passion, et de ma destinée (v. 303-308)

Une passion qui lui ôte même la liberté de demander quelques faveurs aux dieux pour son mari, car sa volonté – comme elle le reconnaît – est hors de son pouvoir :

> De peur de prier contre mon propre bien,
> En adorant les Dieux, ne leur demandons rien (v. 325-326).

Camille, dans l'*Horace* de Corneille, n'est pas exempte d'une passion qui semble la rendre esclave ; ainsi, quoi que j'aie pu écrire plus haut, en suivant la lecture de S. Doubrovsky, il faut nuancer la prétendue liberté de l'héroïne cornélienne. Contrairement au choix de Sabine, le sien ne dépend pas d'une volonté libre d'affirmer ses valeurs coûte que coûte, comme l'écrit S. Doubrovsky. Au demeurant, c'est elle-même qui l'avoue de sa propre bouche :

> Je le vois bien, ma sœur, vous n'aimâtes jamais,
> Vous ne connaissez point, ni l'Amour, ni ses traits.
> On peut lui résister quand il commence à naître,
> Mais non pas le bannir, quand il s'est rendu maître,
> Et que l'aveu d'un père, engageant notre foi,
> A fait de ce tyran un légitime Roi.
> Il entre avec douceur, mais il règne par force,
> Et quand l'âme une fois a goûté son amorce,
> Vouloir ne plus aimer c'est ce qu'elle ne peut,
> Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut,
> Ses chaînes sont pour nous aussi fortes que belles (v. 917-92)

Ces quelques exemples signalent bien alors qu'une vraie liberté peut exister seulement à travers une « indifférence positive », à savoir la possibilité qu'a la volonté de s'autodéterminer sans être influencée par l'entendement et les perceptions : « une liberté d'indifférence entendue non plus négativement et liée à la seule ignorance, mais positivement comme l'expression d'un absolu de la liberté »[183]. Descartes expose sa doctrine de l'indifférence dans une lettre au P. Mesland :

> L'indifférence me semble signifier proprement l'état dans lequel se trouve la volonté lorsqu'elle n'est pas poussée d'un côté plutôt que de l'autre par la perception du vrai ou du bien ; et c'est en ce sens que je l'ai prise lorsque j'ai écrit que le plus bas degré de la liberté est celui où nous nous déterminons aux choses pour lesquelles nous sommes indifférents. Mais peut-être d'autres entendent-ils par indifférence la faculté positive de se déterminer pour l'un ou l'autre de deux contraires, c'est-à-dire de poursuivre ou de fuir, d'affirmer ou de nier. Cette faculté positive, je n'ai pas nié qu'elle fût dans la volonté. Bien plus, j'estime qu'elle s'y trouve, non seulement dans ces actes où elle n'est poussée par aucune raison évidente d'un côté plutôt que de l'autre, mais aussi dans tous les autres ; à tel point que, lorsqu'une raison très évidente nous porte d'un côté, bien que, moralement parlant, nous ne puissions guère choisir le parti contraire, absolument parlant, néanmoins, nous le pouvons. Car il nous est toujours possible de nous retenir de poursuivre un bien clairement connu ou d'admettre une vérité évidente, pourvu que nous pensions que c'est un bien d'affirmer par là notre libre arbitre[184].

Cette « indifférence positive » est donc une condition qui permet à l'homme de se sentir libre, c'est-à-dire de lui permettre de suspendre son jugement et de procéder d'après ce que sa volonté aura résolu de proposer[185]. Elle sera embletiquement mise en

---

[183] P. Magnard, *op. cit.* p. 77.

[184] *Lettre du 9 février 1945*, cité par P. Magnard, *op. cit.* p. 77.

[185] « Les actes principiels de la volonté sont : suspendre son jugement, affirmer ou nier, poursuivre ou fuir. La liberté, en tant qu'indépendance de la volonté, est une des premières idées innées, et en même temps une donnée première de notre expérience spirituelle, disent les *Principes* […]. Douter et suspendre son jugement, voilà le premier acte par lequel un esprit conquiert sa liberté de jugement, dès lors qu'il décide de procéder une fois en sa vie "avec liberté [libere]" » P. Soual, *art. cit.* p. 405-406.

scène dans *Cinna* à travers le geste de clemence final d'Auguste, qui peut ainsi s'exclamer :

> Je suis maître de moi comme de l'Univers
> Je le suis, je veux l'être (V, iii, 1696-97)

Ailleurs, les personnages récupèrent grâce à elle l'une de ces deux libertés dont parle S. Doubrovsky, celle que manifestent les « existences féminines », selon l'expression du critique : « ne disposant pas d'elle-même […] la femme devra réconcilier passivité et libre arbitre, dans la synthèse, souvent tentée au cours de comédies, de la "liberté d'indifférence" »[186].

Il s'agit bien d'une liberté qui permet aux personnages d'atteindre l'héroïsme, dans la mesure où l'on affirme quoique de manière « passive » ses propres valeurs de façon absolue, en allant par-là défier la mort même. Dans la tragédie d'*Horace*, trois personnages notamment relèvent d'une attitude féminine, et sont porteurs d'une « morale de l'humanité » à l'encontre de l'éthique héroïque d'Horace : Sabine, Camille et Curiace. Les trois ne se rebutent pas devant la mort. Juste avant de se faire tuer par son frère, Camille s'exclamera :

> Oui, je lui ferai voir par d'infaillibles marques
> Qu'un véritable amour brave la main des Parques (v. 1195-1196)

Après le meurtre, Sabine se présentera face à son mari pour l'accuser du crime et le pousser soit à regretter ce qu'il a fait, en déclarant de la sorte la vanité de son éthique héroïque romaine face aux valeurs « humaines » revendiquées par l'existence féminine ; soit à persévérer dans ses crimes en vertu d'une éthique qu'il devra à chaque instant affirmer comme « absolue » :

> Immole au cher pays des vertueux Horaces
> Ce reste malheureux du sang des Curiaces.
> Si prodigue du tien n'épargne pas le leur,
> Joins Sabine à Camille, et ta femme à ta sœur.
> Nos crimes sont pareils ainsi que nos misères,
> Je soupire comme elle, et déplore mes frères (v. 1339-1344)

[186] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 134.

On peut résumer l'essence de cette attitude héroïque, en tant que liberté d'une pensée qui défie la mort, à travers les formules que S. Doubrovsky utilise pour décrire l'héroïsme de Camille face à son frère :

> C'est en acceptant de mettre son choix de valeurs *à l'épreuve de la mort*, que Camille fera de la morale du sentiment une morale héroïque. Elle va réaliser le paradoxe de rentrer dans la classe des Maîtres au moment même où elle la rejette […]. Il s'agit d'un affrontement lucide, total, serein, jusque dans la passion ; il s'agit d'une lutte manichéenne de Principes, principe mâle contre principe femelle, le "bras" contre le "cœur". […] La mort que se prépare la sœur d'Horace est une *mort d'homme, recherchée avec des moyens de femme*, puisqu'elle frappe un adversaire et se donne une victoire, au moment même où semble consommée la défaite. La mort de Camille est une *mort héroïque*, dans la mesure où l'héroïsme consiste à mettre volontairement les valeurs humaines à l'épreuve de la mort[187].

Cependant, comme l'affirme le même critique, « si Camille récupère sa liberté et triomphe dans la mort, il ne s'agit que d'une liberté négative »[188], d'une liberté, voire d'une extrême licence de la parole, non suivie pour autant d'une liberté d'action : les hommes réflexifs s'arrogent le droit de juger les desseins des dieux, et, le cas échéant, de les blâmer, à l'instar d'Hérode dans *La Mariane* :

> Aveugles Déités, égalez mieux les choses,
> Mêlez moins de lauriers avecque plus de roses,
> Faites qu'avec plus d'heur je sois moins renommé
> Et n'étant point si craint, que je sois plus aimé (v. 219-222)

C'est dans *Horace* que l'on rencontre les exemples les plus retentissants, où d'abord Curiace constate

> Que désormais le Ciel, les Enfers, et la Terre
> Unissent leurs fureurs à nous faire la guerre,

[187] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 159-160, 161 et 166.

[188] *Ibidem*, p. 168.

Que les hommes, les Dieux, les Démons, et le Sort
Préparent contre nous un général effort ! (v. 423-426)

Il arrive ainsi, quelque temps après, à condamner la divinité :

Ma flamme au désespoir passe jusques au crime,
Elle se prend au Ciel, et l'ose quereller (v. 540-541)

Les répliques de sa sœur mettent davantage en exergue l'injustice du sort, dans la mesure où elles affichent le glissement de l'idée de l'existence d'une *potestas ordinata* à celle d'une *potestas absoluta*[189]. Sabine affirme en effet dans un premier temps (lorsque qu'une divination est demandée avant que la guerre entre Albe et Rome soit livrée) que

Les Dieux n'avoueront point un combat plein de crimes,
J'en espère beaucoup puisqu'il est différé,
Et je commence à voir ce que j'ai désiré (v. 828-830)

quitte ensuite à dénoncer la naïveté de ses espérances :

Je veux bien l'avouer, ces Nouvelles m'étonnent,
Et je m'imaginais dans la Divinité
Beaucoup moins d'injustice, et bien plus de bonté (v. 932-934)

Ces plaintes restent toutefois sans conséquences réelles en ce qui concerne l'action : « blasphèmes et pleurs sont des conduites typiques d'*impuissance* »[190]. Horace peut ainsi affirmer à l'encontre de cette liberté les valeurs d'une éthique héroïque qui trouve son fondement dans les exploits accomplis et condamne la morale des autres personnages. Il prévient ainsi sa sœur :

Vos larmes vont couler, et votre cœur se presse.
Consumez avec lui toute cette foiblesse,
Querellez Ciel et Terre, et maudissez le Sort,

[189] Sur la présence des deux conceptions dans l'œuvre, je renvoie à l'article d'H. Merlin « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *XVII^e siècle*, CLXXXII, 1994, p. 121-134. On reviendra sur le sujet dans le chapitre suivant.

[190] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 142.

Mais après le combat ne pensez plus au mort (v. 527-530)

Tout comme Rodrigue dans *Le Cid*, Horace cherche à se faire reconnaître Maître par les autres personnages à travers des actions au sein d'une collectivité. Devenir Maître, comme on l'a vu dans le chapitre III, signifie dans cette perspective rejeter ce qu'il y a d'animalité dans l'existence humaine, afin d'atteindre les limites de la condition humaine et même les dépasser : à savoir, s'ériger dans la société comme un demi-dieu. De ce point de vue, le meurtre de sa sœur représenterait un acte libérateur à travers lequel « le Moi coupe ses amarres ontologiques et se retranche définitivement de la Nature »[191].

Et pourtant, les actions d'Horace ne sauraient se révéler comme l'emblème des libertés humaines, dans la mesure où tout ce qui est accompli par le personnage cornélien apparaît plutôt comme un sacrifice à une entité qui dépasse le personnage même, à savoir Rome (« vouloir au public immoler ce qu'on aime », v. 443). Pire, à un sacrifice aveugle, comme il l'avoue lui-même :

> Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
> J'accepte *aveuglément* cette gloire avec joie (v. 491-492, je souligne)

Pris d'une « fureur sacrée », Horace dans son élan héroïque frôle alors le fanatisme. Un fanatisme qui ne laisse le choix ni de réfléchir suffisamment aux gestes qu'il va accomplir, ni de s'y soustraire. Le besoin de se faire reconnaître comme Maître débouche alors sur une nécessité tragique, qui prive l'homme de sa raison et le pousse à accomplir aveuglement et machinalement un destin où les pires des méfaits ne le répugnent point (ce n'est pas par hasard qu'on a vu en Horace le prototype d'un « jeune Nazi »). Ainsi, dans le but de dépasser la condition humaine, le personnage cornélien semble basculer dans une inhumanité qui est condamnée tour à tour par le ton grave de Curiace, par les mots hargneux de Camille, puis par le sarcasme de Sabine :

> Mais votre fermeté tient un peu du barbare.
> […] Et si Rome demande une vertu plus haute,
> Je rends grâces aux Dieux de n'être pas Romain,

[191] « Si nous avons pu définir l'héroïsme comme révolte radicale de l'homme contre son enracinement naturel et comme désir de l'activité consciente de se reprendre complètement sur la passivité primitive de l'être, il suit logiquement que le "parricide", acte *antiphysique* suprême, est aussi l'acte *héroïque* par excellence », *ibidem*, p. 151 et p. 152.

Pour conserver encor quelque chose d'humain (v. 456 et 480-482)

Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien,
Et si tu veux enfin que je t'ouvre mon âme,
Rends-moi mon Curiace, ou laisse agir ma flamme (v. 1278-1280)

Cherche pour t'imiter des âmes plus parfaites.
Je ne t'impute point les pertes que j'ai faites,
J'en ai les sentiments que je dois en avoir,
Et je m'en prends au Sort plutôt qu'à ton devoir.
Mais enfin je renonce à la vertu Romaine,
Si pour la posséder je dois être inhumaine (v. 1363-1368)

On arrive ainsi au paradoxe suivant : ceux qui réfléchissent et par là affichent et revendiquent la liberté de leur volonté, se découvrent impuissants dans l'action ; leur liberté se limite alors à une parole blasphématoire, quitte à accuser les dieux et un destin préétabli dont ils se sentent les esclaves. D'autre part, les « esprits plus mâles », pour lesquels la liberté s'exprime à travers les actions entreprises dans le monde et la réussite des exploits, se croient libres seulement parce que – ou jusqu'au moment où – ils ne portent une réflexion approfondie sur leur condition[192]. Ce sont justement les stances qui déchiraient la conscience de Rodrigue qui manquent à Horace. Par ailleurs, ce dernier est vaincu en dernière instance par sa sœur et sa femme[193].

Parole et action : la liberté sur scène se manifeste donc à travers deux attitudes qui se révèlent de ce point de vue complémentaires : il ne saurait y avoir de vraie liberté sans l'une ou sans l'autre. La distinction entre les attitudes existentielles masculine et

[192] C'est le cas de Massinisse dans la *Sophonisbe* de Mairet. Dès son entrée, le protagoniste affirme : « Grâce aux Dieux, cette insigne et dernière victoire / Me rend tous les rayons de ma première gloire » (v. 595-596) ; il se sent ainsi le maître de son destin. Cependant, il suffira la déception causé par le refus de Scipion de lui accorder de garder Sophonisbe en tant qu'épouse, pour qu'en réfléchissant davantage sur son destin et ses exploits de naguère, il puisse se reconnaître entièrement au gré d'une « mortelle sentence » et d'un « décret tyrannique » (v1288).

[193] S. Doubrovsky écrit à ce propos : « Dans un duel d'hommes, le guerrier qui tombe meurt d'une mort propre, qui honore le vainqueur, sans déshonorer le vaincu. Dans le duel de l'homme et de la femme, le plus fort, dès qu'il emploie la force, s'avilit ; le bras qui frappe n'est plus celui d'un héros, mais d'un assassin. Camille le sait et en profite. Pour atteindre Horace, il ne s'agit pas de le supprimer, mais de le dégrader ; il faut lui ôter non une vie, qu'il est prêt à sacrifier à tout instant, mais un honneur, qui fait le sens de cette vie », *op. cit.* p. 165. Dans la scène qui suit le meurtre, Sabine rend d'abord manifeste à Horace son échec : « Que Camille est heureuse ! elle a pu te déplaire, / Elle a reçu de toi ce qu'elle a prétendu », v. 1380-1381 ; et ensuite elle *oblige* son mari à prendre une fuite qui a le sens d'un reniement momentanée de son éthique : « Quelle injustice aux Dieux, d'abandonner aux femmes / Un empire si grand sur les plus belles âmes, / Et de se plaire à voir de si foibles vainqueurs / Régner si puissamment sur les plus nobles cœurs ! / À quel point ma vertu devient-elle réduite ! / Rien ne la saurait plus garantir que la fuite », v. 1391-139.

féminine paraît arbitraire dans cette perspective, quoiqu'utile pour analyser les divers caractères en profondeur : on ne saurait saisir la présence d'une seule des deux attitudes dans un personnage particulier qu'on pourrait élire dès lors comme un emblème de la liberté.

La conception de la liberté chez Corneille, de ce point de vue, ne se différencierait pas de celle de Descartes : pour les deux, parole (à savoir la pensée) et action sont deux moments fondamentaux où s'explicite la liberté de l'homme[194]. Mais le premier, en tant que tragédien, hérite de toute une série de situations du théâtre classique qui visent à mettre l'accent sur l'inéluctabilité d'un destin tragique qui dégrade les libertés de l'homme. De ce point de vue, la règle de l'unité de jour[195] concourt à créer un contexte tragique qui ne laisse aux hommes qu'un souffle de parole pour blâmer les dieux. En bon élève des jésuites, Corneille qui d'après E. Cassirer « incarne un stoïcisme radicalement actif »[196] affiche dans son théâtre le portrait du héros magnanime, dont l'accomplissement de l'action libre et méritoire est l'un des traits principaux. Descartes, lui, part du fondement métaphysique du *cogito* pour pouvoir affirmer la liberté de la volonté humaine et sa valeur gnoséologique ; néanmoins, cette liberté de la volonté se réalise seulement dans les actions de l'individu, à savoir lors de son application pratique[197]. D'où l'importance donnée par le philosophe à « une morale par provision »[198] dont il énonce les principes dans la troisième partie du *Discours de la méthode*.

Toutefois, si une vraie liberté provient seulement de la concomitance d'une conscience déchirée par l'impasse tragique de sa situation, et de la réussite de l'exploit

---

[194] On renvoi à l'étude de P. Bénichou, d'après lequel « le milieu naturel de la tragédie corneilienne a bien été l'enthousiasme ». Par ailleurs, chez les autres dramaturges aussi l'on retrouve « le ton exalté, l'attitude glorieuse des héros qu'ils offrent en modèles au public», *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 14 et 16.

[195] Voir le chapitre I. Je montrerai ailleurs le rôle fondamental que joue la règle de l'unité de temps et le sens profond qu'acquiert l'imposition d'une dramaturgie régulière de la part du pouvoir politique.

[196] *Op. cit.* p. 31

[197] « Influencé sans doute par Montaigne qui cherchait la dignité de l'homme en son indignité même, c'est-à-dire dans ce pouvoir de l'homme de se déprendre de toute condition, de toute situation et même de toute forme spécifique, bref dans sa liberté, Descartes va donner en l'occurrence le pas à l'action sur la spéculation, puisque cette chose "certaine et indubitable" c'est au demeurant sa liberté », P. Magnard, *op. cit.* p. 70.

[198] Cette importance a été signalée notamment par N. Grimaldi dans « La morale provisoire et la découverte métaphysique de l'homme chez Descartes », *Six études sur la volonté et la liberté chez Descartes*, *op. cit.* p. 43-61. L'auteur termine son chapitre en écrivant : « Si, à partir de 1638, Descartes ne consacre plus qu'à la métaphysique un temps qu'il s'était pourtant promis de donner tout à la physique, est-ce, comme le pensait F. Alquié, parce qu'il lui restait à fonder les conditions de la vérité après qu'il en eût établi l'efficacité, ou ne serait-ce pas parce qu'il lui fallait élucider le fondement métaphysique de cette liberté absolue que la morale provisoire venait de lui découvrir, alors même qu'il ne la cherchait pas ? », *op. cit.* p. 61.

que sa volonté s'est préfixée, l'on peut mesurer à quel point une scène tragique laisse apercevoir rarement des esprits vraiment libres. Si l'on saurait accorder à peine une liberté à ces personnages qui ont obtenu un succès dans la société, dans la mesure où éblouis par leur succès ils n'ont pas une conscience exacte de leur fortune (tel le cas de Massinisse, voir la note 192), l'on ne saurait attribuer davantage à ceux qui se plaignent lucidement de leur destinée, en affirmant en même temps la liberté de leur conscience. Pour les premiers, une déception suffit à leur faire prendre conscience de la précarité de leur liberté. À l'instar d'Hotspur mourant, revendiquant l'infini de sa volonté et constatant en même temps son impuissance, Massinisse doit céder aux ordres de Scipion. Horace, vaincu et fuyant devant sa femme, et, partant, reniant la valeur absolue de son éthique, prend conscience qu'il est impossible que la volonté soit toujours totalement libre d'accomplir ce qu'elle désire. Autrement dit, le contexte vient toujours limiter l'infinitude de la volonté humaine (voir la note 163) : son être temporel ne saurait affirmer de manière absolue, c'est-à-dire de manière pérenne, ce que sa volonté se proposerait de faire. C'est pourquoi il ne se défend pas lors de son procès devant le roi, voire il souhaite sa mort :

> Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
> À montrer d'un grand cœur la vertu toute entière ;
> Suivant l'occasion elle agit plus, ou moins,
> Et paraît forte, ou foible aux yeux de ses témoins.
> Le Peuple qui voit tout seulement par l'écorce
> S'attache à son effet pour juger de sa force,
> Il veut que ses dehors gardent un même cours,
> Qu'ayant fait un miracle elle en fasse toujours.
> Après une action pleine, haute, éclatante,
> Tout ce qui brille moins remplit mal son attente :
> Il veut qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux,
> […] Son injustice accable, et détruit les grands noms,
> L'honneur des premiers faits se perd par les seconds,
> Et quand la Renommée a passé l'ordinaire,
> Si l'on n'en veut déchoir, il faut ne plus rien faire.
> […] Si bien que pour laisser une illustre mémoire,
> La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire :
> Encore la fallait-il sitôt que j'eus vaincu,
> Puisque pour mon honneur j'ai déjà trop vécu (v. 1555-1565 ; 1569-1572 ; 1579-1582)

Bref, Horace connaît désormais la tragique condition de tout être humain. De ce point de vue, les sens des répliques d'Horace est identique à celui que l'on retrouve dans les mots de Hérode, lorsqu'à l'acte IV il déclare :

> Je voudrais que mon nom fût encore inconnu,
> Ne me voir point au rang où je suis parvenu,
> Être encore à monter au temple de la Gloire,
> Être encore à gagner la première victoire,
> Me trouver en l'état où j'étais en naissant,
> Et que ce cœur ingrat se trouvât innocent (v. 1137-1142)

Sachant que le temps futur lui refusera à tout jamais ce que sa volonté désire, et considérant l'inanité de son pouvoir (« Ma gloire n'est qu'un songe, et ma grandeur qu'une ombre » v. 224), il souhaitera revenir en arrière dans le temps pour pouvoir *revivre* derechef l'assouvissement des ambitions de sa volonté. Dès lors, il se heurtera sans cesse à l'*irréversibilité du temps* pendant l'acte V, en commandant qu'on fasse revenir Mariane qu'il vient de condamner à mort :

> *À parler librement*, ce qui me tient en peine,
> C'est que depuis hier je n'ai point vu la Reine ;
> *Commandez de ma part qu'on la fasse venir* (v. 1671-1673, je souligne)

> Je ne saurais souffrir plus longtemps son absence :
> Ce long éloignement me met au désespoir ;
> Dites-lui de ma part qu'elle me vienne voir,
> Par sa seule présence elle cause ma joie,
> Je lui pardonne tout pourvu que je la voie (v. 1736-1740)

De cette façon, c'est l'impuissance du roi qui va se rendre manifeste. La volonté humaine se découvre ainsi dans son plus haut degré de faiblesse, et son infinité n'est alors que la marque d'une absence[199], dont seulement une parole dénuée de sens, en

[199] Pour Descartes, en effet, même lorsque l'homme éprouve l'infinité de sa volonté, cette dernière est marquée par la négation : « La même souveraineté infinie que Dieu a sur l'univers dans la positivité de la création, l'homme l'a donc aussi, mais dans la négation du refus […] L'homme est le dieu du négatif », N. Grimaldi, *op. cit.* p. 124. Grimaldi écrit aussi : « Lorsque nous disons que le projet cartésien est le négatif de l'ontologie cartésienne, c'est au sens où le désir est le négatif du désiré, au sens où tout désir, étant l'absence de quelque présence, postule comme négatif la présence de cette

l'occurrence blasphématoire, atteste la présence. Dans cette perspective, la liberté du roi, dépendant du personnage même de Mariane dont « [le] nom seul est resté » (v. 1751), se révèle en fin de compte comme une idée loin de toute réalisation concrète : une abstraction de la pensée, une idée universelle qui est seulement une réalité mentale, sans aucune réalité objective en dehors d'elle. Autrement dit, *flatus voci*.

absence », *ibidem*, p. 96. De ce point de vue, dans les dernières scènes de *La Mariane* on retrouve une trace de cette ontologie cartésienne.

d. Conclusion

Pour conclure ce chapitre, malgré les apories que présente la mise en scène des libertés humaines, les œuvres théâtrales examinée ici semblent interroger avec insistance les espaces de la liberté humaine tout en définissant en même temps les limites ontologico-existentielles de cette liberté. Cela même en Angleterre, où pourtant « les différences doctrinales entre catholiques et protestants, épiscopaux et puritains, n'interviennent pas dans les pièces »[200]. En effet, le théâtre élisabéthain rend compte de ce point de vue plutôt d'une nouvelle sensibilité anthropologique héritée de la Renaissance que de l'esprit contre-réformiste (qui fait sien à son tour l'optimisme humaniste).

Il importe aussi de souligner le fait que cette mise en exergue de la liberté de l'homme est liée aux techniques théâtrales employées dans la mise en scène des temps dramatiques analysées dans le premier volet de cette étude. C'est en effet pendant des instants vécus comme cruciaux par les personnages sur scène que l'on peut réperer les formes que le dramaturge, sciemment ou non, fait prendre au temps, et nous revèle en même temps le sentiment du temps qu'il partage avec son public. Ainsi, les techniques de dramatisation du temps adoptées dans le théâtre élisabéthain poussent les dramaturges à faire accepter la fiction dramatique par le biais d'une intériorisation du temps et de l'action théâtrale (demandée explicitement par le dramaturge) ; et c'est la raison pour laquelle la liberté de l'homme se manifeste d'abord à l'intérieur de la conscience des protagonistes. De même que, malgré le fait que chaque personnage ait un rôle déjà assigné par le dramaturge qu'il ne pourra que respecter tout au long de la pièce, le spectateur peut imaginer à l'intérieur de sa conscience que chaque action et chaque mot qu'il voit représenter sur scène soit effectivement libre et volontaire[201].

En revanche, dans le théâtre espagnol — qui comme on l'a dit plus haut ne se préoccupe pas de cacher l'illusion théâtrale —, dans la mesure où le temps fictif y est rapproché du temps réel au prix d'une dévalorisation de celui-ci, même si l'expression de la liberté se voit soumise à toute une série de casuistiques qui visent à la confirmer, ses apories sont cachées par l'acceptation des systèmes théologiques que sous-tendent les pièces. Ces dernières affirment en même temps l'évidence de la liberté humaine et d'une réalité vaine et illusoire. De sorte que, égaré dans l'inintelligibilité de

[200] N. Frye, *Shakespeare et son théâtre*, *op. cit.* p. 20.

[201] Comme le dira Bergson, « C'est de l'âme entière que la decision libre émane ; et l'acte sera d'autant plus libre que la série dynamique à laquelle il se rattache tendra davantage à s'identifier avec le moi fondamental », *op. cit*. p. 125-126.

raisonnements abstrus, comme à l'intérieur *des bois de récits fictifs*, le spectateur accepte le postulat de cette liberté afin de comprendre le sens du message véhiculé par la pièce : il s'agit encore une fois d'adopter le principe du *crede ut intelligas*.

Enfin, en France, malgré l'affirmation *irréfragable* d'une volonté libre, c'est une illusion de liberté qui semble se déployer sur les scènes de la tragédie renaissante des années 1630, du moins – chez Corneille notamment – jusqu'à ce que cette volonté n'adhère à un ordre supérieur. La *potestas ordinata* qui devrait régir les destinées humaines en leur octroyant une certaine forme de liberté, demeure telle jusqu'à ce que sa volonté soit contredite[202] : en ce sens, liberté veut dire, d'après les mots du Vieil Horace, « Fai[re] [son] devoir, et laisse[r] faire aux dieux » (v. 710). Montrer que les hommes sont libres, signifie alors les pousser à accomplir ce qu'une *potestas absoluta* a commandé de faire, dans un temps restreint qui semble indiquer l'urgence de l'action. Plus précisément, c'est les engager à devenir libres en leur montrant le seul chemin pour conquérir cette liberté : l'obédience (ou bien, d'après la philosophie cartésienne, le reniement de leurs aspirations). Ne serait-ce pas alors un moyen aussi d'obliger « l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit », afin d'accomplir une première étape de ce projet de société « utopique » dont rêvait Chapelain ?

Mais si la liberté d'action coïncide avec la volonté divine, comment peut-on savoir si l'acte est véritablement libre ? C'est pourquoi la révolte sur scène se rend nécessaire dans les trois traditions dramatiques étudiées, afin d'affirmer parallèlement la liberté. Une fois établi le fait que l'homme agit librement, on pourrait penser par conséquent que *même*[203] lorsque qu'il agit d'après le dessein de la Providence, il le fait librement. Néanmoins, comme on va le voir dans le chapitre suivant, lorsque l'homme se révolte, c'est souvent une fausse liberté qu'il semble atteindre (du moins, d'un point de vue théologique) : d'après l'anthropologie augustinienne l'homme révolté se trouve en vérité esclave du péché : bref, dans une condition de *non posse non peccare*.

Or, cette conception anthropologique est renversée par le Concile tridentin, qui affirme que l'homme est libre de pécher (et se trouve donc dans une condition donc de *posse peccare*). La liberté humaine est mise en exergue alors à travers le choix conscient et volontaire de l'homme qui choisit le mal. C'est dans ce choix qu'il

---

[202] On renvoie derechef à l'article d'H. Merlin, « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *art. cit.*

[203] On pourrait être tenté de remplacer ce *même* par un *seulement*, dans la mesure où pour nombre d'héros cornéliens il n'y a de liberté que dans l'adhésion à un ordre supérieur. Cependant, la possibilité de faillir doit forcement apparaître comme libre, à défaut de quoi l'idée de liberté serait détruite. C'est la raison pour laquelle, comme l'a souligné H. Bouchilloux, chez Descartes c'est la possibilité de se tromper qui permet d'établir que l'homme agit toujours librement, *art cit.* p. 82.

découvre vraiment la liberté de ses volontés – quoique les circonstances intramondaines viennent limiter le pouvoir de sa volonté, et donc la liberté même. Il s'agit en effet d'une liberté négative, comme l'a bien vu Descartes[204] ; mais il en demeure pas moins qu'il s'agit d'une liberté que l'homme tire de sa propre « auto-affirmation » dans l'immanence (ce que Blumenberg appelle « le projet moderne »[205]), sans avoir plus besoin de faire recours à une concession de la transcendance. Les mots qui scellent cette liberté ont été promulgués le 13 janvier 1547 lors du quatrième canon de la sixième session du Concile de Trente (et il n'est pas sans importance que cette affirmation de la liberté se fasse à travers l'emploi d'une négation) :

> Si quelqu'un dit que le libre arbitre mû et ébranlé par Dieu, qui l'excite et qui l'appelle, ne coopère en rien, en lui donnant son consentement, à se préparer et à se mettre en état d'obtenir la grâce de la justification, et qu'*il ne peut refuser de consentir, s'il le veut*, mais qu'il est comme inanimé, sans rien faire, et purement passif : qu'il soit anathème[206] (c'est moi qui souligne)

Dissentire possit, si velit. L'homme est désormais libre. Autrement dit, il est par là homme, en se différenciant des autres causes secondes où la Cause première agit analytiquement. L'éthique protestant a peut-être produit plus de richesses, soutenant l'esprit du capitalisme : il n'est pas pour autant la source majeure du développement de la conception de l'homme de l'époque moderne. La théologie des jésuites espagnols a eu un poids fort important, poussant l'homme à découvrir sa liberté et à en faire l'expérience[207]. Cette conception de l'homme exclut notamment la possibilité que des hommes coupables des pires atrocités puissent se sentir innocents, sous prétexte qu'en

---

[204] « Personne avant Descartes n'avait mis l'accent sur la liaison du libre arbitre avec la négativité ; personne n'avait montré que la liberté ne vient pas de l'homme en tant qu'il est, […] mais en tant qu'il n'est pas », J.P. Sartre, « La liberté cartésienne », in *Situation I*, cité par N. Grimaldi, *op. cit.* p. 65.

[205] On renvoie à l'article déjà cité de T. Gontier.

[206] Cité et traduit par S.H. De Franceschi, *art. cit.* p. 109.

[207] Dans son étude sur *Le sentiment du temps dans la littérature française*, M. Pintarič affirme que « l'esprit créateur de l'Occident s'est constitué par la sécularisation de deux tendances religieuses dont la première fut l'évolution de l'idée chrétienne de progrès. […] Le calvinisme est la deuxième tendance importante pour le développement postérieur de la notion de progrès en Occident […] Les puritains et les méthodistes croient en effet que le succès de l'activité séculière de l'homme annonce l'élection de celui-ci, tandis que l'échec en signalerait la damnation ». Ainsi, l'optimisme de la Renaissance et le pessimisme de la Réforme contribuent ensemble à la formation de la conscience moderne *op. cit.* p. 301-305. De ce point de vue, ce que j'écris vient nuancer ses affirmations, en remarquant d'abord l'apport contre-réformiste.

tant que « ternes bureaucrates », ils ne faisaient qu'exécuter des ordres[208] : bref, elle exclut et condamne « la banalité du mal ». Car lorsqu'un homme se sait homme, il saura dire « non » (ou il en sentira la possibilité au moins). Bien au contraire, le mal aurait été revendiqué, dans la mesure où désobéir devient le seul champ où l'homme peut se sentir comme Dieu : c'est-à-dire créateur. Jean Paul Sartre a retrouvé les éléments fondamentaux de cette liberté chez Descartes[209]. Ensuite il a su l'exprimer également en forme dramatique :

> **Catherine :** Et pourquoi faire le Mal ?
> **Gœtz :** Parce que le Bien est déjà fait.
> **Catherine :** Qui l'a fait ?
> **Gœtz :** Dieu le Père. Moi, j'invente[210]

[208] De là l'étonnement que l'on peut éprouver, en considérant les procès que l'État allemand a instruits à l'encontre des exécuteurs matériels des crimes des *lagers* nazis, quant au fait qu'entre plus de mille accusés reconnus coupables, seulement trois ou quatre d'entre eux se soient eux-mêmes reconnus coupables et ont ressenti le besoin de s'excuser des leurs abjections.

[209] Voir à ce propos « Sartre et la liberté cartésienne », in N. Grimaldi, *op. cit.* p. 63-93.

[210] J.P. Sartre, *Le diable et le bon Dieu*, in *Théâtre complète*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 2005, p. 414.

5. L'HOMME EN ACTION ET LA RÉVOLTE
Ou bien, *dissentire possit, si velit*

a. L'importance d'agir sur scène

L'envie d'action

La vague du renouveau aristotélicien qui influence la théorie littéraire aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles se trouve donc en accord avec les problématiques philosophiques et spirituelles de définition de l'homme moderne. Si les interprétations d'Aristote poussent les dramaturges à donner une importance majeure à la construction de la fable en tant que représentation d'une action achevée[1], d'un autre côté cette fable, puisqu'elle est tout d'abord action[2], permet au savant (et en l'occurrence au simple spectateur) d'y voir une réponse aux questions les plus brûlantes de l'époque. Par ailleurs, dans les trois traditions théâtrales, l'exaltation de l'action dramatique qui remplace les longues tirades de la tragédie humaniste répond bien aux attentes d'un public qui a soif de divertissement. Même en France, où l'on a à faire à une dramaturgie régulière, l'esprit de la tragi-comédie ne cessera pas d'exercer son influence sur l'écriture tragique même après que le parti des réguliers aura imposé ses vues[3]. Ainsi, pareillement aux personnages sur scène, et malgré l'existence d'une perception dramatique de la vie qui pousse à dévaluer la réalité, l'homme moderne retrouve dans les œuvres dramatiques une invitation à l'action.

En Angleterre, les hommes sont invités à repousser l'inactivité par les serments des prédicateurs, à l'instar de Donne, qui « insiste sur l'idée que l'homme ne peut

---

[1] Qu'on songe aux interprétations d'un Castelvetro, qui écrit que « [la favola] è rassomiglianza dell'azione » (*Poetica*, p. 171), et que parmi les six parties de qualité d'une tragédie « [Aristotele] vuole adunque che la favola sia la parte di qualitá principale, e quella che si debba stimar più e da anticipare all'altre » (*Poetica*, p. 183).

[2] « La tragédie est représentation d'action et les agents en sont des personnages en action [*prattontans*] » (*Poétique*, p. 53).

[3] D'après G. Dotoli, *Le Cid* représente l'« effort suprême de la tentation de garder un pont entre irréguliers et réguliers », quoiqu'en même temps « le chef-d'œuvre de Corneille marque le début de la mort du genre [tragi-comique] », *op. cit.* p. 61. Cette influence est présente notamment dans la dramaturgie de Mairet, où l'on rencontre d'ailleurs la présence de différents « modèles, disparates, [mais qui] ont un point en commun essentiel, à savoir le thème amoureux » pour sa première tragédie (B. Louvat-Molozay, « Introduction » à J. Mairet, *Théâtre complète, éd. cit.* p. 73). Son *Solyman* [1637-1638] également « joue avec les limites du genre […] par le traitement largement tragi-comique d'un sujet foncièrement tragique ». B. Louvat-Molozay, « Frontières de la tragédie : *La Silvanire*, *La Sophonisbe*, *La Sidonie* », *art. cit.* p. 140.

demeurer un simple spectateur, mais est contraint à devenir acteur »[4]. Également, l'un des traits que l'on remarque en analysant la temporalité dans la dramaturgie anglaise de l'époque est qu'il s'agit essentiellement d'un théâtre d'action. En général, laisser le temps s'écouler dans la paresse est fermement condamné par la morale calviniste. Sur ce sujet, l'opinion des théologiens réformateurs est claire, comme le montre l'exemple de la discipline genevoise[5] (d'après M. Engammare, cette dernière serait bien une anticipation de l'éthique puritaine). C'est Dieu qui a concédé le temps à l'homme ; c'est à lui, donc, qu'il faut en rendre compte (ce qui n'empêche pas qu'il soit utilisé pour améliorer la vie matérielle et le statut social, ainsi que le promeut l'esprit capitaliste)[6] : la parabole des talents est là pour instruire le fidèle.

De son côté, le théâtre élisabéthain donne à voir l'exemple de plusieurs personnages qui agissent pour donner une valeur positive à ce temps, et ainsi un sens à leur vie. Le cas de Prospéro demeure emblématique, dans la mesure où le protagoniste emploie tout son temps à essayer de modeler son monde, afin que même du mal jaillisse le bien :

> **Prospéro :** Quelle heure est-il ?
> **Ariel :** Passé la mi-journée.
> **Prospéro :** Deux heures, au moins. Le temps, d'ici jusqu'à six heures,
> Nous devons tous deux l'employer à bon escient (I, ii, 240-243)[7]

---

[4] J. Jacquot, « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *art. cit.* p. 348.

[5] Un aspect très important de la temporalité protestante, et calviniste en particulier, dévoilé par M. Engammare, concerne la grande importance donnée au temps journalier : « au souci humaniste de bien utiliser son temps, parce qu'il est un bien précieux et éphémère, et que l'étude est joyeusement formatrice, correspond un souci davantage réformé de bien utiliser son temps, car nous aurons à en rendre compte devant Dieu, lors du jugement dernier », M. Engammare, *op. cit*. p. 108. La mise en pratique de ce principe se déploie dans la répartition rationnelle, claire et définie des tâches à accomplir dans la journée ; dans l'écriture de journaux intimes qui rendent compte des activités faites ; dans l'élaboration de *ratio* ; mais surtout dans l'invention de la ponctualité qui répond à une exigence éthique fondamentale, à savoir combattre l'oisiveté, étant donné que pour le réformateur genevois la précision horaire peut corriger l'infirmité humaine, la paresse et l'oubli. J. Delumeau a dévoilé cette sensibilité qui mène une offensive à la paresse, au moins dans son aspect social, la pauvreté, en soutenant que « ce n'est pas un hasard si la formule de l'enfermement des pauvres est née durant la période la plus active des deux Réformes religieuses […] La pauvreté étant maintenant déchue de sa noblesse d'antan », *La peur en Occident*, *op. cit.* p. 412. Autrement dit, avec les cas de Calvin tout d'abord, avec ses journées accablées de travail, mais aussi de Bucer, de Ribit et de Casaubon, qui « compte ses heures à la façon d'un fesse-mathieu ses écus, ne supportant pas la perte d'une unité » (M. Engammare, *op. cit.* p. 100), on a affaire aux premiers exemples éclairants de vie frénétique de l'époque moderne, et à une apparence d'esprit capitaliste.

[6] Voir à ce propos la thèse de M. Weber sur *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004.

[7] « **Prospero :** What is the time o' th' day? **Ariel :** Past the mid season. / **Prospero :** At least two glasses. The time 'twixt six and now / Must by us both be spent most preciously ».

Dans une perspective plus matérielle, beaucoup d'autres personnages entreprennent des actions pour défendre leur honneur ou celui de leur famille, notamment dans les couches sociales les plus élevées. C'est le cas du prince Harry tout au long des Histoires. Dans *1 Henry IV*, il sait qu'il doit accomplir des exploits pour se montrer respectable et différent de l'image qu'il donne :

> Je veux racheter tout cela sur la tête de Percy,
> Et au soir de quelque jour glorieux
> J'oserai vous dire que suis votre fils,
> Lorsque je porterai un vêtement de sang,
> Et maculerai mes traits sous un masque sanglant,
> Lequel, une fois lavé, emportera ma honte […]
> Ceci, devant Dieu, j'en fais ici la promesse (III, ii, 132-137 et 153)[8]

En même temps, il pourra ainsi aider son père à garder le royaume :

> **Le roi** : Ces paroles sont la mort de cent mille rebelles !
> Tu auras un commandement et ma confiance suprême (III, ii, 160-161)[9]

Dans la pièce suivante, il s'agit de se révéler digne de la succession, et, partant, de se légitimer soi-même *de jure*[10] :

> Mon gracieux seigneur lige,
> Gagnée, portée, gardée par vous, qui m'en avez fait don,
> Il est clair qu'à bon droit elle [la couronne] est ma possession ;
> Prêt aux extrêmes efforts qu'il faudra déployer

[8] « I will redeem all this on Percy's head, / And in the closing of some glorious day / Be bold to tell you that I am your son ; / When I will wear a garment all of blood, / And stain my favours in a bloody mask, / Which, washed away, shall scour my shame with it. […] This, in the name of God, I promise here ».

[9] « A hundred thousand rebels die in this. / Thou shalt have charge and sovereign trust herein ».

[10] L'opposition entre le pouvoir *de jure* et un pouvoir *de facto* est l'un des grands thèmes de l'œuvre de Shakespeare, et notamment de la deuxième tétralogie. Par conséquent, ses personnages entreprennent sans cesse de résoudre le grave dilemme : « Un roi légitime, de la façon dont Shakespeare nous présente les choses, peut être cruel, sans scrupules et rester quand même un roi ; mais s'il est faible ou incompétent, un vide se creuse dans la société, parce que l'ordre naturel et la volonté divine demandent un monarque puissant. Alors s'établit un terrible dilemme entre le roi *de jure* faible et un pouvoir *de facto* qui va certainement croître parallèlement. C'est le thème central de *Richard II*. […] La suite de la pièce développe ce dilemme entre le *de jure* et le *de facto* », N. Frye, *Shakespeare et son théâtre*, *op. cit.* p. 89 et 91. Resté irrésolu, comme témoignent les préoccupations d'Henry IV, le dilemme sera hérité par son fils, et on en retrouvera des échos jusqu'à la veille de la bataille d'Azincourt dans *Henry V*.

Je maintiendrai de droit contre le monde entier (IV, iii, 348-352)[11]

Enfin, dans *Henry V*, à part les motivations politiques qui le poussent à s'engager dans une guerre à l'étranger, le protagoniste prend également le soin de se venger du présent « facétieux » du dauphin de France qui fait allusion à sa jeunesse frivole :

> Soyez remerciés de son présent et de votre peine.
> Quand nos raquettes seront ajustées à ces balles,
> Grâce à Dieu nous jouerons en France une partie
> Qui fera sauter la couronne de son père
> Dans le trou. […]
> Et à ce prince facétieux dites que sa moquerie
> A changé ses balles en boulets, que son âme
> Accablée portera le poids des ravages vengeurs
> Infligés par leur coups ; car sa moquerie
> À des milliers de veuves ôtera leurs chers maris
> À des mères leurs fils, ruinera des châteaux,
> Et certains qui ne sont encore nés ni conçus
> Auront lieu de maudire ce mépris du dauphin (I, ii, 260-264 et 281-288)[12]

C'est-à-dire que l'homme est obligé sans cesse d'exécuter des actions qui effacent les fautes du passé et lui procurent des louanges et l'admiration de la société. C'est en fonction de cette dernière que son être se forge[13].

Le temps offre à l'homme la possibilité de devenir ce qu'il désire être. Vivre, c'est justement assouvir ce désir, comme affirme Lady Macbeth :

> C'est lorsque vous l'osiez que vous étiez un homme (I, vii, 49)[14]

---

[11] « My gracious liege, / You won it, wore it, kept it, gave it me; / Then plain and right must my possession be, / Which I with more than with a common pain / 'Gainst all the world will rightfully maintain ».

[12] « His present and your pains we thank you for. / When we have matched our rackets to these balls, / We will in France, by God's grace, play a set / Shall strike his father's crown into the hazard / […] And tell the pleasant prince this mock of his / Hath turned his balls to gunstones, and his soul / Shall stand sore chargèd for the wasteful vengeance / That shall fly from them – for many a thousand widows / Shall this his mock mock out of their dear husbands, / Mock mothers from their sons, mock castles down; / Ay, some are yet ungotten and unborn / That shall have cause to curse the Dauphin's scorn »

[13] Voir sur la question les lectures de *Troïlus et Cressida* et de *Coriolan* de J. Dollimore, *op. cit.* chapitres II et XIV.

[14] « When you durst do it, then you were a man »

Il s'agit de faire des choix et d'agir d'après cette volonté dans la société. Cela entérine la lecture de *Macbeth* en tant que tragédie de jeu de forces qui se relaient. Un jeu de force qui oblitère les conceptions médiévales du pouvoir en les remplaçant par une machiavélienne *real politik*[15], et qui rend par conséquent manifeste, comme dans *Le roi Lear*, la fin d'une époque et l'essor d'une nouvelle sensibilité[16]. Le protagoniste, ayant réprimé la révolte, et héritant du titre de *thanes* de Cawdor, devient si puissant qu'il ne peut que représenter une nouvelle menace pour le roi Duncan – comme d'ailleurs l'avait été auparavant Macdonwald. Après le régicide, il restera au pouvoir jusqu'à ce qu'il demeure le plus fort, et saura faire face avec dynamisme aux menaces et aux atteintes à sa royauté. Il en a du reste pleine conscience. Ayant raté son plan de faire tuer Macduff, qui par précaution s'est enfui en Angleterre, il médite :

> Temps, tu as prévenu mes terribles exploits.
> Le dessein fugitif n'est jamais rattrapé
> Si l'action ne l'accompagne. Dorénavant,
> Les premiers élans de ma pensée, sitôt nés,
> Deviendront les premiers mouvements de ma main.
> Dès à présent, que l'acte parachève l'intention (IV, i, 160-165)[17]

En revanche, lorsqu'un homme n'agit pas, il est voué à une défaite et même à la mort. À la fin de la tragédie, Macbeth semble avoir perdu toute sa vigueur :

> J'ai vécu assez vieux. Ma vie à son déclin
> Ne garde que des feuilles jaunies et desséchées (V, iii, 24-25)[18]

---

[15] Ce qui a été bien mis en évidence par A. Sinfield : « violence is good, in this view, when it is in the service of the prevailing dispositions of power ; when it disrupts them it is evil. A claim to a monopoly of legitimate violence is fundamental in the development of the modern state. […] Certainly Macbeth is a murderer and an oppressive ruler, but he is one version of the absolutist rules, not the polar opposite. […] *Macbeth* was almost certainly read against James by some Jacobeans », A. Sinfield, « *Macbeth:* History, Ideology and Intellectuals », in *Materialist Shakespeare*, *op. cit.* p. 93, 100 et 103.

[16] D'après P. Delany, dans la tragédie Lear et Gloucester endurent une « crise métaphysique » : « their crisis is the direct result of having their settled views of the cosmos and society challenged by Edmund, Regan, and Goneril ». À la fin, « Kent's prescience that he will soon die and the haziness of England's future under Edgar confirm that although Edmund, Regan and Goneril lie dead they have succeeded in their original aim of tearing down the old order they so much despised », « *King Lear* and the Decline of Feudalism », in *Materialist Shakespeare*, *op. cit*. p. 25 et 32.

[17] « Time, thou anticipat'st my dread exploits. / The flighty purpose never is o'ertook / Unless the deed go with it. From this moment / The very firstlings of my heart shall be / The firstlings of my hand. And even now, / To crown my thoughts with acts, be it thought and done ».

[18] « I have lived long enough. My way of life / Is fall'n into the sere, the yellow leaf ».

Demain, et puis demain, et puis demain encore,
À pas menus avancent, coulant de jour en jour
Vers l'ultime syllabe des annales du temps,
Et nos hiers n'ont tous éclairé que des sots
Sur le chemin qui mène à la mort poussiéreuse.
Éteins-toi donc, brève chandelle ! (V, v, 18-22)[19]

C'est le cas également de Richard II, dont l'insouciance des rythmes temporels d'abord, et l'attitude pensive par la suite, s'opposent à l'activité de Bolingbroke et à son succès ; et d'Hamlet, dont la réticence à agir (il ne tue pas Claudius même s'il en a l'occasion) ne fait que compliquer l'intrigue du drame et détériorer la situation, en provoquant de cette façon plus de victimes que celles qu'on aurait pu prévoir au début de la pièce.

Cette liaison entre le dynamisme de l'activité humaine et le succès (et au revers, entre l'inactivité et l'échec) est bien mise en exergue également dans les scènes françaises. La dramaturgie de Corneille est de ce point de vue exemplaire, car « on assiste tantôt à la parfaite symétrie du logos et de la praxis, aboutissant à la constitution de l'unité héroïque du personnage tragique, tantôt à un décalage radical entre le dire et le faire, qui est souvent à l'origine de l'échec de ce personnage »[20]. Ce qui permet à Rodrigue d'assouvir ses désirs n'est pas la rhétorique, mais bien l'action. Il est par ailleurs constamment contraint d'agir pour confirmer son statut dans la société qui est menacé par tout le monde[21]: pour montrer au comte qu'il est de ces jeunes « aux âmes bien nées » (v. 407) ; pour garder sa place, une fois qu'il a tué le comte, en poussant comme lui suggère son père « la justice au pardon & Chimene au silence » (v. 1104) ; et enfin « pour oster [Chimène] à don Sanche » (v. 1560) et ainsi « forcer [s]on devoir » et « [lui] imposer silence » (v. 1564). Les réactions du protagoniste ne cesseront pas d'être promptes face aux divers événements qui scandent l'action du *Cid*. Une suite d'actions-réactions qui, comme l'a affirmé P. Voltz, ne suit pas une répétition « seulement cumulative » mais qui, au contraire, « introduit une progression : Rodrigue change de

[19] « Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle ».

[20] R. Albanese Jr, *art. cit.* p. 195.

[21] Comme écrit P. Voltz, Rodrigue est menacé par tout le monde : « par le Comte, par les Mores, par Don Sanche, par Chimène bien sûr et encore plus par lui-même ! », *art. cit.* p. 117.

stature et de statut »[22]. Ainsi, c'est par l'action – et non la rhétorique – que Rodrigue sort victorieux : une conduite qui trouve sa formule emblématique dans le « Marchons sans discourir » (v. 441) qu'il enjoint au comte.

Pareillement, Horace constate son échec lorsqu'il se trouve dans l'impossibilité d'agir. Le meurtre de sa sœur ne représente pas une faute pour lui :

> **Procul**e **:** Que venez-vous de faire ?
> **Horace :** Un acte de justice
> Un semblable forfait veut un pareil supplice (v. 1323-1324.)

En revanche, il a conscience d'être en échec face à sa femme, lorsqu'il est contraint de la fuir :

> À quel point ma vertu devient-elle réduite !
> Rien ne la saurait plus garantir que la fuite (v. 1396-1397)

Et ensuite face à Tulle, à savoir lorsqu'il prend conscience qu'en agissant il ne saura plus égaler son premier exploit,

> Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
> À montrer d'un grand cœur la vertu toute entière (v. 1555-1556)

contrairement à ce que croit le peuple :

> Le Peuple qui voit tout seulement par l'écorce
> […] Il veut que ses dehors gardent un même cours,
> Qu'ayant fait un miracle elle en fasse toujours.
> […] Il veut qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux, (v. 1559, 1561-1562, 1565)

Or, d'un côté, être toujours égal n'est pas une condition possible pour l'homme sur terre. De l'autre côté, les œuvres dramatiques manifestent que l'être d'un personnage se résume entièrement dans son être social, quand bien même il affirme son essence héroïque, et, le cas échéant, la désavouant. Ainsi, s'ensuit-il que ce sont toujours les autres qui décident, bon gré mal gré, de sa valeur. Pour Horace,

[22] P. Voltz, *art. cit.* p. 114.

contrairement à ce qu'affirmera son père, ce rôle revient au peuple. Mais selon le protagoniste, le peuple ne saurait reconnaître sa vraie valeur, puisque ce dernier résume tout l'être du protagoniste dans ce que celui-ci manifeste aux yeux de tout le monde. Par conséquent, faire toujours des miracles étant impossible, pour paraphraser les mots du protagoniste, il en résulte qu'une fois atteint l'apogée, toutes les actions futures du protagoniste pourraient gâter son honneur, car

> Après une action pleine, haute, éclatante,
> Tout ce qui brille moins remplit mal son attente [du peuple] (1563-1564)

Dès lors, il vaut mieux ne plus agir et mettre un terme à sa vie, pour garantir la renommée des premiers et plus hauts exploits :

> Et quand la Renommée a passé l'ordinaire,
> Si l'on n'en veut déchoir, il faut ne plus rien faire.
> […] Si bien que pour laisser une illustre mémoire,
> La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire (v. 1571-1572 ;
> 1579-1580)

À la fin de la tragédie, l'échec du héros « inactif » sera racheté par les mots du père et du roi. Et quoique l'on ne retrouve dans les scènes finales que des harangues[23], ce rachat se fondera notamment sur la supposition d'actions futures accomplies par Horace[24]. Tel est le sens des mots du Vieil Horace et de Tulle :

> Ce qu'il [Horace] a fait pour elle [Rome], il peut encore le faire :
> Il peut la garantir encore d'un sort contraire.
> […] N'ôtez pas à ses murs un si puissant appui (v. 1703-1704 et 1709)

[23] À savoir une faute que Corneille condamnera par la suite. Dans son *Examen* de 1660, il écrira en effet « C'est une croyance assez générale que cette Pièce pourrait passer pour la plus belle des miennes, si les derniers Actes répondaient aux premiers. […] Tout ce cinquième [acte] est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette Tragédie : il est tout plaidoyers, et ce n'est pas là la place des harangues, ni des longs discours. Ils peuvent être supportés en un commencement de la Pièce, où l'action n'est pas encore échauffée : mais le cinquième Acte doit plus agir, que discourir », in *Œuvres complètes. I. éd. cit.* p.839 et 843. S. Doubrovsky ne tombe pas d'accord avec le Corneille critique (« Il faut, une fois de plus, défendre Corneille contre lui-même et contre les commentateurs qui le suivent trop aisément », *op. cit.* p. 169), en soutenant que « dans le théâtre de Corneille, le discours n'est pas un substitut de l'action ; il intervient toujours *après coup*, non pour la guider, mais pour la justifier », *op. cit.* p. 170.

[24] Sur la fonction du procédé du dénouement ouvert employé par Corneille on renvoie à l'artiche d'H. Minel, « Dénouement dynamique et dénouement problématique. Un aspect du travail de l'Histoire dans la tragédie cornélienne », *art. cit.*

Il [Horace] est digne de mort.
Si d'ailleurs nous voulons regarder le coupable,
Ce crime, quoique grand, énorme, inexcusable,
Vient de la même épée et part du même bras
Qui me fait aujourd'hui maître de deux états.
[…] De pareils serviteurs sont les forces des rois,
Et de pareils aussi sont au-dessus des lois.
[…] Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime :
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime ;
[…] Vis pour servir l'État (v. 1738-42 ; 1753-54 ; 1759- 60 ; 1763)

Le théâtre espagnol du Siècle d'Or exprime également le besoin de l'action, notamment par les pièces qui véhiculent les idées molinistes. En effet, bien que la dévalorisation ontologique du réel – exprimée à tout instant par la *comedia* – puisse être comprise comme paralysant les aspirations matérielles et l'action d'un individu désormais désenchanté, il n'en demeure pas moins que pour la culture baroque – et ce n'est pas par hasard qu'elle l'exprime à travers le genre théâtral – l'homme est tout d'abord un être « agônique »[25], c'est-à-dire quelqu'un qui se comprend comme étant en lutte permanente.

Bien sûr, si l'homme se trouve à faire face à tant de difficultés, ce n'est pas parce que Dieu se plaît à le châtier tout court ; au contraire, d'après la théologie tridentine, il fournit à l'homme l'occasion de pouvoir se racheter. Ainsi, les drames de Calderón représentent la vie comme « un chemin dangereux, une mer périlleuse qui contraint le voyageur à chercher lui-même sa route en assumant sa liberté »[26]. À l'aide de la grâce, que la miséricorde divine a concédée gratuitement à tout le monde, l'homme peut distinguer le bien et le mal, et entamer le chemin qui l'amène au salut. L'idée du temps de la vie considéré en tant que succession d'épreuves trouve la meilleure expression symbolique dans les métaphores spatiales du monde-labyrinthe et de l'*homo viator* dont j'ai parlé plus haut.

[25] Si pour J.A. Maravall cette lutte est comme une psychomachie qui a lieu à l'intérieur de l'âme humaine (*La cultura del Barroco*, *op. cit.* p. 328), il ne fait pas de doute que notamment dans le théâtre caldéronien cette lutte se répercute à l'extérieur de l'individu. L'agôn est alors la société des hommes.

[26] D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 221. Pareillement, « à la source du drame qui fonde chaque *auto* – comme a écrit D. Souiller – se rencontre l'anthropologie thomiste : elle rend compte de la tragédie de l'homme condamné à faire son salut par ses propres forces dans un monde trompeur », « Le théâtre religieux dans l'Espagne du Siècle d'Or : l'exemple de l'*auto sacramental* », *art. cit.* p. 71.

L'importance donnée à l'action semblerait donc reposer sur des motivations strictement religieuses : comme l'affirme l'Auteur dans *Le Grand Théâtre du monde*, il s'agit du temps offert à l'homme pour se racheter de sa condition de pécheur et gagner le salut :

> Et quand la comédie sera finie,
> il festoiera à mes côtés,
> celui qui, sans commettre de faute en rien
> aura joué
> sa partie en l'accomplissant le mieux (v. 429-433)[27]
>
> En tenant en compte à présent
> du fait que, le Ciel en étant juge,
> il faut réussir du premier coup
> tout ce qui concerne la naissance et la mort (v. 459-462) [28]

De plus, l'*auto* caldéronien affirme clairement, à travers le dialogue entre la Sagesse et le Monde, que les bonnes actions accomplies pendant le temps de la vie, ce sont la seule chose qui demeure d'un individu, alors même que tout son corps est voué à l'anéantissement :

> **Monde :** Laisse tout cela entre mes mains. Qu'on ne puisse pas
> me reprocher qu'un seul se retire en emportant ses honneurs.
> **Sagesse :** Je refuse, car ni les sacrifices, ni les élans spirituels, ni ne
> peuvent rester dans le monde. [les oraisons
> Je dois les emporter avec moi, de sorte que les souffrances
> l'emportent sur tes passions. [endurées pour toi
> Approche donc, et vois si tu peux me les reprendre.
> **Monde :** Je ne peux t'enlever les bonnes œuvres.
> Elles sont les seules qui aient pu quitter le monde (v.1367-1375)[29]

[27] « Y la comedia acabada, / ha de cenar a mi lado / el que haya representado, / sin haber errado en nada, / su parte más acertada ».

[28] « Llegando ahora a advertir / que, siendo el cielo jüez, / se ha de acertar de una vez / cuanto es nacer y morir ».

[29] « **Mundo :** Pues déjalo en mis manos, no me puedan / decir que nadie saca sus blasones. / **Discreción :** No quiero; que en el mundo no se quedan / sacrificios, afectos y oraciones, / conmigo he de llevarlos, porque excedan / a tus mismas pasiones tus pasiones; / o llega a ver si ya de mí las cobras. / **Mundo :** No te puedo quitar las buenas obras; / estas solas del mundo se han sacado ».

Calderón l'affirme également dans *La vie est un songe*, lorsqu'il fait dire à Sigismond

> Que je suis dans un songe et que je veux bien me conduire, car on ne perd rien à bien se conduire, même au milieu des songes (p. 173)[30]

On comprend alors mieux le sens de la réplique que la Loi rappelle à plusieurs reprises dans *Le Grand Théâtre du monde*, et qui incite les acteurs à bien jouer en justifiant ses mots par l'existence de Dieu, à savoir, la fin ultime (la Cause finale) :

> Agir bien, car Dieu est Dieu[31]

En général, tout ce qui se passe sur scène est l'effet de la volonté divine, c'est-à-dire des événements qui font tout d'abord partie d'un dessein supérieur. Qu'il s'agisse d'une fête en l'honneur de Dieu, ou du spectacle dramatique d'une conscience déchirée, ce qui compte le plus aux yeux du public c'est qu'il s'agit toujours du vouloir de Dieu. La Providence a déjà pourvu à tout : scénographie, circonstances de l'action, rencontres, etc. À l'homme, il ne reste que jouer, bon gré mal gré. Confiant, cependant, que le rôle lui a été attribué par Dieu, comme le montre l'exemple du *Grand Théâtre du monde*, à savoir une « justice distributive » (v. 377) :

> Mais moi, Auteur souverain,
> je sais bien quel rôle
> chacun tiendra le mieux
> et ma main les distribue en connaissance de cause (v. 329-31)[32]

Être sur la scène devient alors une modalité de *l'être-là*, la seule manière d'être-là pour le personnage qui s'égare dans le labyrinthe du monde le long de sa route. Le

---

[30] « Que estoy soñando, y que quiero / obrar bien, pues no se pierde / obrar bien, aun entre sueños ». C'est ce qui lui avait suggérait naguère Clotaldo : « mas en sueños fuera bien / entonces, honrar a quien / te crió en tantos empeños, / Segismundo ; que aun en sueños / no se pierde el hacer bien », 154. On retrouve un écho de cette conception dans *La Mariane* de Tristan, lorsque Phérore rappelle à Hérode qui vient de se réveiller d'un cauchemar que « L'âme d'un homme noble, encore qu'il repose, / Méprise la Fortune & l'Honneur se propose », v. 67-68.

[31] « *Obrar bien, que Dios es Dios* » v. 736, 790, 808, 832, 942, 948.

[32] « Pero yo, Autor soberano, / sé bien qué papel hará / mejor cada uno ; así va / repartiéndolos mi mano ». Dans la note 2 de p. 89, F. Bonfils rappelle le sens de l'expression « justicia distributiva » : « la justice distributive consiste à donner à chacun selon ses besoins et ses mérites (par opposition à la justice commutative, qui donne à chacun une part égale) ».

temps et l'action retrouvent ainsi sur scène toute leur importance, dans la mesure où, pareillement, c'est dans le temps de la pièce que tout un univers poétique s'exprime et prend ontologiquement consistance, voire un semblant de réalité[33]. C'est d'ailleurs la seule possibilité – le seul temps – où, quelques siècles plus tard, six personnages en quête d'auteurs pourront vivre et exprimer leurs sentiments, leurs plaintes et leurs opinions[34]. De plus, si comme on vient de le voir les actions reçoivent une importance ontologique majeure puisqu'elles définissent l'homme même au-delà de son anéantissement physique, cela ne pourrait-il pas suggérer que peut-être l'homme ne s'identifie que par ses actions (et donc son être social), en déniant de la sorte les conceptions essentialistes de la religion ? (de ce point de vue, les *comedias* aussi viennent entériner les définitions de théâtre données dans l'introduction).

Bien qu'étant apparence, le « Monde » invite ses acteurs à bien jouer leur rôle dans le grand théâtre du monde[35]. Autrement dit, pour la société baroque espagnole le temps est aussi la durée du paraître et de la fête, durant laquelle il faut agir pour bâtir son propre être social. Ainsi, l'on peut repérer dans le théâtre espagnol du XVII^{e} siècle deux appréhensions antithétiques du temps et de l'action. D'un côté, il y a une dépréciation du temps et de l'ordre temporel, et partant, la dévalorisation de toute activité terrestre, avec l'affirmation d'une « philosophie qui est négation de la religion du succès »[36]. De là, toute une série d'attitudes relevées par Bennassar montrant l'homme espagnol insouciant des rythmes temporels et de la perte du temps, et que l'on

[33] « Le scandale du théâtre, écrit D. Souiller, réside dans le fait de donner de l'être à ce qui n'en a pas », *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 333.

[34] Le personnage du père déclarera au chef de la troupe : « l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità! », L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1993, p. 25 et 28.

[35] Le temps même accordé à une scène, à un discours, invite à donner une importance majeure à un aspect au lieu d'un autre, à mettre en exergue un personnage. Cela pourrait être une des raisons du long récit sur Lisbonne de don Gonzalo de Ulloa, dont à la fin on connaîtra l'importance.

[36] Il s'agit d'une attitude et d'une pensée antimachiavélique que dans son *Historia crítica del pensamiento español III* Abellán définit « filosofía como negación de la religión del éxito », (p. 70), en en retrouvant les sources dans la foi chrétienne : « el triunfo del 'cristianismo viejo' significa cierto desprecio del espíritu de lucro, del propio espíritu de producción, y una tendencia al espíritu de casta » (pp. 25-26).

pourrait rapprocher des attitudes de nonchalance et de paresse repérées par les voyageurs européens dans les populations asiatiques et africaines de l'époque[37].

De l'autre côté, notamment dans les pièces qui sous-tendent la doctrine moliniste, *obrar bien* (bien agir) est la fin la plus importante de la vie terrestre. Enfin, dans l'instant de la fête on peut s'apercevoir de toute l'importance qu'assument les actions humaines, quand bien même on ait conscience qu'il s'agit d'un temps dont la durée est éphémère. En effet, l'instant exalté de la fête est qualitativement différent du reste du temps qui s'écoule et qui se perd dans l'oubli. Il s'agit, du reste, de l'instant où la nature du Moi se manifeste avec volupté et impétuosité, et où ce Moi est emporté par l'ivresse d'une lutte – tragique parce que déjà perdue – pour affirmer son propre être au sein de la société, dans son intégrité et son idéalité : coûte que coûte, en méprisant même la mort, voire en jouant follement avec elle, pénétré par un sens tragique de la vie. De ce point de vue, les actions qui se déroulent à l'instant de la mort ont un rôle privilégié, parce qu'elles vont déterminer le sort supraterrestre de l'homme. Tout est en jeu dans cet instant cérémonieux où don Juan choisit de serrer la main à la statue, en défiant la mort et les Enfers ; ou dans cet instant ludique, mélange de sang, d'agitation, de courses et de taureaux, où l'homme espagnol d'antan a appris à vivre.

Dans les trois traditions dramatiques analysées, l'importance de l'action, comme on le voit bien, demeure alors notamment dans la volonté de s'affirmer dans la société : pour affirmer sa propre liberté et atteindre cette intégrité de l'être que l'univers temporel lui dérobe sans cesse, marquant ainsi le tragique de son existence. L'intégrité de l'être pourrait se constituer seulement lorsque ses désirs et ses sentiments sont strictement conformes à la réalisation des projets que sa volonté a fixés, à l'instar du *Cid*. Or, le héros tragique n'arrive jamais à effacer la cassure qui existe entre son idéalité et la réalité de son être social (même dans le cas où, comme dans *Horace*, le héros vient d'accomplir un exploit merveilleux). D'un côté, l'écoulement du temps viendra toujours limiter ses possibilités réelles ; de l'autre, il trouvera sans cesse des obstacles dans la

[37] « Désormais, les civilisations occidentales [du XVII^{e} siècle], capables de compter le temps, savent le prix du temps. Pour elles, le temps c'est de l'argent, valeur suprême de l'ordre capitaliste », à la différence des populations asiatiques et africaines qui pour beaucoup de temps encore vivront dans l'à-peu-près ; en suscitant chez le voyageur une impression de nonchalance et de paresse à cause d'un style de vie aux antipodes du leur : « [des] hommes qui ne sont jamais pressés, qui ont toujours le temps, qui prennent leur temps, parce qu'ils ne connaissent pas les disciplines librement consenties par l'Occident, la vertu puritaine d'être à l'heure et de toujours songer à ne pas perdre de temps », G. Gusdorf, *op. cit*, tome I, p. 326. Quant à la précision temporelle de l'homme espagnol d'antan, B. Bennassar a écrit que « si la succession des nuits et des jours, du sommeil et de la veille, suffisait à donner aux hommes et aux femmes une connaissance arithmétique de l'ordre des jours (sans d'ailleurs qu'ils en conservassent la mémoire), ils n'avaient pas une claire conscience de celui des heures. […] La perception du temps était plutôt qualitative que quantitative », *op. cit.* p. 27 et 29.

société même où il veut s'affirmer. C'est pourquoi le héros va en l'occurrence s'opposer à elle et à l'ordre du monde, quitte à se révolter contre la divinité afin d'affirmer sa propre indépendance.

Les mauvaises actions

En général l'inaction est donc condamnée. Cela ne veut pourtant pas dire qu'agir est toujours souhaitable, notamment lorsque c'est une passion qui conduit l'homme tout en l'aveuglant. Ces passions néfastes sont ponctuellement dénoncées par les œuvres dramatiques. D'ailleurs, sur les scènes anglaises et espagnoles, c'est souvent l'apparition d'esprits mauvais qui les excitent (les sorcières dans *Macbeth*, Méphistophélès dans *Faust*, un diable dans *Le damné pour manque d'espoir* et dans *Le magicien prodigieux*, etc.).

Or, si on examine l'aspect temporel des mauvaises actions, on remarquera qu'elles ont toutes des traits en commun. Premièrement, la mauvaise action s'inscrit dans l'ordre temporel sans aucune visée transcendante. En Angleterre, Marlowe met en scène un Tamerlan qui se bat seulement pour soumettre de nouvelles régions, dans une sorte de guerre pour la guerre où sa passion le tient esclave ; parallèlement, les événements qui se déroulent pendant les vingt-quatre ans de Faust sont limités à la satisfaction de plaisirs terrestres[38]. Si on passe aux scènes espagnoles, on remarquera que Sigismond, de son côté, croit qu'être roi signifie avoir tout à sa disposition, afin d'assouvir ses moindres plaisirs matériels[39] ; également, la science de Cyprien dans *Le Magicien prodigieux* est vouée à l'échec parce qu'elle est inscrite seulement dans une recherche personnelle qui ne semble avoir aucune utilité puisqu'elle ne débouche pas dans l'action[40], et donc ne serait suffisante à faire son salut. Enfin, dans *Le Grand*

[38] Dans les deux cas, G. Venet parle d'une « tentation d'outrepasser toute limite » qui apparaît seulement « sous une forme énumérative et cumulative ». C'est pourquoi, notamment dans le cas de Faust, le temps de cette tentative reste un temps mort, « car le temps cesse d'être élément créateur dans cette durée : elle est pure étendue, entre deux temps actifs, deux temps "forts", celui du choix de Faust et celui du châtiment », *op. cit.* p. 59 et 71.

[39] Qu'on songe, par opposition, au monologue du protagoniste de *La tragedia de San Hermenegildo* qui incarne les principes du prince chrétien : « « ¡ Dulce nombre y cargo amargo ! / Que si es difícil guardar / Las cosas más encumbradas / Y en grandeza levantada / ¡Quánto lo es más levantar / Las que están derribadas! / El recoger lo esparzido, / El recobrar lo perdido, / El reformar lo difforme, / El reglar lo que es enorme / Es trabajo no entendido » (v. 375-85) ». Cette conception du temps affairé du prince est présente également dans les Histoires de Shakespeare, où le dramaturge met d'ailleurs en opposition les soucis de l'homme politique à ceux, plus élémentaires mais aussi plus essentiels, du pauvre paysan.

[40] Comme on dit plus haut, « toute science spéculative, introspective, est vouée à l'échec, comme toute science profane d'ailleurs. La raison, pour puissante qu'elle soit, déraisonne si elle n'est pas orientée vers l'action, vers les œuvres, c'est-à-dire si elle ne s'exerce au sein d'une communauté d'hommes », C.V. Aubrun, « *El mágico prodigioso*. Sa signification et sa structure », *art. cit.* p. 42.

Théâtre du monde, le riche est condamné pour avoir employé ses biens et son pouvoir seulement pour satisfaire ses plaisirs terrestres[41]. Bref, si l'inaction est condamnée, l'action pour l'action semble être réprouvée.

Une deuxième caractéristique d'un geste à regretter est la hâte qui s'empare de l'homme qui – sans réfléchir – veut l'accomplir, à l'instar de la main fratricide d'Horace voulant rendre justice des imprécations de Camille. Cette hâte est justement condamnée par les mots de Tulle qui repoussent les justifications du Vieil Horace :

> Un premier mouvement qui produit un tel crime
> Ne saurait lui servir d'excuse légitime (v. 1735-1736)

La hâte qui caractérise le mariage de Massinisse dans la *Sophonisbe* de Mairet fournit un autre exemple. C'est justement ce que lui reprochera Scipion à l'acte IV :

> Pour moi je ne crois pas que sans enchantement,
> On puisse aller plus loin, et plus légèrement (v. 1173-1174)
>
> Massinisse en un jour, voit, aime, et se marie,
> A-t-on jamais parlé d'une telle furie ? (v. 1231-1232)

Toutefois, ce qui qualifie davantage une hâte pernicieuse est surtout la facilité avec laquelle le résultat est obtenu. Elle est repérable notamment dans le théâtre anglais. Faust voudrait tout savoir et tout de suite ; Tamerlan ne voit aucun obstacle à ses projets, ses conquêtes s'accumulent dans l'irréflexion et dans la rapidité déconcertante de ses succès ; Macbeth voudrait brûler les étapes qui mènent le Duc de Cawdor au siège royal[42]. On peut lire dans ces lignes la remarquable différence entre la civilisation mercantile anglaise de l'époque, qui promeut la diligence dans le travail et l'accumulation lente, par rapport à la mentalité baroque espagnole, où le succès est le

[41] « Pues pródigamente el Cielo /hacienda y poder me dio, / pródigamente se gaste / en lo que delicias son. / Nada me parezca bien / que no lo apetezca yo; / registre mi mesa cuanto / o corre o vuela veloz. / Sea mi lecho la esfera / de Venus, y en conclusión, / la pereza y las delicias, / gula, envidia y ambición / hoy mis sentidos posean », v. 739-751.

[42] « Lorsque le bon roi Duncan lui promet de "mettre [ses] soins à [le] faire grandir" ("[…] and will labour / to make thee full of growing", I, iv, 28-29), la fascination du pouvoir croît alors en lui et commence à l'obséder : la course aux honneurs et aux hautes fonctions est en effet chez Macbeth, comme l'était la *libido dominandi* des âges précédents, le moteur d'une action qui, une fois déclenchée précipitera le héros dans un mouvement qui ressemble fort à une fuite en avant […]. [Il] se laisse bientôt convaincre par son épouse de la nécessité d'entreprendre sans tarder, et par les moyens les plus brutaux et les plus déloyaux, la conquête du pouvoir », M. Abiteboul, *Le monde de Shakespeare*, Nantes, éditions du Temps, 2005, p. 29.

résultat d'un exploit soudain, et pour cette raison même, souvent assez précaire[43]. Un bon résultat est toujours le fruit d'un long travail, où le zèle ne doit jamais diminuer, et où l'exploit n'est qu'une phase, quoique très importante, entre une soigneuse préparation qui la précède, et le constant souci qui la suit. Il n'est qu'à écouter le sermon qu'Henry IV fait à son fils à la scène 2 de l'acte troisième de *1 Henry IV*.

En revanche, lorsque ce qu'on désire est obtenu à travers une simple prouesse (ou un forfait), on peut imaginer à l'avance, comme le fait Macbeth, que le résultat ne sera pas égal aux attentes, et qu'il cachera bien des pièges et des dangers,

> Je n'ai pas d'éperon
> Pour piquer les flancs de mon dessein, seulement
> Une ambition trop vive qui, croyant bondir en selle,
> Tombe de l'autre côté (I, vii, 25-28)[44]

Enfin, un dernier trait commun des mauvaises actions concerne le fait de vouloir mener à bout des projets dont les prérogatives ne reviennent pas aux personnages – à cause de leur rôle dans la société, et de la faiblesse de leur pouvoir. C'est le cas justement de Massinisse, qui décide sans consulter ses supérieurs de se marier avec Sophonisbe afin de l'acquitter de l'esclavage romain. Ce choix sera sévèrement condamné par Scipion :

> Peut-être croyez-vous que par cet Hyménée,
> Sophonisbe soit vôtre ; et qui vous l'a donnée ?
> Par quelle autorité prenez-vous le butin,
> Qui doit appartenir à l'Empire Latin ? (v. 1247-1250)

Pareillement, dans *Horace*, le protagoniste n'aurait pas dû tuer sa sœur, car ce n'était pas à lui de faire justice. Comme le lui reproche le Vieil Horace, au lieu de souiller sa main, il eut mieux valu que le crime ne fût pas puni :

> Tu pouvais, mon fils, t'en épargner la honte,
> Son crime, quoique énorme et digne du trépas,

[43] Voir le premier chapitre, « Signification des modèles ? » dans B. Bennassar, *L'Homme espagnol*, Hachette, Paris, 1975, p. 11-26.

[44] « I have no spur / To prick the sides of my intent, but only / Vaulting ambition, which o'erleaps itself / And falls on th'other ».

Était mieux impuni, que puni par ton bras (v. 1416-1418)

On peut trouver un reproche semblable en Espagne dans *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, où le roi et le Grand Maître de l'Ordre de Calatrava se plaignent du pouvoir de se faire justice que s'est attribué la population du village :

> Cette affaire est si atroce qu'elle me laisse stupéfait. Qu'un juge parte sur-le-champ pour enquêter sur les lieux et châtier les coupables de la façon la plus rigoureuse. Un capitaine l'accompagnera pour assurer sa sécurité. Il importe qu'une telle audace reçoive un châtiment exemplaire (v. 2016-2025)[45].

> Qu'une populace furieuse en arrive à une telle extrémité !...Ah ! je vais aller là-bas avec cinq cents soldats et je raserai cette ville : il ne restera même pas le souvenir de son nom dans la mémoire des hommes ! (v. 2131-2136)[46]

Dans la pièce de Lope, Fernand Gomez de Guzman, Commandeur de l'Ordre de Calatrava, vexe la population de Fuente Ovejuna et essaie même de violer une paysanne, Laurence. Seulement l'intervention de Frondoso empêche le viol. Mais le Commandeur condamne ce dernier à la pendaison pour se venger de l'affront. Alors les villageois qui s'étaient réunis pour discuter des remèdes à prendre pour mettre fin aux abus du Commandeur, poussés par les mots de Laurence, décident de se rendre à la commanderie et le tuent. Cependant, malgré la condamnation du roi qui essaie de trouver le coupable du meurtre pour le châtier, personne ne sera condamné du forfait, puisque toute la communauté du village décide de se proclamer responsable. À la fin, les paysans se rendent devant le roi Ferdinand pour expliquer les raisons du meurtre, implorer le pardon, et promettre l'obéissance. Ainsi, voyant que les paysans se placent derechef sous son autorité, le roi pourra renoncer à poursuivre l'exécuteur du meurtre.

Il est important de souligner également que si dans une perspective religieuse certaines prérogatives sont attribuées à Dieu, néanmoins dans les scènes tragiques c'est toujours par des hommes qu'elles sont recueillies. C'est le cas des vengeances, qui usurpent le droit du roi de faire justice. C'est pourquoi l'envie de vengeance est souvent

[45] « El triste suceso ha sido / tal, que admirado me tiene ; / y que vaya luego un juez / que lo averigüe conviene, / y castigue los culpados / para ejemplo de las gentes. / Vaya un capitán con él, / por que seguridad lleve, / que tan grande atrevimiento / castigo ejemplar requiere », Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, (éd.) L. Combet, Paris, Flammarion, 1992.

[46] « ¡Que a tal tuvo atrevimiento / un pueblo enojado y fiero! / Iré con quinientos hombres, / y la villa he de asolar; / en ella no ha de quedar / ni aun memoria de los nombres ».

la source de catastrophes dans le théâtre élisabéthain. Il en va de même du désir d'imposer le pouvoir par la force brute : le pouvoir politique reste aussi un pouvoir *de jure*, comme semblent vouloir dénoncer tous les projets de révoltes échoués dans les Histoires, ainsi que l'usurpation de Macbeth.

Une des prérogatives divines est enfreinte enfin lorsque dans *La vie est un songe* le roi Basile décide de déshériter son fils Sigismond. C'est pourquoi le protagoniste ne fera que se plaindre contre le « tyran de [s]on libre arbitre » (p. 113) :

> Car un père capable d'user contre moi d'assez de rigueur pour me rejeter loin de lui – effet d'un naturel ingrat –, pour m'élever comme une bête et me traiter comme un monstre, et pour aspirer à ma mort, peu m'importe que ce père me refuse ses bras quand il m'a dénié ma condition d'homme (p. 111)[47]

Dans ce cas aussi, la volonté divine sera enfin rétablie par les hommes, à travers le soulèvement qui permet à Sigismond de vaincre l'armée de son père.

Le geste théâtral sur les scènes anglaises

Parmi les différentes actions que l'on voit représentées sur scène, le geste théâtral assume une valeur toute particulière à l'intérieur d'une pièce. Au demeurant, comme l'écrit G. Forestier, « il peut paraître évident que mettre en scène le monde du théâtre sans intention parodique, c'est être convaincu de ses vertus, et que ce fait, à lui seul, constitue un panégyrique »[48]. D'après Hegel, l'homme peut s'approcher de l'Esprit Absolu dans les champs de la religion, de la philosophie et de l'art. En reformulant l'idée hégélienne, l'on peut pareillement penser qu'une action assume une valeur éminente lorsqu'elle est accomplie dans l'un de ces trois champs. Le théâtre ne manque pas d'afficher l'homme religieux et le résidu de son ontologie primitive, selon laquelle « un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il imite ou répète un archétype […] tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est dénué de sens »[49]. Ainsi, le théâtre se révèle-t-il un champ privilégié pour enquêter le sens et la fonction du geste artistique en tant que répétition de l'acte créateur.

---

[47] « Que un padre que contra mí / tanto rigor sabe usar, / que con condición ingrata / de su lado me desvía, / como a una fiera me cría, / y como a un monstruo me trata, / y mi muerte solicita, / de poca importancia fue / que los brazos no me dé, / cuando el ser de hombre me quita ».

[48] G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, *op. cit.* p. 201.

[49] M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.* p. 48.

Dans cette perspective, la technique du « théâtre dans le théâtre » acquiert aussi d'autres fonctions que celle de renvoyer à une dimension intemporelle[50]. Dans *Hamlet*, c'est justement le recours à l'activité théâtrale qui offre au prince une première solution pour démasquer le crime. L'idée du recours à l'art, et aux pièces en particulier, en tant que méthode pour lutter contre les malheurs de la société, était fort répandue. Les apologistes du théâtre n'hésitaient pas à faire valoir leurs raisons par le biais d'exemples concrets, à l'instar de celui de la femme qui avoua le meurtre de son mari après avoir assisté à *La tragédie espagnole* de Kyd. De plus, c'est justement l'art qui permet à l'homme de sortir de l'état sauvage où la nature semble le renfermer. Tillyard a signalé l'existence dans l'imaginaire élisabéthain de l'idée de la danse et de la musique comme fondement de la civilisation[51]. Il ne s'agit, du reste, que d'une idée ancienne, liée au mythe d'Orphée. La musique est justement présente aussi dans *La Tempête*, dont on vu les prétentions civilisatrices ; et où l'art magique de Prospéro est fondu dans et confondu avec l'acte de la création artistique.

En effet, sans oublier que la valeur du geste artistique réside également dans sa capacité de résister à l'usure du temps, « d'immortaliser une chose mortelle » à travers les vers, comme l'écrivait Edmund Spenser[52], ce qui est vraiment important dans ces actions est le fait de ressembler à l'acte primordial de Dieu, à savoir la création. Dès lors, créer veut déjà dire être un demi-dieu, comme l'affirme Faust,

> Un bon magicien est un demi-dieu (I, i, 63)[53]

c'est-à-dire pouvoir vivre sans se soucier des limitations temporelles et dans la complaisance autoréférentielle de sa propre création[54]. La technique du théâtre dans le

---

[50] L'emploi de la technique du théâtre dans le théâtre mettait en valeur un lieu commun de la philosophie, à savoir l'idée du *theatrum mundi*, et à travers elle, « la seule impression de consistance que pouvaient ressentir les hommes était fournie par l'idée de Dieu ; tout le reste n'était perçu que comme irréalité, spectacle et apparence trompeuse », G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, *op. cit.* p. 40.

[51] E.M.W. Tillyard, *op. cit.*, p. 127.

[52] «My verse your virtues rare shall eternize » (*One day I wrote her name upon the strand*) [Mes vers rendront éternelles tes rares vertus; la traduction est la mienne]; à ce vers on peut rapprocher le Sonnet 19 de Shakespeare qui se termine ainsi : « Yet do thy worst, old time ; despite thy wrong / My love shall in my verse ever live young » [Mais non, vieux temps, fais donc le pire ! Malgré ta rage / Mon amour en mes vers à jamais vivra jeune]. Si cette valeur de l'art est repérable surtout dans la poésie, on peut également retrouver sa présence sur les scènes. Par exemple, une fois avoir accompli toutes ses actions, Hamlet prie Horatio de survivre pour raconter sa cause, ce drame auquel « un auditoire muet a déjà assisté » (V, ii, 268-69). En revanche, à la fin de *La Tempête*, Prospéro anéantit sa création, « Now my charms are all o'erthrouwn » [Voilà donc mes charmes tous anéantis] (épilogue, v. 1).

[53] « A sound magician is a demigod ».

théâtre permet justement au dramaturge de refléter son image de créateur, qui se dessine dans l'imaginaire du spectateur à l'instar de cette main et de ce stylo dont parle U. Eco lorsqu'il commente l'élan poétique de Manzoni dans l'*incipit* de son chef-d'œuvre *Les Fiancés*[55].

Dans *La Tempête*, Prospéro a été souvent rapproché de Dieu à juste titre : c'est lui le régisseur d'une action qui se déroule sous sa supervision. Et s'il n'est pas blâmé pour cette action, c'est parce qu'en tant qu'homme, il ne vise jamais à remplacer la divinité. Au contraire, il rejette son pouvoir à la fin, et choisit de se réintégrer dans la société des hommes. Il a seulement imité Dieu, le temps d'une pièce, et dans ce geste qui a créé le pardon demeure toute sa vertu : *haec hominis est perfectio, similitudo dei*, affirme la théologie médiévale[56]. Et pourtant, cela ne peut pas ne pas rappeler une ambition cachée de l'homme. Comme l'a justement souligné Gusdorf, « sur le théâtre du monde, dont Dieu fut l'architecte et le premier régisseur, l'homme s'avance désormais conscient de pouvoir prendre un jour prochain à son compte les fonctions de metteur en scène ». Le cas de Prospéro, bien sûr, ne révèle aucune faute, aucune perspective néfaste : dans *La Tempête* « le monde est une fête, à laquelle l'homme peut participer sans crainte, assuré par avance que la Providence a disposé toutes choses de manière que l'histoire finisse bien »[57]. Ce ne sera pourtant pas le cas d'un bon nombre de personnages dont la vie est une révolte totale à l'encontre de la toute-puissance divine ; et dont la perspective ne peut être que leur chute ruineuse. Mais avant de passer à l'analyse de ce temps de la révolte, qu'il me soit permis un dernier mot sur l'art.

L'art, et en particulier l'art dramatique, a une dernière fonction très importante pour l'homme, qui est repérable surtout dans *Hamlet* et *La Tempête*. Le recours à l'action scénique semble indiquer ici une voie pour échapper à la réalité des faits : une manière de se détourner de ses propres responsabilités, de se libérer de leur poids qui limite l'action humaine ; et une manière aussi de s'affranchir des constrictions physiques dont est prisonnier l'esprit. De ce point de vue on peut mettre en évidence une différence remarquable entre le théâtre baroque espagnol et le théâtre élisabéthain. Alors qu'on pourrait voir dans le premier la construction somptueuse d'un monde qui se fait sur les débris d'une réalité périlleuse et vaine, le deuxième représente une tentative

---

[54] « The artist and the magician can live as God in fantasies of their own creation, forgetting for a time the limitations of mortality », C.G. Masinton, *op. cit.*, p. 120.

[55] *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, *op. cit*. p. 87-90.

[56] Cité par M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.* p. 46.

[57] G. Gusdorf, *op. cit*., vol. I, p. 278.

de s'enfuir dans un ailleurs imaginaire, cet îlot où Prospéro essaye de faire oublier ses fautes politiques et son insouciance envers la communauté. Le prince Harry aussi a besoin de mettre en scène un colloque fictif avec son père pour alléger la conscience de ses responsabilités.

Mais il ne s'agit pas seulement de s'affranchir de ses propres responsabilités. C'est surtout Hamlet qui, à travers l'art, essaie de se dégager de la prison où son esprit demeure enfermé. N. Frye a affirmé que la tragédie d'Hamlet « est peut-être l'exemple le plus impressionnant en littérature d'un esprit titanesque qui se débat dans la prison de son être »[58]. Pour bien des raisons, l'art nous console ; et nous nous réfugions, complaisants, dans son univers. Si dans le cas d'un esprit titanesque sa fonction est exemplaire, néanmoins pour tous les esprits humains sa valeur demeure irréfutable. Nous en avons un exemple très récent dans le film *Cesare deve morire* des frères Taviani (vainqueurs de l'Ours d'or à Berlin en 2012), qui mettent en scène le *Jules César* de Shakespeare joué par les détenus de la prison romaine de Rebibbia. Par ceux qui justement se trouvent dans le secteur *fine pena mai* (prison à vie) : car l'art est toujours la toute première forme de liberté…parfois c'est l'unique.

[58] N. Frye, *Shakespeare et son théâtre*, *op. cit.* p. 147.

b. Le temps de la révolte

Les conditions de la révolte

Les limites imposées aux personnages dramatiques poussent certains d'entre eux à se révolter à l'encontre de ce qui dans la pièce représente l'*ordo naturalis*. Ce dernier représente l'ordre qui s'est instauré dans une société, garanti par le pouvoir politique et légitimé par la divinité. De ce fait, on assiste sur les scènes à différents types de révolte : la simple rébellion à l'encontre du pouvoir (tel le cas de Massinisse) ; la rébellion à l'égard du pouvoir qui est, de plus, une remise en cause de l'ordre divin (tel le cas de Macbeth) ; la rébellion en tant que temporaire éloignement de Dieu, (à savoir le péché) ; enfin la révolte explicite et consciente contre Dieu (tel le cas de Paulo dans *Le Damné par manque d'espoir*). Si dans les premiers cas la révolte est le fruit d'une passion (souvent l'amour) qui aveugle le protagoniste, on assiste souvent dans les autres cas à l'intervention d'esprits malins qui travaillent pour perdre leurs victimes. Afin d'analyser ces derniers cas, il est avantageux de commencer par esquisser les traits du diable (et les caractères des diableries), ainsi que la figure du rebelle.

On peut distinguer deux représentations du diable qui ont coexisté à cette époque : l'une, populaire, qui le considère comme une divinité parmi d'autres, peu redoutable, voire familière ; l'autre, élitique, pour laquelle Satan est l'incarnation du mal[59]. Or, c'est cette deuxième représentation du diable que l'on rencontre dans les scènes tragiques.

Les esprits diaboliques, agents de Satan, ne peuvent pas tout faire. D'abord, bien qu'en contraste avec la divinité, ils ne peuvent pas opérer sans la permission de cette dernière. Dans le *Damné par manque d'espoir*, le démon déclare que sa tentation est possible puisque

> Le Juge Suprême, dans sa grand équité, m'a-t-il permis d'user
> maintenant à nouveau de mes artifices pour les tenter (p. 353)[60]

Dans le cas de Méphistophélès, une ultérieure subordination de ce démon à Lucifer est mise en évidence :

> Je suis le serviteur du grand Lucifer
> Et ne peux te servir sans qu'il m'y autorise (I, iii, 42-45)[61]

---

[59] J. Delumeau, *La peur en Occident*, *op. cit.* p. 242 et suiv. J'emprunte à cette étude la plupart des traits qui concernent les diables.

[60] « Y así me ha dado licencia / el juez supremo y recto, / para que con más engaños / le incite agora de nuevo », p. 107-108.

Dans les représentations, une autre restriction des pouvoirs des esprits diaboliques réside dans la liberté de l'homme. Dans *Le magicien prodigieux*, Justine revendique l'existence de son libre arbitre qui s'oppose aux volontés du démon. Bien que le démon puisse exciter son imagination – premier acte qui pousse les hommes à s'éloigner de Dieu –, elle a bien conscience de demeurer libre. Elle sait que les frénésies de l'imagination ne sont pas en elles-mêmes un péché, puisqu'elle ne peut pas les empêcher. Dans une fervente affirmation des thèses molinistes, la pièce montre donc que la liberté de l'homme concerne foncièrement ses actions, et non pas des volitions (au sens hobbesien du terme) sur lesquelles il ne saurait avoir aucun vrai pouvoir. Justine revendique face au démon la liberté de ses actes :

Justine : Il est vain de chercher à me désespérer,
même si ma pensée s'est laissée entraîner ;
certes, il est clair qu'une pensée
est un commencement ;
pourtant, si je ne peux gouverner ma pensée
j'ai le pouvoir de gouverner mes actes.
Pour te suivre,
Il faut que je bouge mon pied,
Et cela je peux l'empêcher :
Une chose est de faire,
une autre de laisser courir son imagination
Démon : Si une science inouïe
sur toi exerce son pouvoir,
comment peux-tu vaincre, Justine,
si elle incline avec tant de force
qu'elle force tout en inclinant ?
Justine : En sachant faire usage
de mon libre pouvoir
Démon : Ma fureur saura le contraindre
Justine : Non ; une liberté qui pourrait se contraindre
ne saurait mériter ce nom (v. 2303-2321)[62]

[61] « I am a servant to great Lucifer / And may not follow thee without his leave. / No more than he commands must we perform ».

[62] « **Justina :** Desconfiarme es en vano, / aunque pensé ; que aunque es llano / que el pensar es empezar, / no está en mi mano el pensar, / y está el obrar en mi mano. / Para haberte de seguir, / el pie

Le travail des démons consistera donc à éviter, comme dans les cas de Faust et de Paulo, que l'homme se croie libre de pouvoir déterminer son destin, c'est-à-dire à changer la perception de la réalité. Leur but est de renverser l'ordre établi, de poursuivre l'accomplissement du monde à rebours. Les diables agissent dans un monde représenté comme illusoire et changeant. Leur méthode consiste à tromper leurs victimes à travers les apparences ; en effet, leur pouvoir principal est celui de se transformer : « l'un des invariants de l'archéologie du Diable dans la mentalité chrétienne est sa représentation et sa perception comme masque, c'est-à-dire comme signe double, qui cache un être »[63]. Dans *Le magicien prodigieux,* le démon opère pour que les personnages aient une idée fausse de la réalité, comme dans les cas où il apparaît et disparaît pour exciter la jalousie des amants de Justine :

> Ce n'est pas seulement l'infamie de Justine
> qu'aujourd'hui je vais obtenir ;
> voici venir haines et meurtres ;
> que s'ouvre le centre de la terre ;
> et qu'il laisse sous leurs yeux
> tout ce désordre (v. 1539-1546)[64]

Macbeth, de son côté, vit dans un monde où « *Fair is foul, and foul is fair* », (« Le clair est noir, et le noir est clair », I, i, 10)[65]. Dans un tel contexte, les tromperies ne peuvent que réussir, d'autant plus que ces esprits utilisent des jeux de mots pour tromper leurs victimes. Macbeth est rassuré par des vaticinations que « *none of woman born / Shall harm Macbeth* » (« nul homme né d'une femme / Sur Macbeth n'aura de prise », IV, i, 96-97), et que

---

tengo de mover, / y esto puedo resistir / porque una cosa es hacer / y otra cosa es discurrir. / **Demonio :** Si una ciencia peregrina / en ti su poder esfuerza, / ¿cómo has de vencer, Justina, / si inclina con tanta fuerza, / que fuerza al paso que inclina? / **Justina :** Sabiéndome yo ayudar / del libre albedrío mío. / **Demonio :** Forzarále mi pesar. / **Justina :** No fuera libre albedrío / si se dejara forzar ».

[63] C. Blum, « Le Diable comme masque. L'évolution de la représentation du diable à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance », dans *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, sous la direction de M.-T. Jones-Davies, Jean Touzot libraire, Paris, 1988, p. 149.

[64] « No sólo he de conseguir / hoy de Justina el desprecio, / sino rencores y muertes. / Ya llegan. Abrase el centro, / dejando esta confusión / a sus ojos ». Plus tard, il déclarera encore en parlant de Lelio, l'un des soupirants de Justine : « A esta casa a entablar vengo / el escándalo mayor / del mundo ; y pues ya este amante / tan despechado y tan ciego / está, avívese su fuego. / Ponerme quiero delante, / y, como huyendo, después / de ser visto, retirarme ».

[65] C'est la traduction de l'édition de la Pléiade. L'édition Bouquins traduit « Affreux est le beau, et beau est l'affreux ».

Macbeth demeurera invaincu jusqu'au jour
Où le bois de Birnan marchera vers les tours
Du mont de Dunsinane (IV, i, 108-110)[66]

Dans *Le magicien prodigieux*, le démon assure à Cyprien qu'il va lui enseigner une science qui puisse lui faire gagner l'amour de Justine :

Je t'enseignerai, dis-je, une science
grâce à laquelle tu pourras,
à ton commandement, attirer la femme que tu adores (v. 1885-1887)[67]

Le démon utilisera de ses pouvoirs pour convaincre et ainsi tromper Cyprien :

Démon : Si cette preuve ne suffit pas
que mes lèvres en provoquent une autre.
Veux-tu voir la femme que tu adores ?
Cyprien : Oui.
Démon : Eh bien, déchirant tes dures entrailles,
ô toi, monstre formé des quatre éléments,
laisse paraître la beauté
que je garde en ton centre obscur.
(Le rocher s'entrouvre, découvrant Justine endormie) (v. 1937-1944)[68].

Dans la troisième journée, le protagoniste s'apercevra qu'il s'agit en réalité d'un faux pouvoir, et contestera le pacte diabolique.

Pareillement, Faust sera trompé par le diable parce qu'au lieu de lui apprendre les secrets ultimes de la nature, Méphistophélès l'ennuie et essaie de le distraire avec des plaisirs futiles. C'est Méphistophélès même qui l'affirme dès le début :

Je m'en vais lui trouver de quoi lui divertir l'esprit (II, i, 82)[69]

[66] « Macbeth shall never vanquished be until / Great Birnan Wood to high Dunsinane Hill / Shall come against him ».

[67] « Te enseñaré una ciencia / con que podrás a tu mando / traer la mujer que adoras; / que yo, aunque tan docto y sabio, / traerla para otro no puedo. / Las escrituras hagamos / ante nosotros dos mismos ».

[68] « **Demonio :** Si ésta no es prueba bastante, / pronuncien otra mis labios. / ¿Quieres ver esa mujer / que adoras? **Cipriano :** Sí. **Demonio :** Pues rasgando / las duras entrañas, tú, / monstruo de elementos cuatro, / manifiesta la hermosura / que en tu oscuro centro guardo. / (*Ábrese un peñasco, y está JUSTINA durmiendo*) ».

Méphistophélès opère ici comme tous les autres diables, c'est-à-dire en conduisant l'homme loin de la vraie connaissance de la nature et de ses mystères. De plus, il se montre réticent dans ses discours, de sorte que Faust doit sans cesse le pousser à parler. En effet, l'un des invariants des figures diaboliques est de trop peu dire[70], à l'instar des sorcières dans *Macbeth*.

Si en principe aucune des victimes ne peut se soustraire à leurs tentations (même pas Paulo qui a choisi une vie d'anachorète pour servir seulement Dieu), il est en revanche clair que ce sont sur les hommes les plus faibles – c'est-à-dire dans des situations délicates – qu'ils concentrent leurs efforts, à l'instar des cas de Faust, Cyprien, Macbeth, Hamlet, et Paulo. En effet, d'après la théorie traditionnelle, les esprits – bons ou mauvais – profitent souvent d'une crise émotionnelle chez les personnes qu'ils ont choisies de tenter pour mener à terme leurs buts[71]. Ces gens se trouvent le plus souvent dans un état d'impatience qui, comme on l'a vu plus haut, est souvent à l'origine d'une action dont les conséquences se révèlent pernicieuses. Dans le *Damné par manque d'espoir*, l'état de Paulo qui voudrait savoir *hic et nunc* son sort futur pourrait être rapproché de la naïveté d'un Othello et de l'état de désagrément d'Hérode dans *La Mariane*, dans la mesure où dans ces trois pièces une fausse logique conduit le protagoniste à prendre pour véridiques de simples apparences et ainsi faire son malheur. On voit bien comment il est facile pour le démon (en l'occurrence un personnage perfide à l'instar de Iago ou de Salomé) d'avoir beau jeu dans telles situations. On a déjà parlé de l'impatience de Macbeth. L'on pourrait mentionner également de ce point de vue la première scène de *Faust*, où le protagoniste lit et rejette de façon hystérique les livres d'Aristote, de Galien et enfin la Vulgate de Saint Jérôme.

La manifestation d'une crise émotionnelle chez les victimes amène à analyser un aspect essentiel de la révolte : le fait qu'elle se passe tout d'abord à l'intérieur de l'homme, dans sa conscience. C'est, encore une fois, une idée qui remonte au monde antique. Platon, dans le dialogue de *Phèdre*, compare l'âme à un char ailé traîné par deux chevaux : le blanc, qui symbolise la spiritualité et qui est dirigé vers le haut, le monde hyperuranien, et le noir, qui symbolise la concupiscence et qui est attiré par le monde sensible. Le thème est ensuite développé, à l'aube du Moyen-Âge, par le poète

---

[69] « I'll fetch him somewhat to delight his mind ».

[70] C. Blum, *op. cit.*, p. 149. D'après la pensée des savants, les diables ne peuvent pas prédire tout le futur, car ils n'ont pas cette connaissance. « Néanmoins, l'Ennemi possède une large connaissance du futur, car il s'est acquis une expérience souveraine par des journalières observations […] Aussi peut-il par conjectures prédire ce qui doit nécessairement advenir » J. Delumeau, *op. cit.* p. 247.

[71] D. Mehl, *op. cit.*, p. 36.

chrétien Prudence dans sa *Psychomachie*, titre qui en grec ancien signifie littéralement « combat de l'âme ». L'œuvre poétique de Prudence met en scène le combat entre les figures allégoriques des vices et des vertus qui se déroule au sein de l'âme de l'individu. La fortune de ce thème en littérature est bien attestée à la Renaissance, surtout à travers les traités des *Ars moriendi*, et le théâtre (on peut repérer sa présence également à la fin du XVI[e] siècle, dans le chef-d'œuvre du théâtre des jésuites, *La Tragedia de san Hermenegildo*).

Sur scène, ce combat intérieur peut être représenté par l'apparition des deux esprits, l'un bon l'autre mauvais, qui luttent pour persuader la conscience d'un personnage, comme dans le cas de *Faust* et du *Damné par manque d'espoir* ; ou à travers la conscience déchirée du protagoniste qui s'exprime le plus souvent grâce à des monologues émouvants, comme dans les tragédies de *Macbeth*, d'*Hamlet*, d'*Horace* et dans le drame de *La vie est un songe*.

Dans la tragédie de Corneille, le monologue de Sabine qui ouvre l'acte III permet justement de réévaluer le rôle de ce personnage qui a attiré souvent l'attention des critiques[72]. Sabine est le double de Camille dans la mesure où les deux personnages se font porteurs de valeurs morales qui sont en contraste avec l'éthique d'Horace en particulier, et de l'univers masculin dans un sens plus large[73]. Sabine débute sa longue tirade en s'imposant de choisir un parti entre celui de son mari, Horace, ou de ses frères, les Curiaces :

> Prenons parti, mon âme, en de telles disgrâces,
> Soyons femme d'Horace, ou sœur des Curiaces,
> Cessons de partager nos inutiles soins,
> Souhaitons quelque chose, et craignons un peu moins (v. 711-714)

Autrement dit, il s'agit de choisir entre Rome ou Albe, c'est-à-dire d'accepter l'éthique masculine qui impose de prendre à cœur d'abord les intérêts de l'État. Cette éthique pose l'honneur comme valeur essentielle ; elle permet de juger de l'attachement du héros à l'État, et le pousse également à en augmenter le prestige :

---

[72] À partir du même Corneille, qui écrit dans son *Examen* que « le personnage de Sabine est assez heureusement inventé […]. On a généralement approuvé celle-ci », *éd. cit.* p. 841.

[73] Cette lecture diffère de celle de S. Doubrovsky, pour lequel Sabine « incarnant les avatars de la passion […] ne saurait marquer le cours de l'action. Son "utilité" est celle d'une créature à la dérive et constitue précisément la condamnation du Moi naturel, qui, au lieu de dominer "la diversité des événements", ne fait que "se laisser toucher" », *op. cit.* p. 156.

Sur leurs hauts sentiments réglons plutôt les nôtres,
Soyons femme de l'un ensemble, et sœur des autres,
Regardons leur honneur comme un souverain bien,
Imitons leur constance, et ne craignons plus rien.
La mort qui les menace est une mort si belle,
Qu'il en faut sans frayeur attendre la Nouvelle (v. 719-724)

Ainsi, la logique qui sous-tend le raisonnement de Sabine pousse dans un premier temps l'héroïne à désavouer les valeurs féminines qu'elle représente avec Camille :

N'appelons point alors les Destins inhumains,
Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains,
Revoyons les vainqueurs sans penser qu'à la gloire
Que toute leur maison reçoit de leur victoire,
Et sans considérer aux dépens de quel sang
Leur vertu les élève en cet illustre rang,
Faisons nos intérêts de ceux de leur famille :
En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille,
Et tiens à toutes deux par de si forts liens,
Qu'on ne peut triompher que par les bras des miens.
Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie,
Et puis voir aujourd'hui le combat sans terreur,
Les morts sans désespoir, les vainqueurs sans horreur (725-738)

Cependant, après une pause (qui n'est pas indiquée dans le texte, mais qui est inéluctable dans une mise en scène), les valeurs qu'elle vient d'établir de manière apparemment rationnelle se retrouvent mises en échec. Il s'agit d'un instant de silence qui s'insère dans le temps (déjà restreint) de l'action théâtrale en créant cette correspondance entre les deux durées qui était censée produire, d'après J. Chapelain, « le principal effet de » l'imitation, à savoir « proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents », (*O.C.* p. 223). En effet, comme l'affirme P. Larthomas, dans ces instants privilégiés le spectateur partage « la même durée [que les] personnages, dans un silence qu'aucun geste, aucune parole ne vient troubler. Suprême réussite de l'art dramatique et "moments d'illusion

parfaite" »[74]. Dans ce moment de pathos intense, le spectateur est poussé à constater le bouleversement qui ronge l'âme de l'héroïne. À travers la conscience de Sabine, qui malgré une parole se voulant apaisante se découvre et s'affiche comme déchirée, Corneille met en scène une nature qui *explose*, parce qu'elle ne saurait être contenue dans les limites restreintes imposées par l'éthique masculine. En peu de mots, on assiste à une révolte à l'encontre de l'ordre établi par l'univers masculin qui a lieu à l'intérieur du personnage. Les premiers mots qui suivent le silence ne peuvent donc être que des mots de déception et de refus de la morale héroïque que notamment Horace voudrait imposer à tout le monde :

> Flatteuse illusion, erreur douce et grossière,
> Vain effort de mon âme, impuissante lumière,
> De qui le faux brillant prend droit de m'éblouir,
> Que tu sais peu durer, et tôt t'évanouir ! (v. 739-742)

C'est parce que la révolte est le fruit d'un pénible tourment intérieur qu'elle sera sciemment revendiquée plus tard face à Horace ; lequel sera alors contraint de fuir son épouse. En effet, cette souffrance lancinante permet à Sabine d'en avoir une conscience très lucide :

> Pareille à ces éclairs qui dans le fort des ombres
> Poussent un jour qui fuit, et rend les nuits plus sombres,
> Tu n'as frappé mes yeux d'un moment de clarté,
> Que pour les abîmer dans plus d'obscurité.
> Tu charmais trop ma peine, et le ciel, qui s'en fâche
> Me vend déjà bien cher ce moment de relâche.
> Je sens mon triste cœur percé de tous les coups
> Qui m'ôtent maintenant un frère, ou mon époux (v. 743-750)

Lucidité qui se révèle par ailleurs à travers l'emploi des mêmes propositions utilisées naguère, mais avec le sens inverse, en dévoilant ainsi la relativité de ce raisonnement qui aurait dû fonder l'éthique héroïque en des termes absolus :

> Quand je songe à leur mort, quoi que je me propose,
> Je songe par quels bras, et non pour quelle cause,

[74] P. Larthomas, *op. cit.* p. 164.

Et ne vois les vainqueurs en leur illustre rang
Que pour considérer aux dépens de quel sang.
La maison des vaincus touche seule mon âme :
En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme,
Et tiens à toutes deux par de si forts liens,
Qu'on ne peut triompher que par la mort des miens (v. 751-758)

De là, le pas qui amène à une mise en discussion totale des lois qui régissent l'univers, y compris de son même législateur, à savoir la divinité, est vite franchi :

C'est là donc cette paix que j'ai tant souhaitée !
Trop favorables Dieux, vous m'avez écoutée !
Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés,
Et de quelle façon punissez-vous l'offense
Si vous traitez ainsi les vœux de l'innocence ? (v. 759-764)

À l'instar de Sabine, toutes les autres figures de rebelle suivent dans les grandes lignes ce parcours qui, en passant par la manifestation d'un trouble intérieur, amène au refus de l'ordre du monde, pour enfin déboucher, le cas échéant, à une récusation même de la divinité.

Un autre aspect particulier du rebelle est qu'il est toujours une personne isolée du reste du monde, attitude négative puisqu'elle sous-entend le refus de son propre rôle dans la société (dans une perspective religieuse, elle symbolise le rejet de la fraternité avec les autres hommes, et de la Sainte Communion instituée par le Christ). Toutes les représentations élisabéthaines de la révolte insistent de manière plus ou moins évidente sur ce point. Hamlet, Macbeth, Faust, mais aussi Tamerlan et Falstaff, sont en quelque sorte séparés du monde qui les entoure. Hamlet a conscience d'être « *most dreadfully attended* » (« horriblement mal entouré », II, ii, 252). Le cas de *Macbeth* est plus instructif que les autres, puisqu'il montre un isolement qui se réalise même entre les deux rebelles, et qui débouche sur l'indifférence de Macbeth pour la mort de sa femme :

Seyton : La reine, monseigneur, est morte
Macbeth : Elle serait morte un jour ou l'autre (V, v, 16-17)[75]

[75] « **Seyton :** The Queen, my lord, is dead » / « **Macbeth :** She should have died hereafter ».

Faust sait bien que son isolement est une cause de sa damnation,

> Ah, mon doux compagnon de chambre, si j'avais continué à vivre à tes côtés, j'aurais vécu tranquille, mais maintenant je dois mourir d'une mort éternelle (V, ii, 28-29)[76]

et ne pourra qu'être terriblement seul même à sa dernière heure :

> **Troisième clerc** : Je veux rester auprès de Faust
> **Premier clerc** : Ne tente pas Dieu, mon doux ami. Passons plutôt dans la salle à côté et là, prions pour lui (V, ii, 79-81)[77]

Or, ces deux aspects inhérents de la révolte, son intériorisation et l'isolement, sont strictement liés, sinon réciproquement indispensables l'un à l'autre. L'intériorisation de la révolte ne serait pas possible sans une totale isolation du monde ; de même que le repli dans sa conscience individuelle offre un moyen pour fuir le monde. Des monologues nombreux viennent renforcer cette idée, et surtout l'expédient conventionnel de faire parler le protagoniste « à part ».

Dans *Macbeth*, c'est Lady Macbeth qui pousse son mari au crime ; et pourtant il paraît qu'on ait déjà assisté à ce crime dans les pensées du protagoniste : le mal est installé à l'intérieur du rebelle, comme Macbeth le comprendra au dernier acte : « *I am sick at heart* », dira-t-il à Seyton (« J'ai le cœur navré », V, iii, 21).

Dans un article déjà cité, C. Blum a affirmé que depuis la Renaissance « les diables, l'enfer, le paradis, le Jugement logent désormais, exclusivement, dans le 'cœur' de l'Homme »[78]. Dans *Macbeth*, cette intériorisation est poussée à un degré majeur, par rapport aux moralités : il ne s'agit plus de l'acte de persuasion du séducteur, mais d'un processus mental qui fait accomplir le forfait tout d'abord dans la conscience, le travail d'une imagination excitée avec des conséquences néfastes pour le protagoniste[79]. En effet, « avec les nouvelles conquêtes de la Renaissance et la libération de la *libido*, l'ennemi à combattre vient de l'intérieur », en s'identifiant aux « élans indomptables et

---

[76] « Ah, my sweet chamber-fellow! Had I lived with thee, then had I lived still, but now must die eternally».

[77] « **Third scholar :** God will strengthen me. I will stay with Faustus » / « **First scholar :** Tempt not God, sweet friend, but let us into the next room and pray for him ».

[78] C. Blum, *op. cit.* p. 157.

[79] Voir F. Lecercle, « Le désir ventriloque. Macbeth et le destin », in *La mise en scène du destin*, sous la direction de P. Brunel, Paris, CNED, 1997.

les égoïsmes envahissant »[80]. À l'instar de *Faust,* tout se déroule premièrement dans l'imagination, et ainsi avant que les personnages accomplissent l'action tragique, ils sortent de scène en nous laissant toutefois l'impression que la faute a déjà été commise. En effet, quand ils rentrent, il semble bien que l'irrémédiable se soit désormais produit, et les scènes suivantes ne montrent que les convulsions mentales mises en mouvement par le crime[81]. Le temps de la narration peut alors s'allonger : l'impression de vérité du temps de la révolte a été déjà interiorisé par les spectateurs.

Les mêmes considérations peuvent être faites à propos des révoltés qui hantent les scènes baroques espagnoles. Le protagoniste du *Magicien prodigieux* est lui-aussi détaché du reste de la communauté. Alors qu'il envoie ses valets en ville pour y célébrer la fête en honneur de Jupiter, il décide de rester seul avec ses livres (et c'est l'occasion offerte au diable pour qu'il commence à le tenter) :

> Dans l'agréable solitude
> […] vous pouvez me laisser, en laissant avec moi
> (car leur compagnie me suffit)
> les livres que je vous ai dit de prendre chez moi ;
> […] Allez tous deux à Antioche
> jouissez de ses fêtes diverses (v. 1 ; 5-8 ; 21-22)[82].

Dans *Le damné par manque d'espoir*, Paulo semble totalement seul. En effet, quoique suivi par Pedrisco et par d'autres bandits, personne cependant ne partage le sens de sa révolte. C'est toutefois à travers le personnage de don Juan que Tirso de Molina nous montre l'exemple le plus éclatant d'un rebelle isolé du reste de la société. Quel que soit le sens de ses déplacements[83], le fait qu'il soit contraint de bouger tout le temps de Naples à Séville révèle tout d'abord qu'il n'appartient à aucune communauté. Dans *L'abuseur de Séville*, en effet, tout lien qui pourrait lier le protagoniste à d'autres personnages semble irrémédiablement coupé : il ne respecte pas des lois qu'il enfreint

---

[80] M. Abiteboul, *Le monde de Shakespeare*, *op. cit.* p. 218.

[81] D. Mehl, *op. cit.* p. 117.

[82] « En la amena soledad / […] podéis dejarme, dejando / conmigo (que ellos me bastan / por compañía) los libros / que os mandé sacar de casa ; / […] Idos los dos a Antioquía, / gozad de sus fiestas varias ».

[83] M. Vitse a écrit que « frente al pecado de anacronismo de un don Juan incapaz de adoptarse a las nuevas condiciones históricas, Don Gonzalo de Ulloa no propone solamente una respuesta ética […] también ofrece un ideal épico moderno, que encuentra en la geografía marítima de la comedia su más expresivo simbolismo. No por casualidad, en efecto, se desarrolla la obra según una trayectoria geográfica que conduce de la ociosidad mediterránea de la corte de Nápoles a la intensa actividad del oceánico puerto de Lisboa », « Las burlas de don Juan : viejos mitos y mito nuevo », *art. cit.* p. 190

sans aucun souci ; il est insensible aux reproches de son père ; il ne se prend d'affection avec aucun des personnages qu'il rencontre. Enfin, il n'a même pas de respect pour les morts, reniant ainsi un sentiment qui le rapprocherait du genre humain. Et de ce genre humain il semble justement exclu.

On retrouve également un détachement pareil dans Sigismond. Toutefois, comme le montre bien l'exemple de *La vie est un songe*, dans le théâtre espagnol (on le verra plus bas) cet isolement est surtout propédeutique à la réflexion et à l'étape du *desengaño* : hormis cet instant, tout ce qui se passe sur scène est dépourvu de valeur. Partant, il va être représenté dans une temporalité floue, telle que le temps des songes.

Enfin, Massinisse aussi dans *La Sophonisbe* de Mairet apparaît comme un personnage isolé. Dans une tradition où, par l'emploi de l'unité de temps, on assiste à un prompt et spectaculaire basculement de la situation de départ (voir plus haut la sous-partie dédiée au « changement »), le respect de la règle aristotélicienne sert également à pousser le rebelle à s'éloigner soudainement de ses proches et à commettre une faute.

Il semble bien que dans les scènes tragiques françaises, de *La Sophonisbe* à *Horace* et *Cinna*, l'isolement du rebelle soit souligné par son détachement envers les personnages les plus proches de lui, en l'occurrence ses familiers ; alors même que la tentative de se rapprocher des autres personnages est souvent niée ou bien vouée à l'échec. Scipion dans *La Sophonisbe* reproche à Massinisse de s'approcher de ceux qui jusqu'à naguère ont été ses ennemis ; et lui suggère de se rappeler de ceux qui sont ses amis :

> Bien plus, l'aveuglement de sa raison est tel,
> Qu'il entre dans le lit d'un ennemi mortel,
> […] Non, non, notre Allié, rappelez vos esprits (v. 1233-1234 ; 1254)

En réalité, Scipion joue un double rôle : d'un côté, en tant qu'ami, il déclare d'être touché par les infortunes du protagoniste ; d'autre part, en tant que chef de l'Empire Romain, et donc responsable du sort de ce dernier, il ne saurait consentir aux transports fiévreux de Massinisse :

> Oui, comme votre ami, qui plains votre infortune,
> Je vous accorde tout, sans différence aucune,
> Mais d'autre part aussi, comme votre Empereur,
> Qui plains et blâme en vous cette aveugle fureur,
> Pour la dernière fois il faut que je vous nie

Ce qu'exige de moi votre mauvais Génie :
Les raisons que j'en ai sont de tel intérêt,
Que rien ne peut changer cet immuable arrêt,
Nécessaire au salut de la chose publique (v. 1287-1295)

À partir de ce moment, Massinisse ne reconnaîtra plus ses amis, demeurant triste et en proie à des pensées tragiques (tant que Scipion comprend qu'il vaut mieux le laisser donner libre cours à ses délires afin qu'ils s'apaisent, « Laissons-le un peu nager dans la mélancolie », v. 1315) :

Il plaint mon aventure, et c'est lui qui la cause.
Ha ! qu'un parfait ami se trouve rarement ! (v. 1336-1337)

C'est le premier pas qui l'amènera à se révolter à l'acte suivant contre l'ordre imposé par ses supérieurs, naguère ses meilleurs alliés :

Me perdre, et par ma mort apprendre à tous les Rois,
À ne suivre jamais ni vos mœurs, ni vos lois,
Cruels, qui sous le nom de la chose publique,
Usez impunément d'un pouvoir tyrannique ;
Et qui pour témoigner que tout vous est permis,
Traitez vos alliés comme vos ennemis (v. 1437-1442)

Si Massinisse s'éloigne de ses alliés, de l'autre côté il ne pourra plus s'approcher des autres personnages : les scènes de l'acte V le montrent seul sur scène (scène, 1, 8,) ou en présence des romains dont il se sent désormais détaché (scène 2, 3, 6, 7) :

Je vous tromperai bien avant que le jour passe (v. 1721).

Resté seul, et ayant déjà intériorisé la révolte (puisqu'avant il était entouré par des personnes qui, à son avis, n'ont pas su le comprendre), le héros en a de ce fait une conscience majeure qui lui donne la force et le courage d'accomplir un geste fort contestataire, autrement impossible, à savoir le suicide :

Mais consumer le temps en des plaintes frivoles,
Et flatter sa douleur avecque des paroles,
C'est à ces lâches cœurs que l'espoir de guérir,

Persuade plutôt, que l'ardeur de mourir.
Meurs misérable Prince, et d'une main hardie,
Ferme l'acte sanglant de cette tragédie (1821-1826)

C'est ainsi que Massinisse, qui n'a pas pu s'opposer au vouloir de Scipion, croît au moins mettre en échec le pouvoir des Romains : en déniant les valeurs que Scipion aurait voulu lui imposer, et en revendiquant une volonté qui ne saurait être subjuguée :

Montre que les rigueurs du Romain sans pitié,
Peuvent tout sur l'Amant, et rien sur l'amitié (v. 1831-1832)

Tout ce qui se passe dans l'imagination du rebelle est de première importance, et ce pour plusieurs raisons. D'un côté, il permet l'insertion, à l'intérieur du temps de l'action dramatique, d'une durée personnelle qualitativement en opposition avec le temps clos et dénué de sens de l'histoire tragique ; car elle est la condition pour qu'un acte libre et volontaire puisse avoir lieu. À l'intérieur de cette durée, les protagonistes peuvent ainsi explorer « le temps humain d'une liberté », même si pourtant cette exploration aboutit à « la découverte des limites à cette liberté »[84].

Il s'agit de « temps forts », dont l'importance est signalée, dans le théâtre régulier comme dans le théâtre irrégulier, par une presque coïncidence entre temps de l'action et temps de la représentation. Dans *Faust*, les vingt-quatre ans qui s'écoulent de la signature du bail démoniaque à la mort du héros sont répartis de manière désordonnée tout au long de la pièce, avec des grands sauts temporels (on a vu dans le chapitre 2 comment le dramaturge réussit à ne pas faire s'égarer le spectateur dans ce flux temporel confus). En revanche, les deux moments les plus significatifs, la signature du contrat et la dernière heure de Faust, s'insèrent dans la pièce comme les seuls instants où l'on puisse repérer un écoulement réel du temps, une « durée » justement, où le héros sera libre de choisir de se révolter et où il prendra conscience de sa révolte. Une durée toutefois limitée par l'inéluctabilité de la mort, qui par conséquent va borner l'espace de sa liberté. Dans *La vie est un songe*, les événements qui font l'arrière-plan à l'aventure du protagoniste (de la décision de Basilio d'enfermer son fils à l'insurrection) n'ont aucune importance temporelle : ils appartiennent justement à une réalité éphémère. Il en

[84] G. Venet, *op. cit.*, p. 64. J. Dollimore écrit au début de son analyse de la pièce de Marlowe: « One problem in particular has exercised critics of *Dr Faustus*: its structure, inherited from the morality form, apparently negates what the play experientially affirms – the heroic aspiration of 'Renaissance man'»; et plus loin, « Faustus is constituted by the very limiting structure which he transgresses and his transgression is both despite and because of that fact », *op. cit.*, p. 109 et 112.

va tout autrement des monologues du protagoniste et de l'instant du *desengaño*, qui mettent en exergue une durée à l'intérieur de laquelle le protagoniste affiche et affirme sa liberté (c'est à partir de ce moment que le personnage commence évolouer). Cette liberté se révèlera toutefois être subordonnée à l'acceptation des règles sociales et de la morale chrétienne, qui lui imposent d'étouffer les appétits matériels[85]. Enfin, dans la tradition théâtrale française, les temps forts des monologues dans *La Sophonisbe* et dans *Horace* s'identifient avec la durée réelle des protagonistes sur scène ; pendant lesquelles s'affiche la liberté de la volonté de ces derniers, en même temps que leur impuissance face à un ordre dont ils ne sauraient en fin de compte avoir raison.

On peut retrouver dans l'imagination du rebelle les sources et les raisons de la révolte. D. Souiller a mis l'accent sur trois figures qui renvoient à la révolte prométhéenne, dans lesquelles « se manifestent les aspirations orgueilleuses de la créature, sous la forme de trois "libido" : de pouvoir (*imperandi*), de savoir (*sciendi*), de jouissance (*sentiendi*) »[86]. Marlowe a bien su esquisser ces trois avatars de Prométhée. Dans *Tamerlan*, il met en scène la première libido :

> **Usumcasane :** Être roi, c'est être à moitié dieu.
> **Théridamas :** Un dieu est moins glorieux qu'un roi
> Je crois que les plaisirs dont ils jouissent au ciel
> N'est rien comparé aux joies royales sur terre :
> […] demander et avoir, commander et être obéi (p. 53-54)[87].

Et à travers le personnage de Faust les deux autres :

> Il faut restreindre tes recherches, Faust, et sonder
> La profondeur de toutes tes connaissances.
> […] Ah ! quel monde de profits et de plaisirs,
> De pouvoir, d'honneurs et d'omnipotence
> Est ici promis à l'artisan studieux ! (I, i, 1-2; 54-56)[88]

[85] Une fois que le personnage a évolué, il abandonne son « état pré-matrimonial pour entrer, par le mariage ou les hauts faits, dans l'ordre des pères », C. Couderc, « Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or », *art. cit.* p. 78.

[86] D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 69.

[87] « **Usumcasane :** To be a king is half to be a god. » / « **Theridamas :** A god is not so glorious as a king. /I think the pleasure they enjoy in heaven / Cannot compare with kingly joys in earth : / […] To ask, and have; command, and be obeyed », première partie, II, v, 56-63.

[…] il me faut une femme,
La plus belle fille d'Allemagne, je suis d'humeur lascive
Et sans épouse je suis incapable de vivre (II, I, 143-45)[89]

Je voudrais avoir pour maîtresse
Cette divine Hélène que j'ai vue tout à l'heure (V, i, 90-91)[90]

Mais on trouve ces figures de rebelle un peu partout dans le théâtre élisabéthain. Dans *1 Henry IV*, deux personnages renvoient à la révolte contre un père qui symbolise l'ordre : le prince Harry, dont les dévergondages rappellent la libido *sentiendi* ; et Hotspur, dans lequel le roi voudrait voir l'image de son fils, et dont l'impétuosité symbolise la libido *imperandi*. Celui qui pourtant résume le mieux à la fois le désir du pouvoir et la révolte au père est sans doute Macbeth, l'assassin de son beau-père.

Le théâtre baroque espagnol nous offre trois cas exemplaires de la libido du rebelle. La *libido imperandi* de Sigismond dans *La vie est songe*, qui veut même s'imposer sur Astolphe parce que « *Mayor soy yo* » (« Je suis plus grand encore », p. 105). La *libido sentiendi* de don Juan dans *L'Abuseur de Séville*, qui veut jouir de toute femme qu'il rencontre puisque comme il le déclare lui-même « *burlar / es hábito antiguo mío* », v. 891-892 (« duper est ma vieille habitude », p. 171). La *Libido sciendi* de Cyprien dans *Le magicien prodigieux*, qui choisit ne pas participer aux célébrations qui se déroulent dans la ville afin de réussir à connaître la définition que Pline donna de Dieu :

Me voici seul ; enfin je vais pouvoir,
Si mon esprit en est capable,
Etudier cette question
Qui sans cesse tient mon âme en suspens,
Depuis que dans Pline j'ai lu,
En paroles mystérieuses,
La définition de Dieu (v. 77-83)[91]

[88] « Settle thy studies, Faustus, and begin / To sound the depth of that thou wilt profess / […] O, what a world of profit and delight, / Of power, of honour, and omnipotence / Is promised to the studious artisan!».

[89] « Let me have a wife, the fairest maid in Germany, for I am wanton and lascivious and cannot live without a wife ».

[90] «I may have unto my paramour / That heavenly Helen, which I saw of late ».

Enfin, l'analyse de la conscience des protagonistes conduit à faire la distinction entre deux figures de rebelles. Ceux qui se montrent souffrants à cause des tournures de leur imaginations et de leurs forfaits, et ceux qui, cachés derrière un voile hypocrite, ne semblent pas être touchés par les crimes dont ils se rendent responsables. À l'intérieur de la tradition élisabéthaine, on peut insérer dans le premier groupe des personnages tels que Faust, Macbeth, Hamlet et toutes les figures du « malcontent » qui obtiennent tant de succès à l'époque. Les spectateurs ressentent une certaine sympathie à l'égard de ces personnages, car à leurs yeux ils sont les victimes d'une gangrène qui se trouve à l'intérieur de leur esprit – ou leur psyché –, quoique leurs crimes doivent les rendre détestables. Il y a d'autre part, des gens comme Tamerlan, Claudius, Iago ou Richard III, pour lesquels la conscience demeure muette (ou presque) et dont les pensées visent seulement à la bonne réussite de leurs exploits futurs.

Dans le théâtre espagnol, il est plus difficile de trouver des personnages cyniques à l'instar de Iago ou de Richard III (des personnages injustes, tel don Alvaro dans *El alcalde de Zalamea* de Calderón, sont en revanche toujours présents). À l'exception de don Juan, les rebelles dont on a parlé plus haut se caractérisent tous par les souffrances produites par une conscience tourmentée. En effet, les dramaturges affichent l'existence du libre arbitre en portant sur scène des individus dont l'âme est partagée par deux sentiments contraires, afin de montrer que du moins les décisions de la volonté – si ce n'est pas l'action – sont le fruit d'un choix libre et indépendant. De ce fait, les spectateurs n'ont pas de sentiments d'antipathie, même envers les personnages qui choisissent de faire du mal : l'évidence de leur choix fautif provoque chez eux plutôt un sentiment de malaise qui les gêne et qui trahit le sens éminemment didactique que l'auteur veut donner à la représentation de la révolte.

Le don Juan de Tirso est un cas particulier dont l'analyse ne pourrait pas être résumée dans le peu de lignes auquel je suis contraint. Je rappellerai seulement que, contrairement aux réécritures postérieures, il n'y a pas dans le drame de Tirso de réflexion profonde sur les actes qui le poussent à revendiquer avec conscience sa révolte. Si les sympathies du spectateur sont toujours accordées aux victimes du protagoniste, ce dernier jouit néanmoins d'un charme qui séduit le public[92]. Don Juan a pu devenir un mythe parce qu'il est l'expression d'une société décadente, comme l'a

[91] « Ya estoy solo, ya podré, / si tanto mi ingenio alcanza, / estudiar esta cuestión / que me trae suspensa el alma, / desde que en Plinio leí / con misteriosas palabras / la definición de Dios ».

[92] Pour S. Maurel, « si les partenaires de don Juan partagent ses fautes, le spectateur partage ses triomphe ; à son tour il est abusé, conquis », o*p. cit.* p. 572.

affirmé G. Macchia[93], un « *hombre sin nombre* » (« Un homme sans nom », v. 15) qu'on pourra rencontrer encore dans le futur, et qu'on a pu apercevoir aussi dans le passé. Ce mythe révèle les hantises d'une société en quête du divertissement et qui ne vit que pour la fête, comme l'a révélé Bennassar. Cette société semble par moment écarter Dieu – même en l'exaltant ! –, sans pour autant jamais l'exclure, ivre dans une fête bachique qui n'est que jouissance immédiate, jouissance tout court, insouciante des conséquences et du lendemain. Jouissance que don Juan essaie de prolonger par répétition, aveuglé devant une femme à l'instar d'un requin qui flaire le sang. Bref, l'expression d'une société misogyne qui se voudrait donjuanesque, mais ne peut pas l'avouer, puisqu'en antithèse avec sa morale. C'est pourquoi on a été tenté de dire, à la suite de D. Souiller, que dans cette société baroque fervente, fougueuse et parfois fêtarde, Tirso a pu rater son but. On pourra regarder donc *L'Abuseur de Séville* comme un miroir situé derrière le corps de la société baroque, qui nous permet d'en apercevoir le dos et certains aspects qu'elle aurait voulu cacher : personnification d'une vaste nappe souterraine de l'imagination collective, fils « d'une légende populaire anciennement répandue dans l'Occident chrétien et d'un débat théologique contemporain », qui trouve, grâce à l'art baroque, sa naissance en tant que mythe : « le héros, – écrit Jean Rousset – je le situerai à un carrefour où se rencontrent un emploi dramatique et un thème de l'imagination "baroque" européenne ; l'emploi est celui du jeune premier, coureur d'aventures et transgresseur de lois et interdits ; le thème c'est l'inconstance, l'instabilité foncière du monde et de l'esprit »[94]. Les spectateurs assistent au drame de Tirso assouvis dans leurs instincts secrets et tourmentés dans leur conscience. Ils regrettent – sincèrement ou hypocritement – d'avoir pris part à un plaisir qui vient d'être « consommé », qui a été condamné, et dont il ne reste qu'un vague souvenir sous la forme de remords. Tout fidèle reste bouleversé, parce qu'il y voit une hantise prendre forme et se manifester sous ses yeux. C'est pourquoi don Juan ne saurait être catalogué à côté des personnages perfides que l'on retrouve dans le théâtre shakespearien. Il ne saurait attirer l'antipathie du spectateur puisque cela amènerait ce dernier à éprouver ce sentiment envers lui-même.

Pour conclure, toutes les distinctions que l'on vient d'énumérer donnent à la révolte des nuances de sens différentes, mais sa réalisation temporelle demeure identique dans sa structure.

---

[93] G. Macchia, *op. cit.* p. 36.

[94] J. Rousset, *Le mythe de don Juan*, *op. cit.* p. 106.

Temporalité de la révolte

La révolte ouvre toujours un temps d'une grande instabilité, faisant évoluer très rapidement aussi la condition du révolté. Puisque l'action du rebelle bouleverse l'ordre social, elle est souvent considérée comme un crime (ou un péché dans une perspective religieuse – d'autant plus qu'elle est souvent inspirée par des esprits diaboliques). De manière générale, il est possible de distinguer deux formes de péché, qui se trouvent à l'opposé dans une échelle de valeur sans solution de continuité : la simple désobéissance à Dieu (suivie souvent par un regret et un repentir), et la révolte en tant que défi de la justice et de l'ordre divin. La chute de l'hippogriffe dans *La vie est un songe* résume les deux sens[95].

Dans le premier cas, il s'agit d'un éloignement temporaire de Dieu du fait que la volonté humaine n'a pas la force de s'imposer afin de conduire l'homme à chercher le bien absolu. En d'autres mots, ce type de péché peut être reconduit à une forme d'acrasie[96] (dans une perspective augustinienne, à la faiblesse de l'homme qui se laisse entraîner par les passions, et préfère le bien éphémère au lieu du bien immuable[97]).

L'éloignement pourrait être dû également au désir qu'a l'homme de conquérir une certaine indépendance à l'égard de Dieu. Dans le climat contre-réformiste, cela était sévèrement condamné. La culture baroque est celle qui a condamné Galilée, non pas pour la véridicité de ses découvertes et de ses calculs (du reste indéniables), mais plutôt pour la présomption qu'a eue l'homme de science de connaître les lois du monde, en se passant dorénavant de Dieu[98]. Autrement dit, il s'agissait de la condamnation de tout domaine du savoir qui refusait de se subordonner à la théologie, qui ne faisait pas

---

[95] « Dos conceptos básicos de la doctrina cristiana se basan en el tema de la caída. Uno concierne al mundo angélico, la expulsión de Lucifer del reino de Dios, el otro al origen de la familia humana, la marcha forzada de Adán y Eva del jardín del Edén, después de haber comido la fruta del árbol de la sabiduría », *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, *op. cit*. p. 50.

[96] F.P. Adorno et L. Foisneau, « Introduction » à *L'efficacia della volontà nel XVI e XVII secolo*, *op. cit.* p. IX-XIV.

[97] « Quand la volonté, qui est un bien moyen, s'unit au bien immuable, commun et non pas propre, […] alors l'homme possède le bonheur » (*L.A.* III, xix, 52, p. 373). « En revanche, la volonté pèche si elle se détourne du bien immuable et commun et se tourne vers son bien propre ou un bien extérieur ou un bien inférieur. Elle se tourne vers son bien propre, quand elle veut être son propre maître ; vers un bien extérieur, quand elle s'applique à reconnaître ce qui est le bien propre d'autrui ou tout ce qui ne la regarde pas ; vers un bien inférieur, quand elle aime le plaisir du corps. Ainsi l'homme, devenu orgueilleux, curieux, sensuel, est saisi par une autre vie qui, en comparaison de la vie supérieur, est une mort » (*L.A.* II, xix, 53, p. 374).

[98] « Pour les dix cardinaux chargés de sévir contre Galilée, les exigences de l'esprit scientifiques sont hors de question », G. Gousdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale. III*, *op. cit.* tome I, p.105.

référence à elle, voire qui niait ouvertement les vérités révélées[99]. Dans *Le Magicien prodigieux*, Cyprien découvrira à la fin que le vrai savoir n'est pas possible sans la foi en Dieu[100].

Du péché d'orgueil à la révolte le pas est assez vite franchi. La raison réside en un besoin de liberté plus grande que sentent à l'époque certains *esprits titanesques* ; ils vont ainsi faire revivre la révolte luciférienne. Don Juan récuse les menaces de l'Au-delà et s'octroie une liberté plus grande en ce qui concerne les actions terrestres afin de valoriser davantage le présent immédiat aux dépens d'une divinité qui est mise entre parenthèses : « pour libérer la vie, comme a écrit D. Souiller, de ce que Nietzsche appellera le poids des "arrières-mondes" »[101].

De manière générale, au début, la révolte ne se veut pas un défi envers Dieu ; il s'agit plutôt d'un désir de lui ressembler, d'atteindre sa perfection. Adam ne ramasse pas le fruit interdit pour détrôner Dieu, mais pour avoir la même connaissance que lui : bref, pour être comme son père. Au demeurant, quel fils ne désirerait cela dans son enfance ! Mais d'après la pensée théologique de l'époque, cet élan vers l'éther semble d'emblée déformer l'homme, le rendant monstrueux : un brute, un hippogriffe, un nouveau Phaéton. Sur les scènes de la première modernité, l'homme qui s'apprête à la révolte est *immanquablement* (ce qui voudrait suggérer *inéluctablement* dans le réel) voué à l'échec : toute tentative de vol pour conquérir les espaces célestes se conclut par une chute ruineuse, et l'homme qui cherche à atteindre l'état de *surhomme*, de demi-dieu, se découvre plutôt un *fauve* (Sigismond), ou un *fanatique* (Horace). Que l'espace attende encore : quoique ses promesses soient très charmantes, la place de l'homme moderne semble demeurer sur Terre. La beauté, dramatique, de ces personnages réside dans le fait d'être justement mortels et pourtant de lutter sans cesse afin d'être plus, bien que cela apparaisse vain et, partant, tragique : mais cela est esthétiquement magnifique et larmoyant. On ne peut pas ne pas les aimer et les admirer.

---

[99] L. Fothergill-Payne a signalé comme, à différence de la science moderne, les *autos* de Calderón confirment le rôle central de Dieu, comme Créateur autant que comme suprême scientifique : «Calderón' *auto El pintor de su deshonra* (an adaptation of the well-know *comedia*) offers a striking example of this importance of man and the glory of the creator. God here is imagined as the Supreme Scientist : "En todas ciencias insigne, / y en todos estudios docto". In fact, the play could be interpreted as Calderon's answer to dangerous new ideas that were corroding the traditional world picture. […] As Astrologer, the Divine Scientist names, and so gives existence to, all heavenly bodies : "no hay astro en todo ese azul globo que El por su nombre no llame". These words could be interpreted as a rebuke to Galileo, who had discovered infinite news stars, thus destroying the idea of the Primum Mobile and the Empyrean », *art. cit.* p. 36.

[100] Thème qui a été repris par Jean Paul II dans l'encyclique *Fides et ratio* de 1998.

[101] « Introduction » à *Tirso de Molina*. El Burlador de Séville, *op. cit*. p. 43.

Il existe un lien particulier entre le temps et les deux conditions susmentionnées du péché et de la révolte. C'est que le crime/péché n'est jamais une condition statique car il a toujours des répercussions pernicieuses dans le temps futur, du moins si la volonté humaine ou la Providence ne vient changer le cours des choses.

Il s'agit d'une idée que le théâtre élisabéthain affiche sans cesse. Ainsi, dans *Richard II*, le roi peut-il prophétiser la future guerre civile en parlant de la révolte de Bolingbroke :

> Le temps n'aura, à partir d'aujourd'hui,
> Que peu d'heures à vieillir, avant que le péché immonde
> Ne se fixe en abcès et crève, purulent (V, i, 57-59)[102]

En effet, une mauvaise action préfigure toujours une action pire, un crime toujours plus détestable, comme l'a compris Macbeth juste avant de tuer Banquo :

> Ce qui a commencé dans le mal s'affermit par le mal (III, ii, 56)[103]

Au demeurant, c'est une idée assez répandue chez les lecteurs de Machiavel[104] ; tout comme parmi les théologiens, qui pourraient bien citer Calvin pour décrire l'action de *Macbeth* : « une fois que l'homme pèche, il est soudainement poussé à accomplir des actions toujours pires. Ainsi, ceux qui commencent avec une petite faute, par la suite se lancent tête baissée dans la plus effroyable cruauté, ce qui les aurait remplis d'horreur dans un premier temps »[105].

Dans la tradition dramatique française, Massinisse offre un exemple assez éclairant de l'évolution qui va d'un simple manquement à la révolte. La source de cette dernière est en effet une ruse dont le héros de Massinisse se sert pour se dérober de l'obéissance qu'il doit aux Romains, et qu'il avoue à Sophonisbe après leurs noces :

---

[102] « The time shall not be many hours of age / More than it is ere foul sin, gathering head, / Shall break into corruption »

[103] « Things bad begun make strong themselves by ill ». C'est la traduction de l'édition de la Pléiade. L'édition Bouquins traduit : « Mal entrepris par surcroît de mal finit bien ».

[104] Voir par exemple le chapitre VIII du *Prince*, où le florentin parle de ceux qui ont besoin toujours plus de violences pour affirmer leur ordre, et que pour cette raison « [sono] sempre necessitat[i] tenere el coltello in mano », *op. cit.* p. 130. La note 2 au vers cité de *Macbeth* dans l'édition Bouquins évoque également le proverbe selon lequel « Crimes are made secure by greater crimes », *éd. cit.* p. 663. Les idées de Machiavel était connu notamment à travers la parution en 1576 du *Contre Machiavel* de Gentillet.

[105] « Once a sinner falls, he is immediately forced to go from bad to worse. Thus, those who begin with a mediocre offense thereafter hurl themselves headlong into the most frightful wickedness, which would at first have filled them with horror » J. Calvin, *Commentaires*, cité dans R.M. Frye, *op. cit.*, p. 254. C'est moi qui traduis.

Je vois ma destinée, et sais que Scipion
Est venu pour troubler notre sainte union.
C'est pourquoi j'ai voulu hâter ma procédure :
Car la chose étant faite, il faudra qu'il l'endure.
Il sera moins fâché que si j'eusse attendu,
D'accomplir notre Hymen quand il l'eût défendu (v. 1101-1106)

Puisque cette ruse va se révéler insuffisante, Massinisse commence par mettre en doute, voire récuser le juge (à savoir Scipion) :

Aussi dans mon malheur je serais trop heureux,
Si j'avais un Censeur autrefois amoureux :
Mais ayant au contraire un Scipion pour Juge,
Quel sera mon espoir ? où sera mon refuge ? (v. 1205-1208)

Puis, il essaie pathétiquement d'imposer ses volontés à un pouvoir qui a condamné sa ruse initiale, tout en ayant conscience de la légitimité de la condamnation :

Et la force et le droit veulent que je la rende ;
Elle est vôtre, il est vrai, mais je vous la demande (v. 1263-1264)

Les volontés de Massinisse n'ayant été satisfaites et ne pouvant pas s'imposer par la force, le protagoniste taxe alors son juge d'injustice :

Ô mortelle sentence ! ô décret tyrannique !
[…] Ô Dieux ! rien ne l'émeut, ô cœur sans amitié,
Et sourd à la prière, et sourd à la pitié ! (v. 1296 ; 13013-1314)

À partir de ce moment, Massinisse se décide à se révolter (la chose étant possible, car *dissentire possit*) :

Non, je n'en ferai rien, la chose est résolue (v. 1323)

Non, Scipion, je n'y *puis consentir*... (v. 1330, je souligne)

Cependant, il n'a pas encore pleine conscience de son acte. En effet, d'un côté il se refuse de voir Scipion comme juge équitable et comme ami (« Ha ! qu'un parfait ami

se trouve rarement ! », v. 1337) ; de l'autre côté il ne renonce pas à voir les alliés romains comme seuls juges et maîtres, auxquels d'ailleurs il réitère son aveugle obéissance :

> Croyez, mon cher Lélie, avecque certitude,
> […] Je tiens tout du Sénat, et sais quel avantage,
> A l'Empire Romain sur celui de Carthage :
> Non, non, cher Confident, assurez Scipion,
> De la sincérité de mon affection ;
> Dites-lui que jamais cette innocente Reine
> Ne me divertira de l'amitié Romaine,
> Qu'on ôtera plutôt les feux du firmament (v. 1363 ; 1367-1373)

On ne saurait établir exactement le degré d'hypocrisie de Massinisse dans cette tirade, car, on l'a dit, il n'a pas encore une pleine conscience de sa révolte. Son action peut même être involontaire, et cela pousse le spectateur à prendre conscience qu'entamer un chemin de désobéissance est porteur d'emblée de conséquences funestes, notamment lorsqu'il va constater que le protagoniste reniera ses mots, à savoir au moment où la révolte se fait explicite :

> Me perdre, et par ma mort apprendre à tous les Rois,
> À ne suivre jamais ni vos mœurs, ni vos lois,
> Cruels, qui sous le nom de la chose publique,
> Usez impunément d'un pouvoir tyrannique ;
> Et qui pour témoigner que tout vous est permis,
> Traitez vos alliés comme vos ennemis (v. 1437-1442)

Autant qu'il sera prêt à sacrifier même sa vie pour discréditer et dégrader le pouvoir de ses maîtres :

> Montre que les rigueurs du Romain sans pitié,
> Peuvent tout sur l'Amant, et rien sur l'amitié (v. 1831-1832)

Également dans *Le damné par manque d'espoir*, le protagoniste semble perdre conscience peu à peu de ce qui est bien et de ce qui est mal : à Naples, il s'enfonce toujours plus dans le mal, comme dans des sables mouvants. Il est évident que le diable n'aurait pu agir que petit à petit sur un esprit aussi fervent que le fut Paulo naguère : une

petite hésitation, puis un péché véniel, puis des péchés toujours plus grands qui débouchent sur la révolte. Cette allure est d'ailleurs signalée, comme le révèle S. Maurel, dès le premier monologue de Paulo, à travers le changement des temps verbaux[106]. Quoique le diable l'ait conduit petit à petit vers la révolte, à la fin l'égarement de Paulo est tel qu'il ne saurait même pas se reconnaître dans la brebis perdue par le Pastoureau. Dans le cas d'Enrico, l'inéluctabilité de sa dégénérescence repose même sur « la rigueur mathématique » qui semble régir l'accumulation des crimes[107].

Le mythe donjuanesque aussi affiche une semblable évolution du crime, malgré la répétitivité dont on a parlé plus haut. Un péché charnel se traduit en effet d'abord dans une méconnaissance du respect paternel, puis dans une désobéissance de la prescription royale, ensuite dans un meurtre, et enfin dans le défi même à la divinité (défi qui sera davantage conscient et explicite lorsque Molière choisira de faire du personnage d'Ana une religieuse que le protagoniste dérobe à l'amour de Dieu). Dans les cas des révoltes que l'on vient de mentionner « le défi repos[e] sur une constante surenchère »[108] qui entraîne les rebelles à défier toujours plus ouvertement la divinité ou ses représentants sur terre.

L'inéluctabilité des forfaits qui suivent le premier péché dévoile également un trait constant de la révolte, à savoir l'impossibilité du rebelle de maîtriser le temps. Ceci se configure dorénavant comme une simple répétition de méfaits, et transforme l'*agent* en *patient*, pour emprunter la terminologie que Lawlor utilise pour les tragédies élisabéthaines[109]. Dès lors le rebelle ne domine plus les événements, mais il est toujours obligé de les suivre, comme Macbeth :

> Temps, tu as prévenu mes terribles exploits.
> Le dessein fugitif n'est jamais rattrapé
> Si l'action ne l'accompagne (IV, i, 160-163)[110]

---

[106] Voir l'analyse que S. Maurel fait de la pièce, *op. cit.* p. 528 et suiv. « À sa curiosité inquiète [rasgar *pudiera*], il [Paulo] a substitué une certitude qu'impose à Dieu [*es fuerza el veros*] », p. 529.

[107] *Ibidem*, p. 533.

[108] D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 111.

[109] C'est le cas notamment de *Macbeth*, où « the association of "time" and "freedom" is striking. For Macbeth, uncommitted, time appears to confer freedom: but it is a false freedom, the prospect of endless vacillation », J. Lawor, *op. cit.* p. 114. Macbeth devient *patient* du temps dans la mesure où ce dernier le pousse sans cesse à choisir et à agir avec urgence.

[110] « Time, thou anticipat'st my dread exploits. / The flighty purpose never is o'ertook / Unless the deed go with it ».

Hotspur, obligé de constater, impuissant et enragé, les défections qui s'accumulent dans son champ. Il semble bien, en effet, que « la tentative ultime du conquérant ne consiste […] [que] dans la conquête du temps, de ce que la tragédie nomme destin, et dont la saisie fait de l'homme un dieu créateur »[111] ; et que dans cette tentative il échoue immanquablement. Dans la poursuite frénétique de ses désirs, le révolté découvre la vitesse étonnante qui caractérise l'écoulement du temps. Tout acte, toute décision, se révèlent en disharmonie avec les rythmes temporels, tantôt précipités, tantôt en retard. Dans *1 Henry IV*, les révoltés ne se décident pas à attaquer de suite ou à remettre la bataille à plus tard :

> **Hotspur :** Nous combattrons ce soir.
> **Worcester :** C'est impossible !
> **Douglas :** Vous lui donnez alors l'avantage.
> **Vernon :** Pas du tout !
> **Hotspur :** Pourquoi dites-vous cela ? N'attend-il pas des renforts ?
> **Vernon :** Nous aussi.
> **Hotspur :** Les siens sont assurés, les nôtres incertains.
> **Worcester :** Mon cher neveu, écoutez-nous. Ne bougez pas ce soir.
> **Vernon :** Ne le faites pas, monseigneur.
> **Douglas :** Ce conseil n'est pas bon !
> Vous le donnez par peur, à cause d'u cœur transi (IV, iii, 1-7)[112]

Macbeth, voudrait que ses actions fussent plus promptes que ses pensées :

> Dorénavant,
> Les premiers élans de ma pensée, sitôt nés,
> Deviendront les premiers mouvements de ma main (IV, i, 162-164)[113]

[111] D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 72.

[112] « **Hotspur :** We'll fight with him tonight. **Worcester :** It may not be ! / **Douglas :** You give him then advantage. **Vernon :** Not a whit. / **Hotspur :** Why say you so ? Looks he not for supply ? / **Vernon :** So do we. **Hotspur :** His is certain, ours is doubtful. / **Worcester :** Good cousin, be advised, stir not tonight. / **Vernon :** Do not, my lord. / **Douglas :** You do not counsel well. / You speak it out of fear and cold heart ».

[113] « From this moment / The very firstlings of my heart shall be / The firstlings of my hand ».

Massinisse, comme on l'a dit, croit avec sa ruse pouvoir prendre de l'avantage pour contraindre les Romains à accepter ses volontés. Camille, en retard, veut encore faire accepter, après le duel, les valeurs d'un univers masculin qui s'est complu du sacrifice et du sang versé. L'exemple de Paulo dans le *Damné par manque d'espoir* est révélateur de deux attitudes. Au début du drame, il voudrait très prématurément connaître son sort de manière sûre, et se montre très tôt sûr de son salut :

> Quand donc ai-je mérité que Vous m'arrachiez au vacarme du monde, cette porte ouverte sur l'empire des ténèbres ? Quand, Seigneur divin, mon indigne personne pourra-t-elle Vous remercier de m'avoir ramené sur le droit chemin, lequel, si je l'abandonne, me conduira forcément à voir Votre face, et de m'avoir apporté, après cette victoire, tant de félicité au cœur de ces forêts ? (p. 350)[114]

À la fin, il se sentira en revanche trop en retard pour pouvoir remédier à ses péchés et demander pardon à Dieu :

> **Pedrisco :** Songe qu'Enrico jouit de la vue de Dieu. Demande pardon à Dieu.
> **Paulo :** Comment l'accorderait-Il à un homme comme moi, qui l'a tant offensé ? (p. 191)[115]

Le révolté mis en scène à l'époque n'est presque jamais en harmonie avec le temps. De plus, il n'a pas non plus le choix de créer dans le futur une allure du temps différente. Si Macbeth, est l'esclave d'un passé irrémédiable, car comme affirme Lady Macbeth

> Aux choses sans remède
> Il ne faut plus songer ; ce qui est fait, est fait (III, ii, 13-14)[116]

Il devient également l'esclave d'un avenir dans lequel il veut garder ce qu'il a acquis. Si le temps coule si vite pour le rebelle, c'est parce qu'il a poussé la roue de la

[114] « ¿Cuándo yo merecí que del estruendo/ me sacarais del mundo / que es umbral de las puertas del profundo? / ¿Cuándo, Señor divino, / podrá mi indignidad agradeceros /el volverme al camino / que, si no lo abandono, es fuerza el veros / y tras esa victoria / darme en aquestas selvas tanta gloria? », p. 102.

[115] « **Pedrisco :** Mira que Enrico, gozando / está de Dios: pide a Dios / perdón. **Paulo :** ¿Y cómo ha de darlo / a un hombre que le ha ofendido / como yo? », p. 191.

[116] « Things without all remedy / Should be without regard. What's done is done ».

fortune avec trop de vigueur. L'empressement avec lequel il atteint le sommet le précipite avec la même violence. Ironie du sort, le raccourci qu'il a voulu prendre pour aboutir plus tôt à son dessein se révèle être le chemin même qui l'amène promptement à sa chute.

Enfin, le caractère qui qualifie le mieux ce temps de la révolte n'est pas son allure, mais plutôt son manque de perspective et donc de sens. La triomphale chevauchée de Tamerlan vers la gloire se résout dans un compte cumulatif de ses conquêtes, où le temps n'est que celui de l'énumération stérile, dénué de sens parce que l'action demeure forcement inaccomplie :

> Regardez, mes garçons, ce monde d'espace
> qui s'étend vers l'oeust, à partir du milieu
> de la ligne tropicale du Cancer jusqu'à l'horizon
> de ce globe terrestre où le soleil décline
> pour faire lever un autre jour aux antipodes !
> Je vais mourir, et ce ne sera pas conquis ? (p. 191)[117]

Le temps du bail diabolique de *Faust* est un temps très « déficient », car il révèle une double déficience ontologique : celle dont on a parlé plus haut, qui concerne son être éphémère et illusoire ; mais surtout l'absence d'une durée humaine, d'une mémoire de ce temps qui est donc perdu à jamais. Faust, après avoir signé le bail, le retrouve dramatiquement seulement à sa dernière heure. Tout ce qui se passe entre temps est proprement « vide », autant qu'il va même avouer que

> Il y a longtemps que j'en aurais fini [avec la vie]
> Si la douceur du plaisir n'avait vaincu mon désespoir (II, iii, 24-25)[118]

De même, le temps dans *Macbeth* se manifeste comme « pure ostentation, pure théâtre […] vidé précisément de toute durée créatrice ». Il s'agit pour le protagoniste du temps d'une représentation insensée, simulacre d'actions, et qui affiche « l'enchaînement irréversible vers la mort, un temps condamné qui ne porte en soi sa

[117] «Look here, my boys; see, what a world of ground / Lies westward from the midst of Cancer's line / Unto the rising of this earthly globe, / Whereas the sun, declining from our sight, Begins the day with our Antipodes: / And shall I die, and this unconquered ? », deuxième partie, V, iii, 145-150.

[118] « Long ere this I should have done the deed, / Had not sweet pleasure conquered deep despair ».

signification »[119]. De plus, comme le signale Turner parmi d'autres, le sens de vide est attesté par l'état constant de veille de Macbeth, d'où jaillit la sensation que les jours s'enchaînent les uns après les autres sans signification, comme une simple continuation du jour d'avant[120]. De ce fait, la tragédie de *Macbeth* affiche au spectateur des durées qui sont vides, sans valeur : c'est la raison pour laquelle, dans ce théâtre irrégulier, le dramaturge peut se permettre d'entasser des années pendant l'espace d'une représentation. Si même l'instant vécu dramatiquement se révèle « irréel »[121], à plus fort raison le reste du temps n'a plus aucune importance (ni quantitativement, ni qualitativement) ; et la somme des mois et des années peut s'allonger en ne scandalisant plus désormais le spectateur : dans une réalité devenue ineffable, le temps peut subir les altérations les plus graves.

Cet aspect de la révolte permet de rapprocher la tragédie shakespearienne du drame de *La vie est un songe*, où l'inanité de la révolte est également dénoncée par le biais d'une dévaluation de la vie intramondaine, lorsque cette dernière ne vise qu'à des fins matérielles :

> Qu'est-ce que la vie ? Un délire. Qu'est-ce que la vie ? Une illusion, une ombre, une fiction ; et le plus grand bien est peu de chose, car toute la vie est un songe, et les songes sont des songes, (p. 157)[122]

Dans cette réalité dépourvue de sens et ineffable, le rebelle *agit* et s'*agite* de manière convulsive, toujours en disharmonie avec le temps : il se trouve dans une condition qui est à l'opposé de ce que récite le verset de l'*Ecclésiaste*, à savoir qu'il y a un temps pour chaque chose[123]. Le personnage qui représente le mieux cette agitation, ce rythme infernal est sans doute don Juan[124]. Le temps de don Juan est marqué par

---

[119] G. Venet, *op. cit.* pp. 156-57.

[120] F. Turner rapproche le fait que « Macbeth cannot sleep » avec l'expérience personnelle de l'insomnie qui dépourvoit de sens le lendemain : « When we have stayed up all night, we often have the curious sensation that the next day is rather pointless, a mere continuation of the previous day. This is the basic physical referent of the image of sleeplessness […] This sleeplessness is the subjective equivalent of the gloomy weather and unpunctuated time of the play. Life for Macbeth is not only tedious, it is also meaningless », *op. cit.* p. 139.

[121] « [Dans *Macbeth*], l'instant présent paraît soudain presque irréel en comparaison avec l'évocation du passé ou du futur. Macbeth comme Lady Macbeth vivent dans un temps qui a subi les altérations les plus graves », M. Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, *op. cit.* p. 545.

[122] « ¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son ».

[123] « Il y a un moment pour tout et un temps pour toute chose sous le ciel » *Qo*, 3, 1.

[124] Dans cette perspective, les interprétations de G. Durant se révèlent très précieuses. En parlant des symboles thériomorphes, après avoir rappelé que pour Jung il est toujours lié à la *libido* sexuelle,

deux aspects : un rythme frénétique et une constante surenchère. Ses actions semblent en effet s'opposer totalement à ce que prescrit l'*Ecclésiaste*. Sa révolte contre « le temps de l'ordre » réside tout d'abord dans le fait d'opérer quand il ne faut pas. Après le meurtre de don Gonzalo, Tirso rappelle en effet que « *Dios crió / las noches para dormir* », v. 567-568 (« Dieu créa / la nuit pour dormir », je traduis). Or, les critiques de *l'Abuseur* ont justement signalé que « ce sont les heures nocturnes qui paraissent dominer presque tout le second acte »[125]. Il s'agit d'ailleurs d'un choix qui est même revendiqué par le protagoniste :

> **Aminta :** Dans ma chambre, à cette heure ?
> **Don Juan :** C'est mon heure, à moi (p. 195)[126]

Or, ce choix l'amène à être toujours en fuite : « don Juan jamais ne s'arrête ; à peine a-t-il atteint un lieu que déjà sa fuite est préparée »[127], comme le montre l'aventure à Tarragone :

> Tandis que les pêcheurs vont se réjouir et faire la fête, toi, prépare les deux juments, car je ne confie notre tromperie qu'à leurs sabots ailés[128]

Pour don Juan, la vie n'est du reste qu'un simple jeu.

En conclusion, dans ses représentations, le temps de la révolte est inlassablement un temps d'agitation, d'impatience et d'empressement. On a comparé justement don Juan au vicomte de Valmont, pour montrer combien ce dernier est calculateur, un homme de réflexion, et mettre ainsi en évidence les convulsions du premier :

> Don Juan, lui, brûle d'impatience, il conquiert à la hâte, il court d'une proie à l'autre ; pressé de prendre et de passer, il ne se donne

---

l'auteur écrit que l'un des invariants de ces symboles est le mouvement frénétique des animaux qui renvoient à la fois à la fuite du temps et au thème du Mal et des Enfers : « le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement […] [qui] est la première expérience du temps » ; G. Durand retrouve un exemple littéraire du mouvement brusque qui renvoie au thème du Mal dans la poursuite fatale dont est victime Jean Valjean dans *Les Misérables*. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 76-78.

[125] M. Durán et R. González Echevarría, *art. cit.* p. 71.

[126] « **Aminta :** ¿En mi aposento a estas horas? / **Don Juan :** Éstas son las horas mías », III, v. 207-208.

[127] S. Maurel, *op. cit.* p. 575.

[128] « Mientras que los pescadores / van de regocijo y fiesta, / tú las dos yeguas apresta, / que de sus pies voladores, / sólo nuestro engaño fío », I, v. 885-889.

> ni le temps ni la peine de projeter à froid, de méditer ses rapts ; peu doué pour la prévision et les longues trames, il attaque parce que l'occasion l'entraîne. C'est la rencontre imprévue, c'est la chance de l'instant qui décident pour lui[129].

Cela est tout à fait normal, notamment dans le théâtre baroque : puisque dans la vision contre-réformiste, le désarroi, la réflexion, ce sont les premiers pas qui amènent à l'étape du désabusement, à savoir la condition nécessaire afin de se découvrir véritablement libre de bien agir.

Le sens de la révolte

D'après N. Frye, la structure de la tragédie élisabéthaine est caractérisée par l'opposition nietzschéenne entre un ordre apollinien de la nature, qui englobe tout ce qui est fini et limité, et l'énergie dionysiaque du héros, dont l'ambition infinie meut la roue de la fortune. La révolte est le résultat des forces qui mettent en mouvement cette roue de la fortune : elle déborde des cadres de la théologie chrétienne, et ne peut être considérée simplement comme une révolte contre le dieu des chrétiens[130]. Cette opposition entre l'individu et l'ordre social n'est pas non plus absente des scènes françaises des années 1630, où, en revanche, l'équilibre brisé par l'ambition du protagoniste ne renvoie pas à un ordre mystique dont les conséquences se manifestent à travers l'apparition d'esprits ou d'événements célestes et surnaturels. Ici c'est l'ordre étatique qui est mis en cause par les actions du protagoniste, et partant, la sûreté d'une collectivité qui est représentée et se saisit en tant que corps politique. Comme l'a écrit J. Rohou, « la France du début du XVII^{e} est travaillée, sur tous les plans, par les prodromes d'un libéralisme qui va triompher en Angleterre et en Hollande, tandis qu'ici la discipline centraliste qui s'affirme après 1630 l'étouffe pour un demi-siècle »[131]. En Espagne, enfin, l'*hybris* mythologique est repris dans une perspective chrétienne. Pourtant, sur scène, il se manifeste également à travers l'opposition entre l'individu et la société avec ses valeurs.

Dans tous les cas, le personnage du révolté dans le théâtre de la première modernité est un être aveuglé, gouverné par un *hybris* qui le singularise, et pour cette raison il ne pourra pas arrêter d'assouvir ses passions : se désister équivaudrait à cesser

---

[129] J. Rousset, *op. cit.* p. 95.

[130] N. Frye, *Les fous du temps, op. cit.* p. 16 et suiv.

[131] J. Rohou, *art. cit.* p. 122.

de vivre. Loin d'accepter son annihilation, le révolté s'engage dans un combat, dans le but d'affirmer son être dans sa totalité. Ainsi, Faust rêve d'une science capable de donner l'éternité aux hommes, « rêve de retour à l'intégrité de l'être par-delà la mort », comme écrit G. Venet[132]. Horace se voudrait fondateur d'un ordre héroïque qui ne tolère aucune limitation et aucune faiblesse, se supposant donc entièrement libre. Don Juan, comme on l'a dit, refuse les menaces de l'Au-delà afin de s'octroyer davantage de liberté dans les actions terrestres, en valorisant le présent immédiat et en mettant Dieu entre parenthèses. La révolte se fonde en effet sur le désir du protagoniste d'éteindre ses pouvoirs, de repousser ses limites au-delà de ce qui est consenti, et c'est pourquoi il échoue : « *Tamerlan* met en scène l'aventure du guerrier scythe qui défie le ciel et conquiert le monde, et qui, s'il demeure invaincu, trouve enfin dans la mort une limite à sa volonté de puissance. On retrouve chez Faust les mêmes aspirations infinies qui refusent Dieu pour l'objet, mais qui, dans son cas, se heurtent finalement à l'ordre universel tel que le conçoit la théologie chrétienne »[133]. Sur les scènes baroques espagnoles, l'on assiste au déploiement du désir anarchisant à travers lequel le héros s'individualise, quoique cette expérience subjective frôle le sentiment de l'absurde, puisque ce désir vient se heurter à « l'évidence » d'un ordre transcendant[134].

En réalité, comme on l'a vu plus haut, la révolte n'est pas dès son début un défi à la transcendance. Le premier élan du protagoniste souvent n'a rien de titanesque, dans l'acception mythologique du terme. L'*impatience* rend néanmoins le protagoniste monstrueux, un fauve. L'élan étant d'emblée taxé d'*hybris*, la condamnation faite par l'ordre apollinien devient inéluctable. Et pourtant…la révolte semble souvent avoir quelques justes récriminations ; en l'occurrence, elle dénonce des injustices. Qui pourrait, donc, la condamner sans appel ? Peut-être un père furieux ; et même ce dernier sera contraint, tôt ou tard, à délivrer Prométhée, ne fût-ce que pour éviter davantage de malheurs, d'insultes et de dénonciations avant-coureurs de catastrophes apocalyptiques. De ce point de vue, l'on pourrait mettre en exergue l'analogie suivante entre *La vie est un songe* et le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, qui semble entourer la révolte d'une aura de légitimité : le déplorable sort de deux protagonistes enchaînés est écouté par deux figures féminines – Io et Rosaura – qui, avec empathie, réverbèrent le chagrin dans l'audience. Au demeurant, l'envie d'un degré majeur de liberté de la part du révolté ne

[132] G. Venet, *op. cit.*, p. 64.

[133] J. Jacquot, « Théâtre médiéval et tragédie élisabéthaine. Des *Corpus Christi play* au *Faust* de Marlowe », *op. cit.*, p. 99.

[134] D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit*. p. 12.

saurait être définie comme coupable, bien qu'à l'époque elle soit souvent condamnée. Au contraire, elle est souvent le signe d'un esprit titanesque plutôt digne d'admiration. On a vu que dans *Faust* c'est cette envie de liberté qui pousse le protagoniste à la révolte[135] : c'est que, semble-t-il, la durée de la révolte (du choix démoniaque pour parler en termes chrétiens) se révèle être aussi une durée ouverte dans laquelle peut toujours venir s'inscrire une liberté. Où Faust peut faire un mauvais choix, mais au moins il est libre de le faire…Au demeurant, c'est à travers leurs erreurs que le dramaturge parvient à humaniser ses personnages. Ce que les dramaturges veulent mettre en scène, c'est en effet l'Homme avec tous ses tourments : le fait que quoique méchant, quoique coupable des pires atrocités, un résidu d'humanité semble demeurer dans sa nature, comme sermonne Calvin[136].

L'on peut interpréter cette volonté de représenter la révolte par deux ordres de raisons apparemment contrastantes. Les uns mettent en garde contre les dangers de la révolte et soulagent le public. Les autres essaient d'esquisser la figure d'un homme nouveau.

Les premières insistent sur les conséquences de la révolte et sur l'état du révolté : la perte d'une véritable liberté suit le premier forfait, ce qui le conduit à accomplir des crimes toujours plus grands. Dans le cas du héros faustien, l'accroissement des crimes est signalé par un changement d'état du protagoniste qui était avant esclave de lui-même et devient dorénavant esclave du diable[137]. À cause de cette transformation, le rebelle est sans cesse enclin au chagrin, sa conscience est toujours inquiétée, ce qui montre clairement qu'il subit les événements plutôt que d'en être maître. Dans ces conditions, il ne pourra jamais être heureux : « même si les méchants étaient en possession de tout ce qu'ils désirent, quelles douceur et pure jouissance pourraient y avoir si leur conscience n'est pas claire ? »[138].

---

[135] « In *Dr Faustus* sin is not the error of fallen judgment, but a conscious and deliberate transgression of limit », J. Dollimore, *op. cit.* p. 115.

[136] « Certainly even in the reprobate, who seem entirely to have cast of humanity, time shows that some residue of it remains » J. Calvin, *Commentary on Genesis*, 37, 25-27. Cité par R.M. Frye, *op. cit.* p. 238.

[137] Dans les cas où le repentir est possible, D. Souiller décèle trois étapes du parcours du héros faustien, qui est d'abord esclave de lui-même, ensuite esclave du Diable et enfin esclave de Dieu. Dans le cas de la pièce de Marlowe, le parcours est restreint aux deux premiers stades. « Les ambiguïtés du tentateur faustien », in *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, *op. cit.* p. 175.

[138] « Even if [the wicked] were to gain possession of everything that they wished, what sweet and pure enjoyment could they have if their conscience was not at the rest ? » M. Luther, *Comfort for the Weary and Heavy Laden*, II, p. 36. Cité par R.M. Frye, *op. cit.* p. 176. Je traduis. Au troisième acte Lady Macbeth avoue, « Nought's had, all's spent, / Where our desire is got without content: / 'Tis safer to be that which we destroy / Than by destruction dwell in doubtful joy ». (III, ii, 7-10)

Ce qui trouble l'esprit du révolté c'est également la prise de conscience de son insuccès total, la reconnaissance que ses aspirations à la perfection demeurent irréalisables. Il termine ainsi souvent son expérience dans la solitude, en méditant sur les désastres qu'il a causés et le gaspillage futile de forces pour un dessein resté inaccompli, ou qui a pris une tournure non désirée[139].

Le pouvoir politique a pu profiter en l'occurrence de l'exemple de ces échecs pour inhiber toute tentative de renverser l'ordre établi. La scène tragique, en effet, peut prendre l'apparence d'une société malade où l'action, menée par une force dionysiaque, s'incarne dans la jeunesse et dans son effort à renverser l'ordre symbolisé par un père justicier. Dans cet univers, le héros devient un bouc-émissaire exclu de sa société, dont le sacrifice est indispensable pour le rétablissement de l'ordre mis en cause. D'ailleurs, la leçon ne demeure pas confinée dans la sphère politique, car « celui qui s'oppose à l'autorité se révolte contre l'ordre voulu par Dieu », comme disent les Saintes Écritures (*Rom.* 13.2) : la révolte est « une remise en cause sans limite de l'ordre traditionnel, sur tous les plans : religieux, politique, social ou simplement familial »[140].

En même temps que la représentation de la révolte décourage l'insurrection, elle essaie, dans une perspective religieuse, de réconforter le spectateur. Or, plus que les masses populaires, il semble que ce sont surtout les milieux savants qui ont besoin d'être rassurés. Dans une époque fortement imprégnée d'occultisme, de magie, d'astrologie et de sorcellerie et – pour reprendre une expression de G. Gusdorf – âge de l'incrédulité et en même temps d'extrême crédulité (notion fréquemment invoquée par ailleurs de façon très polémique à l'époque) , c'est en premier lieu la peur des dirigeants qu'il faut apaiser[141] : comme l'écrit D. Souiller, « *il faut* que Faust échoue, pour prouver le bien-fondé de la pensée traditionnelle où l'homme a sa place, l'Histoire une finalité et le cosmos un Démiurge. Sinon, il ne resterait que le désespoir »[142].

---

[139] Pour se borner à quelques exemples, voici les mots de Faust, Macbeth : « **Faustus :** O Faustus, / Now hast thou but one bare hour to live, / And then thou must be damned perpetually » (V, ii, 136-38). « **Macbeth :** I have lived long enough. My way of life / Is fall'n into the sere, the yellow leaf, / And that which should accompany old age, / As honour, love, obedience, troops of friends, / I must not look to have, but in their stead / Curses… » (V, iii, 24-29).

[140] D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, *op. cit.* p. 66.

[141] G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale. III. op. cit.*, vol. I, p. 156. Sur la peur du milieu dirigeant voir J. Delumeau, *La Peur en occident, op. cit.* en particulier le chapitre 7 : « Les sorcières et le monde démoniaque tiennent le devant de la scène dans les pièces de Shakespeare […] tous ces ouvrages sont, à titre divers, des produits de la culture savante du temps. Ce qui signifie que la peur du diable – avec un sommet entre 1575 et 1625 – a surtout habité les milieux dirigeants » p. 242.

[142] D. Souiller, « Les ambiguïtés du tentateur faustien », dans *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance, op. cit.*, p. 181.

Les autres arguments qui justifient la présence au théâtre de la révolte ont une ampleur différente et nous rapprochent de l'esprit et des idées profondes qui flottent dans l'imaginaire du temps. Les découvertes scientifiques et le progrès des sciences humaines ont été conjointement à la base d'un changement anthropologique. Si l'homme médiéval « avait conscience de lui-même comme *homo viator*, pèlerin de l'absolu, en situation eschatologique », la Renaissance nous donne une image nouvelle de l'homme où il devient « l'aventurier de la connaissance, *conquistador* ou *condottiere* à sa manière, héros de la libre entreprise dans un univers aux horizons élargis, merveilleux et fascinant »[143]. Voici l'un des sens les plus profonds de la révolte : la mise en scène de cet *Uomo universale* qui, confiant dans les innovations et dans ses potentialités, s'apprête à conquérir le monde en maîtrisant ses lois et en y voulant remplacer Dieu, en l'occurrence. La critique matérialiste a su nuancer cette vue, en y ajoutant le corollaire d'un homme qui défie sans impasse l'idéologie dominante, à travers le scepticisme et une sécularisation qui débouchent dans la démystification des pouvoirs politique et religieux. Dans un monde, d'ailleurs, où l'homme a perdu sa place centrale, et où le providentialisme a été remis en question.

La révolte échoue, car on ne peut pas réaliser d'un coup les rêves les plus ambitieux. Il se peut que Faust, comme le conquérant de la Renaissance, ait surestimé les pouvoirs de l'homme sans songer un tant soit peu aux conséquences de ce pari. En réalité, d'un côté, les découvertes ont des conséquences qui bouleversent l'imaginaire traditionnel, et jettent l'homme dans un sombre désenchantement par rapport auquel le seul refuge est l'abandon inconditionnel au savoir traditionnel et à l'autorité. D'un autre côté, il est indéniable que subsiste l'idée, ou plutôt l'élan, vers un progrès scientifique qui, de plus, sera soutenu financièrement et dans sa gestion de manière plus incisive à travers la naissance de collèges et académies (Accademia del Cimento 1657, Royal Society 1660, Académie Royale des Sciences 1666, etc…).

Prométhée est descendu une deuxième fois pour apporter le feu à l'homme, le feu de la raison. L'homme *enquêteur*, dans la scène du monde, fait preuve de rébellion en l'acceptant : il a appris à découvrir les lois. Il ne reste qu'à chercher, suivant cette méthode rationnelle et ainsi rouler la pierre du progrès toujours plus haut. Dans ce contexte, tout ce qui ne peut pas s'expliquer demeure irrationnel pour la plupart des personnes : pour les esprits les plus aigus et les plus conséquents, ces nouveaux Sisyphe qui s'acharnent à trouver partout une logique, naît la sensation qu'il est dépourvu de sens.

[143] G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale. III. op. cit.*, vol. I, p. 140-41.

c. Bien agir

Harry et Prospéro : les signes de la civilisation capitaliste anglaise

En même temps que le théâtre élisabéthain dénonce les conduites blâmables, à travers la chute tragique ou les débâcles, il indique également comment bien agir dans le temps. En analysant *La nuit des rois*, Turner a montré comment le temps peut devenir un allié de l'homme lorsqu'il est utilisé de manière correcte[144], à savoir quand on sait attendre et qu'on agit en suivant un rythme bien déterminé, en harmonie avec l'écoulement des événements. La déroute de Richard II montre clairement comment toute réussite repose sur une bonne synchronisation, dans la mesure où le retard d'une journée au retour d'Irlande fait perdre au roi 12000 soldats gallois. En d'autres mots, il s'agit de connaître, à travers l'expérience, le moment juste pour accomplir l'acte, savoir exploiter le *carpe diem* horatien.

Cette conception du temps permet d'introduire parallèlement à son écoulement quantitatif, une durée qualitative, qui trouve son origine dans le concept grec de *Kairos*[145], ce temps représenté dans les arts non pas comme un vieillard, mais comme un jeune homme charmant qui passe en toute hâte, nu, pourvu d'ailes aux épaules et aux talons, et avec une mèche qu'arbore sa tête chauve et qui flotte vers l'avant et non vers l'arrière[146], pour souligner que l'occasion, une fois passée, ne pourra plus être rattrapée, comme le dit sagement Prospéro,

> Par un fait étrange la Fortune bienveillante,
> À présent ma chère protectrice, vient de conduire
> Mes ennemis jusqu'à ce rivage. Par ma prescience
> Je découvre que mon zénith dépend d'un astre
> Très favorable, dont il importe que j'exploite
> Sans tarder l'influence, faute de quoi ma fortune
> Déclinera à jamais (I, ii, 179-85)[147]

[144] F. Turner, *op. cit.* pp. 46-65.

[145] « Aristote fut le premier à associer le temps au *Kairos*, en affirmant que le *Kairos* serait "le bien dans le temps" […] à savoir une qualité à l'intérieur d'une quantité », M. Evanghélos, « Le statut philosophique du *Kairos* » in *Les figures du temps, op. cit.* p. 49.

[146] E. Panofsky, « Le Vieillard-Temps », *Études sur l'iconologie*, *op. cit.* p. 108.

[147] « By accident most strange, bountiful Fortune, / Now my dear lady, hath mine enemies / Brought to this shore ; and by my prescience / I find my zenith doth depend upon / A most auspicious star, whose influence / If now I court not, but omit, my fortunes / Will ever after droop ».

L'exemple de *La Tempête* n'est pas le seul où on puisse retrouver cette conception du temps kaïrotique. Hamlet aussi, à la fin de la pièce, en a pleine conscience, lorsqu'il affirme que « *The interim's mine* » (« L'intervalle est à moi », V, ii, 74), ou que « *The readiness is all* » (« Le tout est d'être prêt », V, ii, 152).

Enfin, la figure du prince Harry permet d'analyser un autre exemple, peut-être le mieux réussi et le plus complet, d'un homme qui sait profiter des occasions. Le prince sait tout d'abord attendre le moment où ses mérites seront mis en lumière, comme il avoue à ses compagnons de taverne :

> Je vous connais bien tous et me prêterai un temps
> À l'humeur débridée de vos esprits futiles.
> En ceci, cependant, j'imiterai le soleil
> Qui permet aux nuages pestilentiels et vils
> D'éclipser sa beauté et d'en priver le monde,
> De sorte que quand il veut redevenir lui-même,
> Il émerveille d'autant plus qu'il était désiré,
> En perçant les miasmes, obscurs et déplaisants,
> Des vapeurs qui semblaient l'étouffer (I, ii, 152-160)[148]

Sans être pris par la fureur qui caractérise son alter ego, Hotspur[149], dont la fougue est par ailleurs bafouée :

> Je ne suis pas encore du même tempérament que Percy, le Viféperon du Nord – celui qui vous tue quelque six ou sept douzains d'Écossais comme petit déjeuner, se lave les mains et dit

[148] « I know you all, and will a while uphold / The unyok'd humour of your idleness. / Yet herein will I imitate the sun, / Who doth permit the base contagious clouds / To smother up his beauty from the world, / That when he please again to be himself, / Being wanted he may be more wonder'd at, / By breaking through the foul and ugly mists / Of vapours, that did seem to strangle him ».

[149] La différence entre les deux Harry, est soulignée aussi par un passage précis à l'acte IV, où Vernon décrit la figure du prince à cheval comme un ange, « dropp'd down from the clouds / To turn and wind a fiery Pegasus / And witch the world with noble horsemanship » (IV, i, 108-10) ; Hotspur répond à cette description s'exclamant « Come, let me taste my horse, / Who is to bear me like a thunderbolt » (IV, i 119-20). Dans les notes au texte de l'édition de la Pléiade, G. Venet écrit : « L'image du cavalier sur un cheval en mouvement est symbolique de l'homme parfaitement maître de ses passions » ; « Contrastant avec le prince qui maitrise sa monture, ici Hotspur est passivement "emporté" ». Notes 5 et 7 de Shakespeare, *Histoires, II, éd. cit.* p. 1541.

> à sa femme : “Au diable cette existence tranquille ! je n’ai rien à faire (II, v, 85-88)[150]

Il apprend également à vivre dans plusieurs contextes, et ainsi à modeler son rythme de vie d’après les circonstances ; il sait à la fois vivre sous le gouvernement de la lune, comme le déclare à Falstaff,

> Car notre fortune, à nous autres hommes de la lune, monte et descend comme la mer puisque, comme la mer, nous sommes gouvernés par la lune. En voici la preuve : une bourse d’or arrachée très résolument le lundi soir et dépensée très dissolument le mardi matin ; obtenue en proclamant “Halte-là” et dépensée en criant “À boire” ; tantôt aussi bas que le pied de l’échelle et bientôt aussi haut que le bras du gibet (I, ii, 25-31)[151]

Ainsi que sous le regard de ce soleil qu’il affirme vouloir imiter dans l’avenir. Enfin, parmi les hommes comme dans la solitude royale : et tout cela fait sa grandeur. La réussite de Harry ne réside pas seulement dans le fait d’être en harmonie avec le temps, dans le sens qu’il voit le temps comme un allié, connaissant son propre rôle social et savant le jouer très bien (de ce point de vue, l’atmosphère plus sombre de *2 Henry IV* est révélatrice d’un manque de temps, et du souci de savoir acquérir promptement son nouveau statut social, à cause d’un événement, la mort du roi, qui s’approche toujours plus vite). Le prince sait également vivre dans son temps, c’est-à-dire dans son époque, celle où, dans l’histoire des mentalités, l’essor de la bourgeoisie met un terme au monde fabuleux et statique de la chevalerie. C’est seulement dans cette perspective que l’on pourra comprendre pleinement l’importance de ce chef-d’œuvre, où l’auteur a su transposer sur scène cette conception du temps inégal, tantôt lent tantôt rapide, de Paracelse, selon laquelle chaque époque a son propre rythme, ses vertus et ses potentialités, et la chose la plus importante est de savoir s’y conformer[152]. Ne pas l’apprendre signifiera échouer comme Hotspur, ou s’égarer comme Don Quichotte.

---

[150] « I am not yet of Percy’s mind, the Hotspur of the North – he that kills me some six or seven dozen of Scots at a breakfast, washes his hands, and say to his wife, “Fie upon this quite life! I want work” ».

[151] « For the fortune of us that are the moon’s men doth ebb and flow like the sea, being governed as the sea is by the moon. As for proof now : a purse of gold most resolutely snatched on Monday night, and most dissolutely spent on Tuesday morning ; got with swearing “lay by!”, and spent with crying “bring in!”; now in as low an ebb as the foot of the ladder, and by and by in as high a flow as the ridge of the gallows ».

[152] L. Braun, « L’idée de *Zeitigung* chez Paracelse », in *Les figures du temps, op. cit.* p. 172-73. Dans *Le roi Lear*, Edmond recommande à son capitaine « Know thou this : that men / Are as the time is. To be

Les conséquences d'une action exécutée en harmonie avec le temps sont évidentes : Prospéro regagne ce qu'il avait perdu, et de plus permet à ceux qu'au début il appelle « [ses] ennemis » (I, ii, 179) de se repentir. Le prince rachète le temps qu'il a gaspillé dans sa jeunesse, et une fois devenu Henry V, dirige son règne de la meilleure façon, grâce au pragmatisme politique hérité de son père qui lui avait conseillé de faire une guerre à l'étranger pour occuper les forces des seigneurs. Mais surtout, les deux savent créer un temps personnel qui n'est pas en opposition avec le plan providentiel – c'est-à-dire conforme aux cours des événements qu'ils savent patiemment attendre – et donc qui ne semble pas limité par ce dernier. Si, avec la bataille d'Azincourt, Henry V semble ouvrir les temps nouveaux de la bourgeoisie triomphante qui aspire au pouvoir, aspiration très bien représentée par la mobilité verticale du prince Harry, l'action de Prospéro semble s'inscrire dans le projet divin[153] de civilisation de ces hommes-là qui vivent dans ce qu'on a pu nommer « la non-contemporanéité de notre contemporain ». Les infamies de ce projet seront justement dénoncées dans une autre *Tempête*, celle d'Aimé Césaire, et qui encore une fois reflète les ambitions et les tendances les plus latentes d'une classe sociale et d'un système politique dont la dernière étape est, comme le dénoncera Lénine, la colonisation et l'impérialisme[154].

Du desengaño *au salut, ou la damnation*

La représentation de la révolte dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or a immanquablement comme effet la punition qui se matérialise par une chute ruineuse. À l'instar de Phaéton, la fin d'un *hipogrifo violento* dont l'ambition a couru vite « *parejas con el viento* » (« rivalis[ant] avec le vent», p. 19) ne peut être qu'un écrasement au sol. À un passé coupable ne peut que succéder un présent de pénitence : « *Quédate en este monte* », (« Reste donc dans cette montagne »). Cette misérable condition de pénitence « *al confuso laberinto* » (« dans le labyrinthe confus ») provoque un étourdissement chez le protagoniste : l'ambition orgueilleuse laisse la place à un état où elle se retrouve maintenant « *ciega y desesperada* » (« aveugle et désespérée »). Le premier pas vers la

tender-minded / Does not become a sword » (V, iii, 30-32), [Sache ceci : les hommes / Sont à l'image de l'époque ; avoir l'âme tendre / Ne convient pas à une épée].

[153] S. Greenblatt fait remarquer le rôle important qui a joué l'idéologie religieuse des Européens lors de la rencontre avec les Indiens d'Amérique : « À quelques exceptions près, les Européens se sentaient très supérieurs aux peuples qu'ils rencontraient, même à ceux qui, comme les Aztèques, étaient dotés de capacités techniques et organisationnelles indéniables qui faisaient l'admiration des Européens. Il est parfois difficile de préciser les origines de ce sentiment de supériorité, mais en ce qui concerne les chrétiens, la conviction de posséder une vérité religieuse absolue et exclusive a dû jouer un rôle majeur dans presque toutes leurs rencontres avec d'autres cultures », *Ces merveilleuses possessions*, *op. cit.* p. 27.

[154] V.I. Lénine, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, Pékin-Paris, 1970.

rédemption est le remords et l'acceptation de la punition divine (« je descendrai la tête ébouriffée de cette montagne »).

Pareillement, dans *Le damné par manque d'espoir*, lorsqu'Enrico connaît son premier échec, à savoir la première fois qu'il est sous le pouvoir des autres (après qu'il s'était jeté dans la mer pour réussir à fuir la loi et se retrouve prisonnier d'autres bandits) reste désorienté (« Où me conduisez-vous comme cela ? », p. 382)[155] et accepte la punition divine :

> Que le juste Ciel se venge de moi. Je voudrais me repentir, mais au moment de m'y décider, je ne peux pas (p. 384)[156]

Si Cyprian dans *Le magicien prodigieux* se retrouve dans un état de confusion après avoir évoqué l'image de Justine par le biais de la magie[157], son désarroi sera encore plus grand après avoir découvert la tromperie du diable :

> Oh ! malheureux, que vois-je ?
> Un cadavre roide et muet
> m'attend entre ses bras ! (v. 2540-2542)[158]

C'est après cet état de désarroi qu'il se décide à rompre le pacte diabolique :

> **Cyprien :** Oh ! Lucifer, maître savant !
> […] **Demonio :** Que me veux-tu ?
> **Cyprien :** Que de toute l'horreur
> qui me navre et m'emporte,
> tu délivres aujourd'hui mon esprit
> […] **Demonio :** […] Je te rendrai maître de Justine
> par d'autres moyens plus appropriés.
> **Cyprien :** Ce n'est plus mon intention.
> Cet *étonnement* m'a laissé
> dans une telle confusion
> que désormais je ne veux plus
> de tes expédients (v. 2577-2583 ; 2624-2629, je souligne)[159]

---

[155] « ¿ Donde me lleváis ansí ? », p. 154.

[156] « Vénguese en mí el justo cielo, / que quisiera arrepentirme, / y cuando quiero no puedo », p. 156.

[157] « ¡ Estoy confuso ! », « ¡ Estoy absorto ! », « ¿ Qué me turbo ? », « ¿ Qué me espanto ?», « ¿ Qué dudo ? », « ¿ Qué temo ? », v. 2485-2490.

[158] « Mas, ¡ay infeliz !, ¿qué veo ? / ¡ Un yerto cadáver mudo / entre sus brazos me espera ! »

Les mêmes états d'âme seront éprouvés également par Sigismond se réveillant derechef enchaîné dans la tour, après le beau rêve d'omnipotence[160]. En revanche, si don Juan, après qu'il a failli se noyer sur les rivages de Tarragone, apparaît lui aussi égaré (« Où suis-je ? », p. 166)[161], en réalité rien n'est changé en lui : la Providence, loin de lui faire savourer le goût amer d'un échec, semble le récompenser miraculeusement et le mettre de suite en tentation à travers la rencontre avec Tisbea :

> En vous je vis, si dans la mer je meurs. Voici que se sont évanouies mes craintes de sombrer puisque de l'enfer marin j'émerge et vois votre ciel clair. Un ouragan épouvantable a fait chavirer mon navire et m'a jeté à vos pieds qui sont pour moi hâvre et refuge. Je renais en votre divin orient, et à cela quoi d'étonnant puisque d'aimer à mer seules deux lettres font la différence (p. 166)[162].

Sur les scènes, autant que dans la réalité, la culture baroque essaie de profiter de l'état de désarroi – de faiblesse psychique – pour pouvoir mieux *persuader*[163] son public d'accepter le message que la pièce véhicule. Et pour cela, elle n'hésite pas à utiliser tout ressort disponible[164]. L'emploi de ressorts psychologique est bien évident dans le cas de

---

[159] « **Cipriano :** ¡ Lucero, sabio maestro ! / […] **Demonio :** ¿ Qué me quieres ? **Cipriano :** Que del mucho / horror que padezco absorto, / rescates hoy mi discurso / […] **Demonio :** […] te haré dueño de Justina / por otros medios más justos. / **Cipriano :** No es ese mi intento ya ; / que de tal suerte confuso / este espanto me ha dejado, / que no quiero medios tuyos ».

[160] « ¿Soy yo por ventura? ¿Soy / el que preso y aherrojado / llego a verme en tal estado? / ¿No sois mi sepulcro vos, / torre? Si. ¡Válgame Dios, / qué de cosa he soñado! », p. 150.

[161] « ¿Dónde estoy? », v. 582.

[162] « Vivo en vos, si en el mar muero. / Ya perdí todo el recelo, / que me pudiera anegar, / pues del infierno del mar / salgo a vuestro claro cielo. / Un espantoso huracán / dio con mi nave al través, / para arrojarme a esos pies / que abrigo y puerto me dan. / Y en vuestro divino oriente / renazco, y no hay que espantar, / pues veis que hay de amar a mar / una letra solamente », v. 584-596.

[163] Voir E. Castelli, « Barocco e persuasione », in *Retorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Venezia, 15-18 giugno 1954*, sous la direction d'E. Castelli, Rome, Bocca, 1955.

[164] D'après Maravall, « la mente barroca conoce forma irracionales y exaltadas de creencias religiosas, políticas, físicas incluso, y la cultura barroca, en cierta medida, se desenvuelve para apoyar estos sentimientos. […] La presión de la Iglesia, de la monarquía, de otros grupos privilegiados que tienen que atraerse sectores de opinión, hacen lo posible por vigorizar esos aspectos extraracionales […]. En el nuevo tiempo que viven las sociedades europeas hay que alcanzar a saber el modo más adecuado, podríamos decir que más racional, de empleo de cada resorte extraraccional y hay que poseer la técnica de su más eficaz aplicación », *La cultura del Barroco*, *op. cit.* p. 44-45. Maravall ajoute également dans la deuxième partie de son étude : « En cualquier caso, el barroco no es un racionalista, pero, emparentado, por época y por los objetivos a alcanzar, con el pensamiento racionalista, se sirve de procesos parcialmente racionalizados, de las creaciones técnicas y calculadas que de ellos derivan, para alcanzar el dominio práctico de la realidad humana y social sobre la que quiere operar », *ibídem*, p. 146.

Rosaura qui, en entendant les premières lamentations confuses de Sigismond s'exclame :

> La triste voix que j'entends ! Je suis en proie à des nouvelles peines et de nouveaux tourments (p. 23)[165]

et après avoir *écouté* la triste histoire du prince enchaîné, elle avoue, en remarquant son essence tragique : « Ses paroles ont fait naître en moi *frayeur et compassion* » (p. 29, je souligne)[166]. L'un des ressorts les plus utilisés par l'art baroque afin de pousser le croyant à entamer un chemin de pénitence est la diffusion des cadavres[167]. Le théâtre non plus ne renonce pas à ce puissant moyen persuasif. Le cas le plus éclairant demeure celui du *Magicien prodigieux*, où par l'évocation de Justine, Cyprien découvre un squelette qui lui déclare « *Así, Cipriano, son / todas las glorias del mundo* » (« Telles sont, Cyprien, / toutes les gloires de ce monde », v. 2548-2549). Le renvoi au thème du *memento mori* est présent partout, et notamment dans *La vie est un songe*, où le protagoniste compare son corps à un squelette et à un sépulcre. Autrement dit, le théâtre baroque veut suggérer que tout ce dont l'homme souffre après la chute, tout ce qu'il apprend pendant son désarroi, n'est qu'un moyen offert par Dieu afin de lui faire prendre conscience de l'essence des choses mondaines, et le pousser ainsi au repentir[168].

Or, il ne s'agit nullement d'une étape facile du temps de la vie. Le naufrage conduit don Juan d'un sommeil placide au paradis – les bras de Tisbea ; mais pour les autres personnages qui se repentent de leur révolte, c'est une veille tourmentée qui est prévue : pour Sigismond ne sera pas certes facile d'accepter à nouveau sa condition de prisonnier. Un exemple éclairant d'une âme bouleversée sur le chemin qui amène au repentir est mis en scène dans le *Damné par manque d'espoir* à travers la nuit tourmentée d'Enrico dans la prison. Elle est pourtant la dernière occasion offerte au personnage pour se racheter de ses fautes, comme il se le dit lui-même :

---

[165] « ¡ Qué triste voz escucho ! / Con nuevas penas y tormentos lucho ».

[166] « Temor y piedad en mí / sus razones han causado ». Sur l'importance de l'ouïe dans la *comedia*, on renvoi au chapitre II.

[167] Voir à ce propos A. Chastel, « Le Baroque et la Mort », in *Retorica e barocco*, *op. cit.*

[168] Comme l'écrit D. Souiller, « sur le plan individuel, cela aboutit à l'intériorisation de l'anthropologie catholique romaine : le croyant, maintenant, se sait pécheur, en proie à la concupiscence, mais doué d'un libre-arbitre et susceptible de faire son salut par les œuvres et le repentir », *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 62.

> Vous voici plongé dans une *bien obscure confusion*, valereux Enrico ! Mais ne perdez jamais courage, ayez le cœur vaillant. Vous avez là l'*occasion* de montrer cette valeur qui vous vaudra un magnifique renom, une illustre célébrité (p. 393, je souligne)[169]

Si c'est dans le péché que l'homme prend conscience de sa propre condition de culpabilité, alors il est tout à fait normal que l'âme perçoive sa pureté originelle dans la nuit (dans ce temps où, au contraire, don Juan agit sans réfléchir). C'est également au cœur des ténèbres que Rosaura entrevoit la *breve luz* (« une petite chandelle », p. 25). Pendant des nuits inquiètes, mille âmes encore trouveront la réponse à leurs tourments ; et la raison, quoique encore faible, retrouvera le chemin nécessairement ardu qui conduira cependant à la paix et à la tranquillité : vision spectaculaire des consciences religieuses qui assistent, comme le dira Victor Hugo commentant une autre nuit tourmentée, à un drame grandiose :

> Il y a un spectacle plus grand que la mer, c'est le ciel ; il y a un spectacle plus grand que le ciel ; c'est l'intérieur de l'âme[170]

Dans l'instant qui suit le désarroi, les personnages commencent donc à réfléchir à leur passé. De ce fait même, les événements mondains qui se passent pendant la révolte acquièrent alors une valeur nouvelle. De cette manière, comme le suggère J. A. Maravall, la sensibilité jésuite peut réaffirmer « la prépondérance du monde de l'*expérience* héritée de la Renaissance »[171] ; et cette importance trouve dans les représentations dramatiques un endroit privilégié pour s'exprimer[172].Cependant, ces expériences ne sont pas importantes en soi, mais plutôt pour le fait qu'elles sont

---

[169] « En lóbrega confusión, / ya, valiente Enrico, os veis, / pero nunca desmayéis ; / tened fuerte corazón, / porque aquesta es la ocasión / en que tenéis de mostrar / el valor que os ha de dar / nombre altivo, ilustre fama », p. 171.

[170] V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1995, tome I, p. 301. Il s'agit de la nuit tourmentée où Jean Valjean, devenu maire d'un petit village sous un nom faux, réfléchit sur le fait qu'un innocent va être condamné le lendemain à sa place ; bien qu'il sache que ce geste lui coûtera la liberté et le bien-être, il décidera enfin de se dénoncer pour sauver l'innocent.

[171] « Los jesuitas difunden unas formas de vida religiosa en las que, como es sabido, el papel de la experiencia procedente del plano de lo sensible se utiliza decisivamente. […] Este predominio del mundo de la *experiencia* se ha heredado, claro está, del Renacimiento », *La cultura del Barroco*, *op. cit.* p. 357.

[172] « En la fase de plenitud del Barroco, Calderón nos sirve muy cumplidamente para comprobar la frecuencia en el empleo del término "experiencia" y el papel decisivo que a tal concepto corresponde en la proyección del hombre sobre su mundo. La atención a la condición del propio ser humano, que tanta parte ocupa en la mentalidad barroca, se traduce en una preocupación por el curso de la experiencia, con la cual no se logrará poseer la estructura de un saber universal, aunque en última instancia – tal es el caso de las leyes físicas – sea un saber universalizable, pero que en ningún caso dejará de ser válido para organizar la conducta de la vida », *ibidem*, p. 357-358.

intériorisées[173]. Le temps du repentir est justement le temps de l'introspection. Il permet à l'homme de se connaître davantage. Au demeurant, l'un des thèmes répétés le plus souvent par le théâtre baroque est celui du *gnosce te ipsum*, étape fondamentale pour commencer à contrôler ses passions et à agir avec prudence. C'est en se rappelant son comportement à la cour que Sigismond prend réellement conscience de ses fautes

> **Clothalde :** Pour moi tant de rigueur ?
> **Sigismond :** De tous j'étais le maître et de tous je me vengeais.
> […] **Clothalde :** […] mais dans tes songes il eût été bon d'honorer alors celui qui t'a élévé au prix de tant de soins, Sigismond, car même dans les songes on ne perd rien à bien faire. [*Il sort*]
> **Sigismond :** Il a raison. Eh bien, réprimons ce caractère brutal, cette furie, cette ambition, pour le cas où il nous arriverait de rêver (p. 153, 155)[174]

Ainsi, le contrôle de soi marque la première étape qui, du désarroi, de la réflexion, amène à entreprendre dorénavant de bonnes actions : c'est l'étape que la littérature du Siècle d'Or espagnol appelle plus communément *desengaño* (désabusement) :

> Et assurément, nous le ferons, puisque nous sommes dans un monde si singulier que vivre, ce n'est que rêver, et que l'*expérience m'enseigne* que l'homme qui vit rêve ce qu'il est, jusqu'au réveil (p. 155, je souligne)[175].

Le *desengaño* implique un repentir sincère (une « constriction », en langage théologique) ; en effet, il ne saurait jamais être le fruit d'une action calculée. C'est pourquoi Paule se damne et Enrico se sauve dans le *Damné par manque d'espoir* : Dieu est une fin *in sé* (la Cause finale, en langage métaphysique), et non pas le moyen à travers lequel accéder aux félicités célestes. Donc, seul importe l'acte vertueux et spontané. Dans cette perspective, Enrico et Paulo sont aux antipodes : l'un représente l'espérance dans un langage qui renvoie à Paul de Tarse et à la foi ; l'autre personnifie

[173] Au demeurant, chez Calderón « le théâtre intérieur peut se substituer au spectacle du monde, dans les cas extrêmes », et « de manière générale, il parvient à donner ses couleurs à la perception de la réalité », D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, *op. cit.* p. 245.

[174] « **Clotaldo :** ¿Para mí tanto rigor? / **Segismundo :** De todos era señor, / y de todos me vengaba / […] **Clotaldo :** […] mas en sueños fuera bien / entonces honrar a quien / te crió en tantos empeños, / Segismundo, que aun en sueños / no se pierde el hacer bien. [*Vase*] / **Segismundo :** Es verdad; pues reprimamos / esta fiera condición, / esta furia, esta ambición, / por si alguna vez soñamos ».

[175] « Y sí haremos, pues estamos / en mundo tan singular, / que el vivir sólo es soñar ; / y la experiencia me enseña / que el hombre que vive, sueña / lo que es, hasta despertar ».

le calcul froid, le raisonnement implacable et stérile, donc sans espérance[176]. Avec ses deux chefs-d'œuvre, Tirso de Molina a voulu dénoncer les attitudes et les opinions déroutantes dont pouvait être objet la miséricorde divine[177], et affirmer ainsi que seul une foi naïve, à l'instar de celle d'Enrico, peut être acceptée (et récompensée) par Dieu. À savoir une foi qui est en même temps simple et puissante : simple parce qu'elle n'est pas bâtie ou déduite par le biais d'un raisonnement logique ; puissante parce qu'elle peut s'appuyer sur les deux autres vertus théologales, la charité et l'espérance, comme l'avait affirmé le concile tridentin.

On retrouve une expression dramatique de cette foi dans *Le Magicien prodigieux*. Cyprien est le prototype du savant, mais qui toutefois reste victime d'un doute :

> Je suis Cyprien ;
> par mes études et mon intelligence
> j'ai été l'étonnement des Universités,
> un prodige de science.
> Ce que j'en ai tiré,
> ce fut le doute, un doute unique
> dont mon esprit confus
> n'a jamais pu sortir[178]

C'est seulement à travers le désabusement que ce « prodige de la science » retrouve la vraie foi, à savoir une foi simple et sans embellissements philosophiques. Cette foi le rendra fort, d'autant plus qu'il aura le courage de se dénoncer au gouverneur d'Antioche afin de pouvoir *charitablement* partager le même sort que les autres chrétiens – et que Justine – dans l'*espérance* de son Dieu Sauveur. Ainsi, le Faust de Calderón a pu être sauvé avant le Faust de Goethe.

---

[176] Au siècle précédent, Pomponazzi avait critiqué l'attitude du religieux qui choisit de faire le bien par convenance ou dans l'espoir d'un prix dans l'Au-delà : « Pomponazzi – écrit Á. Heller – riporta in primo piano *l'autonomia della virtù*, la sua capacità di contenere il suo premio in se stessa […] I più eccellenti [d'après Pomponazzi] sono coloro che scelgono il bene ed evitano il male in maniera autonoma […] Coloro che hanno bisogno di premi e di punizioni, sono già meno eccellenti. […] Ancor meno eccellenti sono coloro che hanno bisogno di un ordinamento giuridico. I più meschini, invece, sono coloro ai quali occorre prospettare premi o punizioni ultraterreni. […] La necessità di un altro mondo (e possiamo aggiungere: l'esigenza religiosa in genere) secondo Pomponazzi è il contrassegno di coloro che sono deboli sia umanamente, sia moralmente », *op. cit.* p. 159-160.

[177] « L'infinie miséricorde de Dieu n'était pas à démontrer ; ce sont les pernicieuses interprétations que l'on en pouvait faire qu'il fallait dénoncer », S. Maurel, *op. cit.* p. 517.

[178] « Yo soy Cipriano, yo / por mi estudio y por mi ingenio / fui asombro de las escuelas, / fui de las ciencias portento. / Lo que de todas saqué, / fue una duda, no saliendo / jamás de una duda sola / confuso mi entendimiento », v. 2880-2887

La vraie foi en Dieu implique donc de savoir accepter la vie, et le rôle que l'Auteur assigne à chaque personnage ; approuvant même les malheurs physiques et moraux, à l'instar du mystique roi Ferdinand dans *Le prince constant* de Calderón, qui décide d'échanger sa propre existence physique pour le salut des âmes de la ville de Ceuta. Ou à l'instar de Sigismond, qui accepte la vie comme s'il s'agissait d'un songe, et choisit en même temps de la vivre intensément (« puisque la vie est si courte, rêvons mon âme, rêvons une fois encore », p. 169 et 171)[179]. Cependant, en sachant d'ores et déjà qu'il se réveillera bientôt.

De cette manière, la culture baroque en général, et le théâtre du Siècle d'Or en particulier (en tant que moyens dont le pouvoir politico-religieux espagnol voudrait se servir), fixe la place de chaque individu dans la société[180]. Elle invite à prendre connaissance de ce qui est permis d'accepter dans le temps de la vie, et de ce qui est interdit. Elle invite également à savoir reconnaître ce qui est dû à César et ce qui est dû à Dieu, sans jamais se révolter contre l'ordre établi (ce sont du moins les messages que devraient communiquer les *comedias*). Autrement dit, les pouvoirs politique et religieux voudraient que par cet art baroque l'on puisse véhiculer et inculquer un message qui est sournoisement utilisé pour garder le *status quo* avec ses injustices terrestres (et parfois même les légitimer). Cela se fait par le biais d'une admonition qui depuis le vétérotestamentaire « vanité de vanité, tout est vanité », arrive jusqu'à nos jours sous la forme d'une sagesse pathétique qui pleure la triste fin du révolté, châtié pour une cause fondamentalement juste ; et qui susurre d'une voix dramatiquement morne et pleine de regret : « *state buoni se potete* »[181] (« restez tranquilles, s'il est possible »).

---

[179] « Pues que la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos / otra vez ».

[180] Le symbole le plus marquant de cet esprit – il a été souvent signalé – est le personnage de Pedro Crespo dans *El alcalde de Zalamea* de Calderón, qui désapprouve le conseil de son fils Juan de s'élever de sa couche sociale grâce à ses richesses : « Dime, por tu vida, ¿hay alguien / que no sepa que yo soy, / si bien de limpio linaje, / hombre llano? No por cierto; / pues ¿qué gano yo en comprarle / una ejecutoria al Rey, / si no le compro la sangre? / ¿Dirán entonces que soy / mejor que ahora? No, es dislate. / Pues ¿qué dirán? Que soy noble / por cinco o seis mil reales. / Y esto es dinero, y no es honra; / que honra no la compra nadie / [...] Yo no quiero honor postizo, / que el defeto ha de dejarme / en casa. Villanos fueron / mis abuelos y mis padres; / sean villanos mis hijos. / Llama a tu hermana » (v. 488-99; 517-22)

[181] On ne peut que renvoyer au film de Luigi Magni, *State buoni, se potete* (Italie, 1984), où par ailleurs on retrouve Johnny Dorelli et Philippe Leroy qui interprètent respectivement le rôle de Philippe Néri et d'Ignace de Loyola, ainsi que la chanson *Vanità di vanità* de Branduardi.

> Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts, que la fortune ou notre industrie savent arranger ; et ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté que les hommes sont vaillants, et que les femmes sont chastes[182] (La Rochefoucauld, *Maximes*, 1)

Lorsqu'on essaie de repérer quels sont les caractères d'une bonne action que le théâtre français des années 1630 veut suggérer[183], il devient incontournable faire référence, d'une part à l'idée que tout effort doit être mis au service de l'État (ou du moins qu'il ne doit s'y opposer)[184], et d'autre part à la morale provisoire cartésienne[185]. Le théâtre est utilisé par Richelieu pour des fins politiques, afin d'exalter la cause de l'État[186]. Et c'est justement à travers la représentation de pièces théâtrales que le cardinal essaie de légitimer ses actions et de convaincre le spectateur de leur bonté, tel que le montrent les cas de *Mirame* et d'*Europe* de Desmarets de Saint-Sorlin[187] : « *Europe* est à la fois le bilan et la justification de la politique extérieure menée par la France depuis des années »[188].

Les trois règles énoncées par Descartes, ainsi que le dévouement des personnages à la cause de l'État, offrent une clé de lecture suggestive afin d'interpréter les actions qui sont représentées dans *La Sophonisbe*, dans *Le Cid* et dans *Horace*. Descartes fournit les trois maximes de la morale provisoire dans la troisième partie du *Discours de la méthode*. La première « peut être dite de conformisme et d'adaptation » et « consiste à traiter de façon relative ce qui n'est que relatif »[189] :

---

[182] La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Garnier, 2001, p. 111.

[183] On renvoi à la fin du chapitre I sur la fin que Chapelain assigne à la littérature.

[184] D'après A. Adam, les premières influences de la volonté de Richelieu sur la vie littéraire française du XVII[e] siècle sont répérables dans un *Recueil de lettres* de différents auteurs publié par N. Faret en 1627 : « l'ensemble du volume […] recommande le sacrifice de l'individu à l'État, s'efforce de fonder, si l'on peut dire, une mystique de la raison d'État », *op. cit.* p. 214-215.

[185] Dans la mesure où elle fournit des règles qui permettent de bien agir. En effet, « cette morale n'est pas tributaire de certaines circonstances provisoires : elle est indépendante de la matérialité des circonstances et des situatuions. Cette morale est aussi absolue et définitive que la méthode dont elle est tirée. […] Puisque cette morale *suffit*, d'une part, elle satisfait à tout ce dont nous avons besoin pour agir, en quoi elle est pourvoyeuse ; d'autre part, on ne saurait rien lui ajouter, en quoi elle est définitive », N. Grimaldi, *op. cit.* p. 117.

[186] Comme l'écrit C. Mazouer, « La politique théâtrale de Richelieu rejoignit la grande tendance au centralisme », *op. cit.* p. 155.

[187] « Cette grande représentation [*Europe*] eût été le triomphe de sa politique extérieure, comme *Mirame* avait été le triomphe de sa politique intérieure et la consacration de ses ambitions familiales », G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, *op. cit.* p. 57.

[188] *Ibidem*, p. 61.

[189] N. Grimaldi, *op. cit.* p. 119.

> La première était d'obéir aux lois et aux coutumes de mon pays, retenant constamment la religion en laquelle Dieu m'a fait la grâce d'être instruit dès mon enfance, et me gouvernant en toute autre chose suivant les opinions les plus modérées et les plus éloignées de l'excès […] Et, entre les plusieurs opinions également reçues, je ne choisissais que les plus modérées, tant à cause que ce sont toujours les plus commodes pour la pratique, et vraisemblablement les meilleurs, tout excès ayant coutume d'être mauvais (p. 96-98)

Cette règle permet d'éviter les attitudes pernicieuses, afin de tirer toujours le meilleur parti de changeantes circonstances de la vie, et ainsi de juger aussi bien que l'on peut dans toutes les occurrences qui se présentent à l'homme et qui le poussent à agir. L'on voit bien que de ce point de vue les actions entreprises par les deux protagonistes de *La Sophonisbe* de Mairet sont tout à fait blâmables. Au demeurant, c'est la même Sophonisbe qui les condamne lorsqu'elle déclare à l'acte II :

> Ô sagesse ! ô raison ! adorables lumières,
> Rendez à mon esprit vos clartés coutumières,
> Et ne permettez pas que mon cœur endormi
> Fasse des vœux secrets *pour son propre ennemi,*
> Ni que mes passions aujourd'hui me réduisent
> *À vouloir le salut de ceux qui me détruisent* (v. 346-352, je souligne)

La faute principale de Massinisse et de Sophonisbe réside dans le fait d'avoir trahi leurs proches et leur *communauté,* pour s'allier aux ennemis. Cinna plus tard se retrouvera dans un cas pareil : à l'acte troisième, réfléchissant avec Maxime au forfait qu'ils préparent, il declare

> Je sens au fond du coeur mille remords cuisants
> Qui rendent à mes yeux tous ses bienfaits présents,
> Cette faveur si pleine et si mal reconnue,
> Par un mortel reproche à tous moments me tue (III, ii, 803-806)

Bien sûr, toutes les circonstances dans lesquelles un personnage théâtral peut se retrouver ne sont pas aussi simples. Cependant cela n'empêche pas, d'après la morale

cartésienne, de bien agir. En effet, la deuxième maxime, qui peut être divisée en deux moments, prescrit

> D'être le plus ferme et le plus résolu en mes actions que je pourrais, et de ne suivre pas moins constamment les opinions les plus douteuses, lorsque je m'y serais une fois déterminé […]. Et ainsi, les actions de la vie ne souffrant souvent aucun délai, c'est une vérité très certaine que, lorsqu'il n'est pas en notre pouvoir de discerner les plus vraies opinions, nous devons suivre les plus probables (p. 99)

D'après cette règle de la « persévérance »[190], il faut donc se déterminer à agir rapidement lorsque les circonstances externes demandent promptitude[191], à l'instar de Rodrigue, comme on l'a vu plus haut. Cependant, les scènes condamnent également les gestes intempestifs. Il n'est qu'à prendre l'exemple d'Horace, qui tâche sa gloire à cause d'« un premier mouvement », ou de Cinna, qui ne devient tyrannicide parce que son action a été entravée.

Le contre-exemple est offert par le même personnage, lorsque, pendant le duel, il décide de temporiser au lieu d'attaquer ses adversaires à la hâte ; alors que Curiace, qui se jette précipitamment à sa poursuite est le premier à payer de sa vie sa promptitude :

> [Horace] Resté seul contre trois, mais en cette aventure,
> Tous trois étant blessés, et lui seul sans blessure,
> Trop faible pour eux tous, trop fort pour chacun d'eux,
> Il sait bien se tirer d'un pas si dangereux,
> Il fuit pour mieux combattre, et cette prompte ruse
> Divise adroitement trois frères qu'elle abuse.
> Chacun le suit d'un pas ou plus ou moins pressé,
> Selon qu'il se rencontre ou plus ou moins blessé ;
> Leur ardeur est égale à poursuivre sa fuite,
> Mais leurs coups inégaux séparent leur poursuite.
> Horace, les voyant l'un de l'autre écartés,
> Se retourne, et déjà les croît demi-domptés,

[190] *Ibidem*, p. 119.

[191] « Dans la théorie, la suspension du jugement et l'exercice de la méditation permettent de différer le jugement théorique jusqu'à l'évidence du vrai, de sorte qu'une détermination certaine est possible ; au lieu que, dans la pratique, *l'urgence de l'action* ne permet pas toujours de différer le jugement pratique jusqu'à l'évidence du vrai, de sorte qu'il faut se résoudre à une détermination probable et non certaine », H. Bouchilloux, *op. cit.* p. 86, je souligne.

Il attend le premier, et c'était votre gendre.
L'autre, tout indigné qu'il ait osé l'attendre,
En vain en l'attaquant fait paraître un grand cœur,
Le sang qu'il a perdu ralentit sa vigueur.
Albe à son tour commence à craindre un sort contraire,
Elle crie au second qu'il secoure son frère,
Il se hâte et s'épuise en efforts superflus,
Il trouve en les joignant que son frère n'est plus (v. 1103-1122)

La deuxième partie de la maxime invite à dépasser les atermoiements, même dans les situations où on ne saurait juger du plus probable :

> Et même qu'encore que nous ne remarquions point davantage de probabilité aux unes qu'aux autres, nous devons néanmoins nous déterminer à quelques-unes (p. 99-100)

C'est justement le cas qu'affichent les stances de Rodrigue, où quelque solution que l'on prenne, il faudra accepter avec douleur ce qu'on sacrifie :

Percé jusques au fonds du cœur
D'une atteinte impréveuë aussi bien que mortelle,
Miserable vangeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure *immobile*, & mon âme abattue
Cede au coup qui me tuë.
[…] Pere, maistresse, honneur, amour,
Illustre tyrannie, adorable contrainte,
[…] Tout m'est fatal, rien ne peut me guerir,
Ny soulager ma peine (v. 293-298 ; 313-314 ; 329-330)

Les exploits du *Cid* débuteront justement par le dépassement de cette impasse,

Allons, mon bras, du moins sauvons l'honneur,
Puisqu'aussi bien il faut perdre Chimene.

Ouy, mon esprit s'estoit deceu,
Dois-je pas à mon pere avant qu'à ma maistresse ?
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,

Je rendray mon sang pur comme je l'ay receu.
Je m'accuse dejà de trop de negligence,
Courons à la vengeance,
Et, tout honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine,
(Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé)
Si l'offenseur est pere de Chimène (v. 341-352)

Ces exploits se multiplieront grâce aux injonctions de don Diègue qui « pousse son fils à accomplir des actes héroïques au lieu d'en parler, affirmant la supériorité du temps sur le discours »[192] :

Mais le temps est trop cher pour le perdre en paroles,
Je t'arreste en discours & je veux que tu voles (v. 1107-1108)

Sur les scènes, autant que pour la morale cartésienne, ce qui compte est surtout d'*agir*[193] après s'être déterminé à suivre ce qu'on croit être bon, comme le fera Polyeucte. De ce point de vue, le succès – mondain – d'une action a une importance relative. Malgré l'insuccès, Curiace non plus ne saurait être blâmable, puisqu'il s'est résolu à suivre une action. Ainsi, à l'acte V, le Vieil Horace rappellera à Sabine que ses frères

sont morts, mais pour Albe, et s'en tiennent heureux.
Puisque le Ciel voulait qu'elle fût asservie,
[…] Sabine, sois leur sœur, suis ton devoir comme eux (v. 1638-1639 ; 1646)

Pareillement, Chimène n'est pas blâmable et sa conduite n'est pas « scandaleuse » pendant qu'elle refuse de céder à l'amour pour Rodrigue et le poursuit pour venger son père : même si ses plaintes seront vouées à l'échec. Conformément à ce que prescrit la morale provisoire, en effet, il ne faut pas « déplorer l'erreur ou l'échec possible, soit

[192] R. Albanese Jr., *art. cit.* p. 195.

[193] « Sur le sens de son projet, maintes fois affirmé et très explicitement défini, Descartes ne nous permet aucun doute : il s'agit d'*agir*, c'est-à-dire de *réaliser* notre volonté dans le monde », N. Grimaldi, *op. cit.* p. 96. P. Bénichou écrira même que « l'effort de la volonté, même quand il est mal orienté, est luable par esence », *op. cit.* p. 18.

qu'on juge par après s'être trompé, soit que l'action manque de réussir, parce que, dans les deux cas, on aura fait tout son possible »[194].

La troisième maxime que Descartes expose dans son *Discours* consiste « à ne vouloir exercer de volonté que sur nos volontés », puisque « vouloir changer ce qu'on ne peut maîtriser ne nous conduirait qu'au désespoir »[195] :

> Ma troisième maxime était de tâcher toujours plutôt à me vaincre que la fortune, et à changer mes désirs que l'ordre du monde : et généralement de m'accoutumer à croire qu'il n'y a rien qui soit entièrement en notre pouvoir que nos pensées […] Notre volonté ne se portant naturellement à désirer que les choses que notre entendement lui représente en quelque façon comme possibles, il est certain que si nous considérons tous les biens qui sont hors de nous comme également éloignés de notre pouvoir, nous n'aurons pas plus de regret de manquer de ceux qui semblent être dus à notre naissance, lorsque nous en serons privés sans notre faute, que nous avons de ne posséder pas les royaumes de la Chine ou de Mexique; […] *faisant* […] *de nécessité vertu*, (p. 100-101, je souligne).

Ne sachant se tenir à cette règle, tous les personnages victimes d'une passion, de Massinisse à Hérode, souffrent sans cesse de leur condition et vont accomplir des actions qui se révéleront néfastes pour eux-mêmes.

Le Cid mérite à ce propos un discours à part. Car si dans un premier temps Rodrigue décide de sacrifier son amour, successivement il fait tout pour le conquérir, voire il est prêt à sacrifier sa personne pour l'amour, comme il déclare lors de sa première visite à Chimène après le meurtre :

> Eh bien ! Sans vous donner la peine de poursuivre,
> Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre (v. 839-840)

Or, cela va à l'encontre des intérêts mêmes de l'État, puisque ce sacrifice priverait l'État de son guerrier le plus fort. Que l'on se souvienne à ce propos que dans *Horace* le protagoniste n'est pas condamné parce que le père sait faire valoir l'utilité future de son fils pour la cause publique :

---

[194] H. Bouchilloux, *op. cit.* p. 88.

[195] N. Grimaldi, *op. cit.* p. 123 et 122.

Vous les préviendrez, Sire ; et par un juste Arrêt
Vous saurez embrasser bien mieux son intérêt [de Rome],
Ce qu'il a fait pour elle, il peut encore le faire,
Il peut la garantir encor d'un sort contraire (v. 1701-1704)

À la fin, Tulle amnistiera Horace en lui enjoignant de « [vivre] pour servir l'État » (v. 1763), bien qu'il ait naguère affirmé que son crime ne saurait avoir des excuses légitimes. Autrement dit, même la justice doit céder le pas à un impératif qui s'impose à l'époque de Richelieu : *la raison d'État*. Notamment après la défaite de Corbie[196]. Cette raison d'État, qui ne tient pas compte ni de la voix de « tous les gens de bien » (v. 1482) qui parlent à travers Valère, ni de « Rome toute entière », à savoir du peuple, qui « a parlé par [la] bouche » du Vieil Horace (v. 1728), s'identifie avec la volonté même de Richelieu qui est ainsi exaltée, et se définit en tant que *potestas absoluta*[197]. Comme le montre bien la « forte lecture » de l'épître dédicatoire d'*Horace* faite par H. Merlin, on retrouve en effet dans la tragédie « le ferme et logique déploiement de la maxime volontariste : *mala quia prohibita*, "mal puisque interdit" », en opposition de la maxime thomiste *prohibita quia mala* qui postulait une *potestas ordinata*[198]. Elle peut donc se permettre d'excuser Horace, par sa seule volonté, puisque *ubi maior, minor cessat*.

En vérité, cette raison d'État n'est pas une fin en soi. Comme l'a montré S. Doubrovsky, il s'agit de la condamnation de l'ordre héroïque voulu par Horace[199], et de

[196] Comme l'a signalé J. Rohou, après la défaite de Corbie, la nécessité de mettre en premier plan les intérêts de l'État et de discréditer les querelles seigneuriales se fait impérieuse. De ce point de vue, « on pourrait dire que *Le Cid* met en scène le conflit entre la soumission féodale et le choix libéral puis le dépassement de ce conflit par le compromis monarchique, au bénéfice du libre choix : ce serait une métaphore du rôle historique de l'absolutisme », J. Rohou, *art. cit.* p. 122.

[197] À travers cette double indifférence, la pièce enterine deux idées qui sont à la base de la querelle du *Cid*. D'une part déjà à partir de la dédicace, comme l'a montré H. Merlin, « Corneille lève le voile sur le secret de cabinet qui a présidé à la rédaction des *Sentiments de l'Académie française* : sur la présence, la volonté cachée qui se dissimule derrière un corps de règles, sur le *mala quia prohibita* qui habite le *prohibita quia mala* affiché par l'Académie », H. Merlin, *art. cit.* p. 126. D'autre part, « l'exclusion de la populace de toute capacité de jugement », C. Jouhaud, *art. cit.* p.136.

[198] H. Merlin, *art. cit.* p. 123. D'après H. Merlin, « dans l'épître dédicatoire [d'*Horace*], Corneille utilise ces références théorico-politiques en les transférant au théâtre. La figure du changement prépare l'exaltation de la volonté du ministre. […] La dédicace peut donc se lire comme un acte de soumission extraordinairement circonstancié, explicitant de façon rigoureuse sa logique à la fois métaphysique et historique », *ibidem* p. 124 et 125.

[199] « Le héros ne se veut pas seulement héros, il veut aussi un ordre héroïque ; le Moi cornélien aspire à un triomphe éternel, et, comme seul le monde a l'éternité, à un triomphe *objectif*. […] Horace le comprend fort bien, lui qu'anime, autant que Rodrigue, le désir de "renommée". Or, c'est là que se consomme le véritable drame de l'héroïsme […]. L'ordre qu'il voulait servir le rejette ; il n'est désormais qu'en porte à faux dans sa classe. Rome et Horace ne font pas un, mais deux, et *l'identification spontanée était illusoire* », *op. cit.* p. 175.

l'imposition d'un ordre royal qui veut instaurer et garder un équilibre à l'intérieur de la société : « en face du *héros*, incarnation d'une éthique, se dresse le *roi*, gardien et défenseur d'un système. […] Or, "l'État" de Tulle n'est pas la "Rome" d'Horace. Il ne s'agit non plus de la Maîtrise comme progrès infini, mais comme équilibre présent ; non comme morale, mais comme régime »[200]. Il n'en demeure pas moins que, comme on l'a vu dans le chapitre précédant, lorsqu'une volonté se heurte impuissante contre une nécessité, ou contre un pouvoir qui l'oblige à accepter son commandement, se privant ainsi de son essence même, de la liberté du personnage ne reste que le nom. Comme l'écrit S. Doubrovsky, qu'il convient de citer cette fois plus longuement,

> Chez Corneille, comme chez Sartre, l'effort radical pour définir l'homme par la liberté fait bientôt apparaître les apories de cette liberté, et surgir la double impasse existentielle et morale d'une subjectivité en proie au temps et à autrui. […] Horace devra aimer Valère, comme il faudra bien, en définitive, que Roquentin aime les hommes et que le Hugo des *Mains sales* apprenne à "aimer" George et Slick, quand il travaille pour le Parti. Et c'est alors qu'apparaîtra Tulle, bientôt transmué en Auguste, pour prendre la relève d'Horace, – comme Hœderer, pour prendre celle d'Oreste. Il s'agit, bien entendu, de deux contextes historiques différents, et d'Ordres contradictoires, l'un monarchique, l'autre communiste. Mais le *projet* humain est, dans les deux cas, identique : l'ordre à promouvoir est un *ordre totalitaire*[201].

Pour conclure, les scènes françaises semblent suggérer donc aux spectateurs que lorsqu'on veut bien agir, il faut tout d'abord *agir*, puisque notre volonté ne nous permet pas d'autres choix : « comme le voyageur perdu dans la forêt – écrit N. Grimaldi –, nous n'avons jamais eu le choix entre le bon et le mauvais chemin, mais entre choisir et ne pas choisir »[202]. Cette action consiste à suivre aussi fermement que possible ce que la volonté humaine s'est déterminée à poursuivre, encore que l'on ne soit pas totalement assuré d'avoir bien choisi. En réalité, il s'agit le plus souvent d'accepter passivement ce que l'État demande à l'individu, et se déterminer à accepter aveuglément autant que volontairement ses décisions. De ce point de vue, l'*Horace* de Corneille demeure une œuvre emblématique, dans la mesure où

---

[200] *Ibidem*, p. 179-180.

[201] *Ibidem*, p. 182-183.

[202] *Op. cit.* p. 121.

> La pièce prend l'allure d'une *disputatio* entre une position volontariste absolutiste et une position naturaliste-rationaliste, et fait d'Horace l'emblème de l'acte volontaire. A la scène 3 de l'acte II, Curiace représente l'humain, les droits de la nature, il obéit de façon passive, extérieure, à la volonté absolue qui lui est signifiée. Horace au contraire offre l'image de l'ancienne obéissance participative[203].

Ne s'agit-il pas, au demeurant, du plus grand degré d'obéissance que Loyola et la morale jésuite prescrivaient ? Un héros théâtral est alors un personnage dont l'obéissance est telle qu'il arrive à faire sien, à travers sa volonté, le vouloir même du pouvoir qui le dirige. De ce point de vue, il ne serait pas incorrect de voir dans le retour de Corneille à l'écriture dramatique, après le silence qui a suivi la condamnation du *Cid*, l'adhésion (consciente ?) au projet utopique de Chapelain[204], avec l'acceptation de la fonction civilisatrice que ce dernier donnait à la littérature dont on a parlé à la fin du chapitre I.

Au final, *Le Cid* fut condamné à cause de son amour scandaleux, un amour qui avait été sacrifié au nom de l'honneur, mais qui restait insoumis à l'ordre étatique (et de là les accusations d'invraisemblance adressées au personnage du roi). Renoncer à l'amour aurait signifié accepter l'existence d'un pouvoir supérieur et s'y soumettre. Or, puisque Rodrigue se rend toujours excusable grâce à ses exploits, on ne retrouve pas dans *Le Cid* la trace d'un pouvoir reconnu comme absolu, qui l'excuse uniquement parce qu'il le veut ; et qui, pour cette raison, oblige tout le monde à une soumission aveugle et déférente[205]. Autrement dit, il fallait condamner *Le Cid* ! Ce qui arriva lorsque Rodrigue sortit de la scène. Ainsi, *Le Cid* fut condamné de manière exemplaire, malgré le grand succès auprès du public – ce qui explique les atermoiements avant la

[203] H. Merlin, *art. cit.* p. 129.

[204] Cependant, le rapport entre l'auteur et les savants restera toujours difficile, comme témoignent la querelle d'*Horace* et plus tard les invectives à l'encontre de d'Aubignac.

[205] Pareillement, tout le monde a eu quelques fois la sensation dans sa vie de se voir concédé seulement en partie quelque chose qu'il a demandé, ayant la sensation que ce qui a été nié en partie, est dû seulement au fait que l'autre personne pourrait ainsi faire peser *son pouvoir* dans telle circonstance.

publication des *Sentiments* et l'embarras de Chapelain[206] – et malgré ses qualités, que les formules rhétoriques de Chapelain apostrophent alors d'« inexplicables »[207].

Corneille ayant compris la leçon de la querelle du *Cid*, Horace devait alors forcément se tromper après son exploit, afin d'être soumis à cet *ordre totalitaire* dont parle S. Doubrovsky. Être en erreur veut dire pour Horace être soumis à un jugement, et, partant, reconnaître un pouvoir et s'y soumettre :

> Vous savez l'action, vous la venez d'entendre ;
> Ce que vous en croyez me doit être une loi.
> Sire, on se défend mal contre l'avis d'un roi,
> Et le plus innocent devient soudain coupable,
> Quand aux yeux de son prince il paraît condamnable (v. 1536-1540)

Le héros cornélien est un magnanime, et la magnanimité se trouve sans cesse menacée des deux côtés, entre les excès de l'orgueil et ceux de l'humilité[208] ; c'est-à-dire, quoiqu'il entreprenne, il y a toujours chez lui une part de culpabilité. Au demeurant, la faute sert à prouver sa liberté, puisque « la faillibilité, c'est la condition sans laquelle la liberté humaine n'existerait pas »[209]. Ainsi, en inspirant à la fois un sentiment de culpabilité et poussant par conséquent à une obéissance majeure, le théâtre français cherchait à améliorer la société à laquelle le spectacle était destiné. En mettant en scène des exemples qui, à l'instar des moyens employés par Alcandre dans l'*Illusion*

---

[206] Ce qui montre bien la lettre de Chapelain à Balzac envoyé en août 1637. En effet, comme écrit J. M. Civardi Chapelain « a conscience également que si l'Académie ne veut pas se dénigrer elle-même, elle ne peut prononcer une réquisitoire violent, étant donné l'ampleur de l'enthousiasme public », *op. cit.* p. 125.

[207] « Néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, l'élévation et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet *agrément inexplicable* qui se mêle dans tous ces défauts, lui donnent un notable avantage sur le commun des poèmes qui ont paru sur la scène française jusqu'à présent », je souligne. J'ai cité la première version des *Sentiments* contenue dans les *Opuscules critiques*, *éd. cit.* p. 315. Au demeurant, plusieurs années après la querelle, le même Chapelain avouait dans une lettre à Ménage « ce n'est pas que ce mestier de critique soit le plus honneste du monde », cité par J. M. Civardi, *op. cit.* p. 121.

[208] Comme l'écrit M. Fumaroli, « le vieux dilemme action-contemplation s'est déplacé dans le contexte chrétien : il est devenu le dilemme orgueil-humilité. Il est d'autant plus sensible aux militant de la Réforme catholique qu'il avait été posé en termes dangereux pour l'Église par Machiavel : dans un célèbre passage de ses *Discorsi*, celui-ci avait en effet accusé l'Église romaine, et le christianisme en général, d'avoir, en prêchant une morale de l'humilité, efféminé l'humanité moderne, et rendu impossibles les réussites de la grandeur antique », *op. cit.* p. 336. Le magnanime ainsi « s'oppose au "vaniteux" qui se croit digne de plus grandes choses qu'il n'est digne, et au "pusillanime", qui se juge digne de plus petites choses qu'il ne l'est », P. Magnard, *op. cit.* p. 72.

[209] « Ce qui ne signifie pas qu'elle soit la condition par laquelle cette liberté humaine existe », H. Bouchilloux, *op. cit.* p. 81.

comique, renvoient aux thérapies de guérison galéniques[210]. Elles impliquent d'une part des exemples qui suggèrent l'échec de la volonté qui, s'étant déterminée à agir, voudrait imposer l'ordre qu'elle représente (*homéopathie*) ; de l'autre, la récompense de la volonté, qui ayant fait sienne la volonté du pouvoir politique, et par-delà d'un acte de soumission, va accomplir des exploits et acquérir de la gloire (*allopathie*). En fin de compte, bien agir dans la France de Richelieu signifie savoir interpréter les intentions du pouvoir et se comporter en conséquence : de même que l'artiste qui, à l'intérieur du cabinet du cardinal, trouve les règles de l'art pour réussir dans le visage du pouvoir. Autrement dit, « les secrets de l'art surgissent des secrets du pouvoir saisis à travers les effets du secret de l'art »[211].

[210] « Parmi les thérapies que conseillaient alors les ouvrages de médecine galénique, l'homéopathie, qui prétendait soigner le mal par une instillation des mêmes éléments qui avaient causé le déséquilibre, voisinait avec l'allopathie, qui se proposait de neutraliser les déséquilibres de l'âme et du corps par l'utilisation de substances tenues pour "contraires" à celle qu'on pensait responsable de la souffrance. Le traitement mis au point par Alcandre pour soigner Pridamant semble tenir d'un peu des deux », D. Blocker et D. Ribard, « Figures de l'instruction dans l'*Illusion comique* de Pierre Corneille », in *Lectures du jeune Corneille :* L'Illusion comique *et* Le Cid, *op. cit*. p. 137.

[211] C. Jouhaud, *art. cit.* p. 141

Conclusion

On peut en conclusion revenir sur quelques-uns des aspects les plus remarquables des visions du monde qui ressortent des œuvres dramatiques analysées dans les trois traditions théâtrales retenues ici. Le but est de de fournir, à travers l'analyse du rôle joué par le temps dans les pièces étudiées, une clé de lecture importante pour leur interpétation. Les visions du monde et du temps de la vie qui y sont représentées découlent en effet notamment de l'échec d'une révolte, du désabusement ou de l'amère désillusion qui suit normalement un échec, et du constat que, bon gré mal gré, chaque personnage reste *forcé d'agir* sur scène. Elles sont également en relation avec les techniques de dramatisation du temps exposées dans le premier volet de l'étude.

Un instant sans Dieu. La révolution astronomique a eu des conséquences bouleversantes, que l'on peut retrouver également dans le théâtre anglais de l'époque. Depuis la scène, le sentiment du chaos universel – qui, d'après Tillyard, effrayait beaucoup les élisabéthains[1] – a pu être transmis au public pendant un bref instant, avant que le dénouement de l'action dramatique favorise son refoulement. Avec la disparition de l'univers anthropocentrique, l'homme perd sa place prééminente dans la création divine. Se fait jour alors chez l'homme le sentiment de ne plus habiter un monde créé essentiellement pour lui au centre d'un univers fini[2]. Cela permet le développement d'une pensée dont l'évolution conduira aux conséquences évoquées par Koyré[3] – et notamment au basculement de l'approche traditionnelle du savoir. Dans ce contexte, la tragédie a joué sans doute un rôle important.

---

[1] Le chaos est une idée qui obsède l'homme élisabéthain ; il est le symbole du non-sens et de la non-existence. « It meant the cosmic anarchy before creation and the wholesale dissolution. […] If the Elizabethans believed in an ideal order animating earthly order, they were terrified lest it should be upset, and appalled by the visible tokens of disorder that suggested its upsetting. They were obsessed by the fear of chaos and the fact of mutability », E.M.W. Tillyard, *op. cit.* p. 13.

[2] La philosophie de Giordano Bruno, qui séjourne en Angleterre de 1583 à 1585, a joué sans doute un rôle également important dans ce processus : « Il faut donc choisir de deux choses l'une : ou bien l'efficient, dans la mesure où l'effet infini peut dépendre de lui, est reconnu cause et principe d'un immense univers qui contient des mondes innombrables – ce dont ne résulte aucun inconvénient, mais plutôt tout ce qui convient selon la science, les lois et la foi ; ou bien, si c'est un univers fini qui dépend de lui, avec un nombre déterminé de mondes (qui sont les astres), on lui reconnaît une puissance active finie et déterminée, de même que l'acte est fini et déterminé : car ce qu'est l'acte, la volonté l'est aussi, et la puissance », *De Infinito universi e mondi*, in *Œuvres complètes*, IV, sous la direction de Yves Hersant et Nuccio Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 91.

[3] « On a souvent – très justement – souligné que la destruction du Cosmos et la perte par la Terre de sa situation centrale, et par là même unique (bien que nullement privilégiée), amenèrent inévitablement l'homme à perdre sa position unique et privilégiée dans le drame théo-cosmique de la Création dans lequel il avait été jusque-là à la fois la figure centrale et la scène. À la fin de cette évolution nous trouvons le monde muet et terrifiant du « libertin » de Pascal, le monde dépourvu de sens de la philosophie scientifique moderne. À la fin nous trouvons le nihilisme et le désespoir », A. Koyré, *op. cit.* p. 64-65.

D'un côté, l'univers théâtral élisabéthain dénonce la présence de l'athéisme[4] : Marlowe en a été taxé[5], et Tourneur a écrit la *Tragédie de l'athée* pour condamner le phénomène, ce qui révèle que « le débat sur une question mettant en évidence la religion mise en péril par l'athéisme était, certes, d'actualité au temps de Shakespeare »[6]. N. Frye a écrit que lorsque les dramaturges élisabéthains écrivent leurs tragédies, ils « ne laissent guère de place aux dieux, en lesquels ils voyaient de simples personnifications des forces naturelles »[7] ; lors des représentations, le public a pu alors ressentir cette absence de Dieu. Or dans ce monde privé de Dieu, le geste théâtral et la parole théâtrale sont les seules choses qui demeurent devant le spectateur : mais elles sont désormais éphémères et et ne mènent nulle part, comme le dénonce Macbeth[8]. D'ailleurs, tout personnage sortira bientôt de scène, comme le comprend Hamlet en prenant le crâne de Yorick dans la *graveyard scene*, qui, « à jamais muet, il n'est désormais que le signe de l'insignifiance de toute action »[9]. S'agitant et paradant fébrilement pendant son temps sur scène, pour paraphraser les mots de Macbeth, le « pauvre acteur » a été seulement soucieux de ses visées terrestres. Ainsi il a oublié la divinité, et cette dernière a disparu ou est devenue ce *deus otiosus* que l'homme « oublie assez facilement aussitôt qu'il n'a plus besoin [de lui] ; que les duretés de l'existence le contraignent à regarder davantage vers la terre que vers le ciel, et qu'il ne redécouvre […] que lorsque la mort le menace de là-bas »[10]. Pour un moment, pendant que la tragédie élisabéthaine se déroule, le public est mis en face de l'angoissante condition d'un personnage qui met Dieu à l'écart et doute du bien-fondé de toutes ses croyances, théologiques et philosophiques. Une

[4] Le personnage subversif est une figure utilisée pour refouler des peurs sociales à travers son échec : parfois inconsciemment, parfois d'une façon plus ou moins dissimulée par l'idéologie dominante. C'est la lecture qui a été faite par le nouvel historicisme, et en particulier par Greenblatt : « Rather than a free-thinking individual who undermined Christian ideals, however, the Renaissance atheist is in Greenblatt's analysis a convenient straw man invented by Christian ideology », J.G. Harris, *art. cit.* p. 479. Dans « Invisible Bullets », Greenblatt définit l'athéisme comme une catégorie de l'Autre (« Atheism is a characteristic mark of otherness »).

[5] On rappelle la phrase attribuée à Marlowe : « Moses was but a Juggler, and that one Heriots being Sir W Raleighs man can do more than he », cité par S. Greenblatt, *Shakespearean Negotations*, *op. cit.* p. 21. Dans *Faust*, le protagoniste demande à Méphistophélès « Think'st thou that Faustus is so fond to imagine / That after life there is any pain ? » (II, i, 135-36).

[6] M. Abiteboul, *Le monde de Shakespeare*, *op. cit.* p. 117.

[7] N. Frye, *Les fous du temps*, *op. cit.* p. 16.

[8] « A tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing » (V, v, 25-27). Sur le sens de la célèbre réplique de Macbeth, on renvoie d'un côté, à la forte lecture faite par F. Lecercle, « "*Signifying nothing*". *Macbeth* et le refus de l'interprétation », *art. cit.* De l'autre, surtout, à la note 59 du chapitre 5.

[9] M.T. Jones-Davies, *op. cit.* p. 129. Hamlet dira, le crâne de Yorick dans la main : « Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar ? Not one now to mock your own grinning ? » (V, i, 156-59).

[10] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 55.

hésitation qui peut bien l'atteindre : une pensée mystérieuse et inquiétante qui surgit d'on ne sait pas où et semble jeter le spectateur dans un trou vide et noir, où tout est matière et rien ne subsiste. Crainte qui heureusement va disparaître ; et avec elle *l'ancienne hantise*[11], refoulée derrière le rideau par le sourire, insouciant ou forcé, qui vient dans la salle ou à la sortie du théâtre, mettre fin au bref instant de terreur. De toute façon, ce sourire apaisant permet de rentrer dans l'ordre : car *¿ quien no duda alguna vez ?* (qui ne doute quelque fois ?), comme le rappelle le personnage de saint Pierre dans un film satirique de José Cuerda[12].

De l'autre côté, les apories auxquelles donne lieu la représentation, ses *pourquoi* qui restent sans réponse, ne sont pas en désaccord avec la naissance de la méthode expérimentale et l'essor de l'explication mécaniste[13]. Sur les plateaux, avec le temps, les propos de Macbeth ou de Lear changent ainsi de valeur. Si d'abord on y pouvait voir la représentation d'un homme de paille dont le but était de repousser les pas d'une réflexion hardie, ils manifesteront ensuite une hantise dont l'homme n'arrive pas à s'affranchir totalement, et dont la portée pose sans cesse « le problème de Dieu ».

Loin de la scène, les sciences, « de la réalité matérielle » et « de la réalité humaine », vont se pencher toujours plus sur la dimension de l'immanence, suivant un chemin qui conduit « à la désacralisation de l'univers, réduit à la seule intelligibilité physico-mathématique, [et qui] sera comprise comme une retraite de Dieu »[14]. Au théâtre aussi, à travers la tragédie qui travaille les matériaux de l'immanence, on assiste à l'éloignement de Dieu. Dans les deux cas, sa mort semble être préfigurée, comme en témoigne le silence d'un Dieu désormais caché[15]. Mais les systèmes scientifiques

---

[11] La présence de conceptions matérialistes dans la culture populaire de l'époque a été mise en exergue par C. Ginzburg. On renvoi notamment à son étude sur Menocchio, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turin, Einaudi, 1976.

[12] J.L. Cuerda, *Asi en el cielo como en la tierra*, Espagne, 1995.

[13] Avec la naissance de l'explication mécaniste, la recherche des lois et des relations nécessaires et mathématiques prend le dessus sur les spéculations sur les causes transcendantes. « Dans son intention maîtresse, [l'explication mécaniste] se caractérise par un déplacement d'intérêt qui substitue la préoccupation du *comment* à la préoccupation du *pourquoi* […] l'intérêt se reporte de l'*essence* à l'*existence*, et de la *causalité* à la *légalité* ». G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale. III*, *op. cit.* tome I, p. 150-51. Par exemple, pour Newton « heureusement […] il n'est pas nécessaire d'avoir une conception claire de la façon dont se produisent certains effets pour être en mesure d'étudier les phénomènes et de les traiter mathématiquement […] Il était parfaitement suffisant de supposer que ces forces – physiques ou métaphysiques – agissaient selon des lois strictement mathématiques ». A. Koyré, *op. cit.* p. 214.

[14] G. Gusdorf, *op. cit.*, III, vol, I, p. 276.

[15] « À certains égards, on peut dire que le *Deus Otiosus* est le premier exemple de la « mort de Dieu » frénétiquement proclamée par Nietzsche. Un Dieu créateur qui s'éloigne du culte finit par être oublié. L'oubli de Dieu, comme sa transcendance absolue, est une expression plastique de son inactualité religieuse ou, ce qui revient au même, de sa "mort" », M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.* p. 123. On

évoluent suivant la tentative de rendre inutile « l'hypothèse de Dieu » ; la tragédie, en revanche, aura toujours besoin de cette hypothèse. Un instant sans Dieu, c'est retenir sa respiration pendant quelques secondes : mais pour vivre, la tragédie a besoin de respirer. On se retrouve encore une fois face aux apories de la véritable essence du tragique, qui fait litière de l'Au-delà, et fait référence sans cesse à l'absolu et à l'infini[16]. L'exclusion de Dieu peut avoir lieu dans les autres genres littéraires, dans les systèmes philosophiques, mais non sur ces scènes. Même après la plus grande tragédie de l'histoire, la seconde guerre mondiale, qui a obligé à reformuler le concept de tragique (comme le dira Camus), après l'horrible réalité des *lager* nazis qui pousseront Primo Levi à affirmer « il y a eu Auschwitz, donc Dieu ne peut pas exister », dans un drame, où les personnages épuisent leurs forces en bagatelles et demeurent « *en haletant* », on attendra simplement Godot pendant deux heures.

Une fête baroque[17]. Comme tout homme religieux, l'homme espagnol du XVII^{e} siècle vit dans deux sortes de temps, l'un profane et l'autre sacré, ce dernier étant – au moins théoriquement – beaucoup plus important que l'autre[18]. Le caractère le plus paradoxal du temps religieux des chrétiens demeure dans le fait de fusionner la linéarité que son eschatologie implique, avec la circularité et la réversibilité décelables dans son calendrier liturgique. Ce calendrier est constamment scandé par des fêtes ayant la fonction de réactualiser les mystères transcendantaux, et dont on profite pour s'amuser et se reposer[19].

---

retrouvera ce silence de Dieu également sur les scènes tragiques françaises de l'époque louiquatorzième. Sur le sujet voir L. Goldmann, *Le Dieu caché*, *op. cit*.

[16] Comme l'affirme H. Gouhier, « un événement n'est pas tragique par lui-même mais par ce qu'il signifie et cette signification est tragique lorsqu'elle introduit le signe d'une transcendance. […] Il y a tragédie par la présence d'une transcendance, quelle que soit cette transcendance », H. Gouhier, *op. cit.* p. 34 et 35. Cependant, « point de transcendance qui ne soit corrélative d'une certaine immanence, ce qu'indique tous simplement le mot présence », *ibidem*, p. 41.

[17] « Qu'est-ce que la fête, sinon l'exaltation de l'instant ? La longue royauté de la fête et du divertissement en Espagne suggère la résistance affirmée et souvent victorieuse aux valeurs et aux vertus bourgeoises que la fête ne cesse de narguer. Car la fête est simultanément absence de travail, défi à l'esprit d'épargne, paroxysme de consommation, oubli de la prévision. Elle offre en outre, parce qu'elle est rassemblements de foules, ses plus belles chances aux joies du paraître. Ce sont ces comportements et ces attitudes que la société industrielle naissante [du XIX^{e} siècle] s'est acharnée à détruire. L'une des raisons profondes, certainement inconsciente, de l'attachement de l'Espagne au catholicisme est peut-être la protection et la faveur accordée par le catholicisme à la fête. Elle les lui a bien rendues ». B. Bennassar, *L'Homme espagnol*, Hachette, Paris, 1975, p. 140. Dans l'*auto sacramental* de Calderón *Le grand théâtre du monde*, le mot *fiesta* apparaît une dizaine de fois.

[18] M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 65.

[19] D'après le célèbre travail de B. Bennassar, la vie des Espagnols de l'époque – notamment des classes nanties – semble bien avoir été une grande fête : moins d'un tiers de la journée était destiné au travail (lorsqu'on travaillait…car « l'idéal espagnol coïncidait bien, en définitive, avec l'absence de travail, la vie contemplative, la fête et la promenade auxquelles tous aspiraient pour être estimés »), au cours d'une année qui comptait plus de cent jours festifs ! B. Bennassar, *op. cit.* p. 99. Quelques siècles

Il est une fête sur laquelle le catholicisme de la Contre-Réforme semble avoir insisté davantage dans sa lutte contre le protestantisme, pour affirmer sa théologie et ses dogmes : la fête du *Corpus Domini*, pendant laquelle on adore dans l'hostie le vrai corps du Christ (i.e. la transsubstantiation niée par Luther). Pendant les Fête-Dieu on jouait en Espagne des pièces religieuses, les *autos sacramentales*, dans le but de mettre en scène, à travers des allégories, le mystère de l'eucharistie. Or au début de l'*auto* du *Grand Théâtre du monde*, c'est l'Auteur même qui déclare vouloir donner une fête[20], et l'on pourrait comprendre ses répliques comme une première justification de l'inclination à la fête des Espagnols, et de sa présence presque envahissante dans leur vie d'antan. Au demeurant, elle a le but d'honorer Dieu[21].

De là, une vision optimiste de la vie pourrait s'imposer, où le monde pourrait être vu d'emblée comme un « *dichoso albergue* », un « *bellísimo laberinto / de flores, rosas y plantas* », une « *hermosa composura* », dont l'homme serait poussé à profiter par ses instincts et ses sens[22] ; d'autant plus que la fête est également présentée comme inéluctable[23]. La fête dont il est question, et que les *comedias* mettent souvent en scène, est celle de la vie de l'homme, représentée à travers la métaphore la plus utilisée à ce moment : le monde est un théâtre[24], et la vie de l'homme une comédie produite par Dieu et dont le but est de servir à la gloire de celui-ci[25].

On sait à quel point le lien entre fête et théâtre est étroit dans l'Espagne baroque, l'un impliquant souvent l'autre ; et l'on sait aussi que la métaphore du grand théâtre du monde, en invitant les spectateurs chrétiens au divertissement, leur dénonce en même

---

après, Gautier dans son *Voyage en Espagne* écrira encore : « Chacun est occupé consciencieusement à ne rien faire : la galanterie, la cigarette, la fabrication des quatrains et des octaves, et surtout les cartes, suffisent à remplir agréablement l'existence…En général, le travail paraît aux Espagnols une chose humiliante et indigne d'un homme libre », p. 286-7, cité dans *L'homme espagnol*, p. 96. Bien sûr, il ne faut pas généraliser : car si l'idéal coïncidait bien avec l'absence de travail, il existe des documents discordants sur le sujet. Notamment le travail du paysan n'était pas du tout sous-estimé, et d'ailleurs on en trouve un éloge dans l'*Alcalde de Zalamea* de Calderón.

[20] « Una fiesta hacer quiero / A mi mismo poder », v. 39-40.

[21] « Pues para grandeza mía / Aquesta fiesta he trazado », v. 628-29.

[22] Justement, le personnage qui dans l'*auto* incarne la beauté affirme : « Dios, di, ¿ para qué crió / Flores, si no ha de gozar / El olfato el blando olor / De sus fragrantes aromas ? / ¿ Para qué aves engendró, / Que en cláusulas lisonjeras / Citaras de pluma son, / Si el oído no ha de oírlas ? / ¿ Para qué galas, si no / Las ha de romper el tacto / Con generosa ambición ? / ¿ Para qué la dulces frutas, / Si no sirve su sazón / De dar al gusto manjares /De un sabor y otro sabor ? / ¿ Para qué hizo Dios, en fin, / Montes, valles, cielos, sol / Si no han de verlo los ojos ? / Ya parece, y con razón, / Ingratitud no gozar / Las maravillas de Dios » (v. 690-711) ; bien que Sagesse rappelle que seulement : « Gozarlas para admirarlas / es justa y lícita acción, / y darle gracias por ellas » (v. 712-14)

[23] « Que solo a ostentación de mi grandeza / Fiesta hará la gran naturaleza », v. 41-42.

[24] Voir J. Jacquot, « Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón », *art. cit.*

[25] Dans cette fête qui a été mise en place, l'allégorie du Créateur dit au personnage du Monde : « Seremos, yo el autor, en un instante, / Tú el teatro, y el hombre el recitante » (v. 65-66).

temps le caractère illusoire de l'apparence des choses terrestres, leur caducité, dans le but de tourner l'homme vers Dieu et ses valeurs éternelles. Le théâtre de Tirso de Molina aura pour constante le souci d'alerter l'homme à ne pas s'abandonner avec insouciance aux jouissances terrestres : dans l'atmosphère urbaine dont on a parlé plus haut, ne pouvant pas empêcher les jeunes de s'amuser, Tirso se contente de leur rappeler qu'il faudra, tôt ou tard, quitter ces divertissements pernicieux, afin de ne pas se trouver au dépourvu lorsqu'ils seront appelés à rendre compte de leur vie[26].

Les représentations baroques mettent en scène un monde tantôt festif, qui pousse les personnages sur scène à se réjouir des récréations passagères, souvent pernicieuses, tantôt âpre et sévère, les temps de joie et les temps de douleur se relayant sans cesse, les uns s'écoulant plus rapidement que les autres, puisque ces derniers sont plus difficiles à endurer, sur scène comme dans la réalité quotidienne[27]. En somme, au siècle d'Or, félicité et souffrance vont de pair[28] ; après tout, les fêtes religieuses ne sont pas toutes motif de réjouissance (pendant l'année liturgique se relayent célébrations joyeuses et célébrations de pénitence, voire de souffrance, à l'instar du mercredi des cendres, du vendredi saint, ou encore des autodafés). Grâce à cela, le théâtre baroque peut afficher ainsi un temps discontinu, qualitativement inégal. En effet, dans le but de dénoncer les joies éphémères de ce monde, la culture baroque en met en exergue l'instantanéité, alors même que la durée majeure des souffrances ouvre au temps de la réflexion et du regret, propédeutique à l'instant du *choix libre* et du désabusement. Dans le flux temporel frivole qui caractérise le temps de la vie, au-delà des importances données aux actions, c'est lui le seul moment qui compte réellement. Cependant, du fait même qu'un court instant est privilégié au détriment des autres temps de l'action dramatique, il en résulte

---

[26] À la fin du *Grand Théâtre du monde* l'allégorie du Monde déclarera : « ¡Corta fue la comedia ! Pero ¿cuándo / No lo fue la comedia desta vida, / Y más para el que está considerando / Que toda es una entrada, una salida? » (v. 1255-58)

[27] En dehors des théâtres, le caractère optimiste de la « fête baroque » est atténué par les différents malheurs qui affligeaient la population de l'époque. Au-delà du luxe éblouissant de la noblesse, misères et famines ne manquèrent pas, et l'inflation due aux importations de métaux précieux de l'Amérique ne fit qu'empirer la situation des couches les plus pauvres de la population. Les signes de la crise sont déjà présents…et d'ailleurs Rocroi n'est pas loin non plus ; tout comme les révoltes à Naples et en Sicile ; *bandoleros* et *picaros* ont déjà fait leur entrée dans l'histoire – et dans la littérature. Et l'on trouve pour cadre à cette période les pestes de 1596-1602 et de 1648-1652.

[28] À ce propos, J. A. Maravall a écrit que le Baroque est à la fois une période tragique et « la época de la fiesta y del brillo », en spécifiant que « el carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño como nos demuestra la obra de un Calderón », dans une sorte d'extrême polarisation de rires et de pleurs devant le spectacle de la vie, symbolisée par les figures d'Héraclite et de Démocrite. J.A. Maravall, *La cultura del Barroco, op. cit*. p. 322. Au demeurant, comme le dira un Guillén de Castro, les pièces espagnoles aussi reflètent cette réalité, car elles font rire et pleurer : « Es su fin el procurar / Que las oiga un pueblo entero / Dando al sabio y al grosero / Que reír y que llorar », *El curioso impertinente*, (I, i), cité par Maravall, *La cultura del Barroco, op. cit.* p. 213.

qu'également l'instant de jouissance pourrait en être derechef réhabilité, chargé de toute sa valeur captivante.

Chez l'homme espagnol de jadis naît ainsi une perception du temps plutôt qualitative que quantitative, et, partant, une attitude envers le temps qui privilégie l'instant, la fête et la jouissance immédiate. Une autre explication de ce caractère opposé aux enseignements religieux pourrait se trouver dans le fait que la conscience religieuse s'exalte souvent dans ces instants de ferveur, envahie par un esprit dionysiaque aveuglant, qui l'amène à oublier, le temps de la fête, les règles de conduite en temps normal ; voire à consommer, dans un court instant, le plaisir éphémère qui avait coûté des jours (voire des mois !) d'efforts[29]. C'est pourquoi le théâtre « religieux » se voit contraint de réprimer sans cesse l'ivresse de l'âme causée par ces comportements. À l'instar d'une mythologique monture ailée, ces attitudes conduisent l'homme à prendre son envol, à flotter dans l'éther, voire à défier le ciel – avant de le précipiter dans un lendemain où, l'illusion de la fête évanouie, recommencent les peines, les fatigues et les souffrances du quotidien.

Un projet intramondain. La dramaturgie régulière née en France au milieu des années 1630 est le fruit d'un débat théorique qui a pour matrice une conception du travail littéraire ressortant des interprétations faites de la *Poétique* d'Aristote. Ces réflexions amènent les théoriciens à nier les conceptions platoniques de l'œuvre littéraire, et à ôter à cette dernière toute référence à des vérités supérieures et transcendantes. Comme Chapelain l'explique à ses interlocuteurs du *Dialogue de la lecture des Vieux Romans*, toute œuvre littéraire est foncièrement ancrée dans son contexte historique. Née de la sensibilité d'une civilisation ayant réellement existé, la conception rationaliste de l'œuvre qui s'élabore dans la France classique conduit alors à voir l'œuvre dans ses fins terrestres les plus pratiques : avec Chapelain, « à une phase mimétique caractéristique de la Renaissance, et centrée sur les rapports entre l'œuvre et le monde, succéderait progressivement une phase "pragmatique" centrée sur les rapports entre l'œuvre et son public. […] [Son idée sur le statut de l'œuvre] montre la littérature comme le milieu dans lequel se déploie de façon privilégiée l'imaginaire d'une société en tant qu'il détermine son devenir effectif »[30]. Il est possible de déceler cette intention (consciente ou non chez les dramaturges) dans les pièces théâtrales composées et jouées à l'époque de Richelieu, l'*Horace* de Corneille constituant de ce point de vue un exemple particulièrement signifiant.

---

[29] Dans son étude sur *L'Homme espagnol*, B. Bennassar reporte l'exemple des *las fallas* de Valence.

[30] A. Duprat, *Vraisemblances, op. cit.* p. 349.

Si pour Chapelain et ses contemporains la fin de la littérature consiste à donner un élan vers la constitution d'une société utopique où la force perdrait sa valeur dominante en faveur de « l'opinion » (voir la fin du chapitre I), il devient indispensable que le théâtre mette en scène des personnages dont la raison apparaisse (de façon convaincante[31]) comme *libre*, et les conduisant vers le *bien*. Or comme on l'a vu, les pièces montrent que les personnages sur scène apparaissent libres lorsqu'ils entament une réflexion approfondie sur la réalité qui les entoure et sur eux-mêmes, ainsi que lorsque leur raison les conduit vers le *bien*.

D'une part, en accord avec la réflexion cartésienne, c'est grâce à la présence d'une pensée qui justifie par elle-même son existence (sans avoir besoin de recourir à l'idée d'un être transcendant), que la liberté humaine se voit légitimée[32]. Sur scène, à travers des méditations telles que le monologue de Sabine ou les stances de Rodrigue, le personnage se découvre en tant que sujet libre de choisir[33] ; et par là, libre tout court. Cette liberté, jaillissant de la conscience de l'infinie volonté de l'homme, ne veut pourtant pas dire que l'homme est libre de tout faire. Il est en revanche libre de tout accepter *volontairement*. Dans cette perspective, il est remarquable que les représentations emphatisent la liberté du choix lorsque ce qu'un personnage entame de faire est dirigé vers le *bien* – puisque la volonté est par sa nature inclinée au bien, alors que lorsqu'elle se dirige vers le mal, on la taxe d'être aveuglée par le péché. Afin de se découvrir libre, l'homme devrait donc accepter (sciemment ou non) les leçons qu'une représentation théâtrale *vraisemblable* pourrait lui suggérer. Cette conception de la liberté humaine et les ruses utilisées pour l'atteindre ne sont pas en désaccord avec les idées de Chapelain, telles que les a dévoilées A. Duprat : « en attendant le jour où la vertu seule trônera dans les consciences, c'est l'orgueil qui y règne ; la ruse de la raison consiste donc à se servir de l'imagination des hommes pour retourner à leur profit cet orgueil qui sans elle les mènerait à leur perte »[34].

Devenir libre signifie également savoir accepter volontairement des situations qui de toute façon s'imposeraient à l'homme *de facto* : tel le fait de donner son

---

[31] En effet, « une civilisation ne saurait se doter d'une littérature capable d'exprimer et de façonner en retour son identité et sa culture, si elle ne travaille pas à se représenter elle-même de façon persuasive par la fiction », *ibidem*, p. 313.

[32] T. Gontier, *art. cit.* p. 66.

[33] Dans la pensée de Descartes, « en se décidant à agir dans le sens que l'entendement lui présente comme vrai ou bien […] le sujet cartésien fait siennes les raisons que son entendement lui représente : c'est alors seulement qu'il se découvre comme sujet, c'est à ce moment qu'il use de la puissance de choisir, ou de son libre arbitre », P. Guenancia, *art. cit.* p. 61

[34] A. Duprat, *Vraisemblances, op. cit.* p. 346.

assentiment à l'adhésion à une communauté d'hommes[35], en approuvant les contraintes sociales, alors même que l'on découvre et que l'on met l'accent sur l'individualité de chacun[36]. De cette adhésion découle que les bonnes actions sont celles qui mettent les intérêts particuliers de côté, et travaillent pour l'accomplissement de l'intérêt commun et du bien public : au demeurant, comme l'a signalé P. Bénichou, ce sont ces mêmes intérêts qui souvent permettent au protagoniste sur scène d'atteindre la gloire[37]. C'est ce que montre l'*Horace* de Corneille, avec l'exploit du protagoniste avant, et son dénouement ensuite, lorsque Tulle invite le protagoniste à se réconcilier avec Valère :

> Vis pour servir l'état ; vis, mais aime Valère :
> Qu'il ne reste entre vous ni haine ni colère ;
> Et soit qu'il ait suivi l'amour ou le devoir,
> Sans aucun sentiment résous-toi de le voir (v. 1763-66).

Ainsi, « en face du *héros*, incarnation d'une éthique, se dresse le *roi*, gardien et défenseur d'un système »[38]. En d'autres mots, *la Rome qui se réveille au lendemain de l'exploit et du forfait d'Horace coïncide avec la République de Descartes*[39], et toutes deux correspondent au projet utopique de Chapelain[40]. En ce sens, le théâtre des années

---

[35] « Chacun est joint à un tout plus grand que soi, et aux autres. Ce lien, d'abord naturel, non voulu, doit être transfiguré en un lien libre, éclairé, voulu par la raison et moi-même. Si [l'homme] est de manière particulière une partie d'un État, d'une société et d'une famille, c'est parce qu'il est joint à eux *de facto* d'abord de par le fait de sa naissance. Mais ce fait, il peut le changer en un choix libre de sa demeure, et de son serment […]. Quand il consent au lien, il n'est alors plus joint *de facto*, mais *de volonté*, et c'est son jugement personnel, sa conscience, qui conduira son action dans et pour ce tout », P. Soual, *art. cit.* p. 414.

[36] « Le commandement de la raison consiste en une obligation générale de porter intérêt, d'agir pour le bien public et de "travailler pour autrui", pour "l'amitié", parce que chacun "doit plus au public" qu'à soi », P. Soual, *art. cit.* p. 414-415. Cela ne détruit pourtant pas la primauté de l'*ego* cartésien : « L'ego a par essence une primauté, en tant que perfection et noblesse du libre arbitre. […] Chacun est une partie d'un tout, mais pourtant jamais la partie ne doit être aliénée ou engloutie dans le tout », *ibidem*, p. 415.

[37] « Le plus souvent la satisfaction des désirs et la gloire, loin de s'exclure, ne font qu'un », *op. cit.* p. 19.

[38] S. Doubrovsky, *op. cit.* p. 179.

[39] « Si la haute société homérique est une libre union d'aristocrates, la République pensée par Descartes est la libre union d'âmes indépendantes et nobles, de la noblesse que leur confère le libre arbitre et son bon usage possible. Ces âmes font ainsi société ensemble, au sein de ce tout social et politique dans lequel elles ne doivent jamais disparaître ou se laisser engloutir de par leur propre faute, notamment en renonçant à la liberté de leur jugement. […] Descartes sait qu'il n'est pas de Cité des sages, de Platonopolis, mais il pense l'essence du lien humain, l'ordre de la vie publique, selon la liberté, et montre le rôle étonnant du philosophe dans la Cité. Car le degré de civilisation se mesure à la présence de penseurs dans un État et à l'accueil fait à la pensée chez le plus grand nombre », P. Soual, *art. cit.* p. 421-422.

[40] On voit bien l'exemple, souhaité par L. Goldmann où l'interprétation de l'œuvre rejoint la sensibilité et les aspirations d'une classe sociale (lorsque ce n'est pas le cas d'une époque) : cette clé de lecture

1630, qui s'efforce d'afficher une volonté libre et infinie dont la valeur est éminemment gnoséologique[41], n'aurait-il lui-même une valeur gnoséologique pour un public qui, par ailleurs, va changer d'attitudes en se conformant aux goûts et aux aspirations d'une élite qui le dirige d'en haut ?

***

À la fin de cette étude, ayant montré les trois manières différentes de représenter le temps au théâtre, et ayant analysé les formes et le sens que ce temps est censé prendre dans l'esprit des spectateurs contemporains, on peut donc revenir sur l'hypothèse du départ (p. 8), et répondre également à la question posée dans l'introduction concernant l'espace de liberté que ce temps fictif semble accorder aux personnages dramatiques.

Parmi les traits qui marquent fortement l'écriture dramaturgique, et que l'on ne saurait contourner lorsqu'on étudie l'œuvre de Shakespeare, Calderón ou Corneille, figurent donc « l'*instant* sans dieu » pour le théâtre élisabéthain, tel qu'on a pu le saisir à travers notamment la lecture de la tragédie d'*Hamlet*, ou les mots de Macbeth, qui signalent un refus, une absence ou un manque de sens[42] ; mais qu'on retrouve également dans les autres pièces analysées. « La fête *baroque* », dans le cas du théâtre espagnol, telle qu'elle apparaît non seulement de manière explicite dans l'*auto* du *Grand Théâtre du monde*, mais également à travers les instants « cérémonieux » des drames baroques : de l'agenouillement de Sigismond à la poignée de main de don Juan. Et troisièmement, « le *projet intramondain* » de théâtre promu par Richelieu, tel qu'il est esquissé au cours du premier chapitre, à l'aide des travaux d'Anne Duprat sur Chapelain, et développé ensuite dans l'analyse que je propose des enjeux de la volonté et des paradoxes de la liberté des personnages dramatiques créés dans les années 1630. Or, ces trois traits que cette thèse met en exergue sont tous définis par la notion de *passage*, comme révèlent les formules utilisées. Ce trait temporel marque l'écriture dramaturgique, et pousse chaque dramaturge à emprunter une « procédure » de dramatisation du temps qui lui est propre. Autrement dit, les trois visions du monde et du temps que l'on vient d'ébaucher

(le projet de l'imminence en marge de la pièce), tout comme les deux autres qu'on vient d'élucider (l'instant sans Dieu, la fête baroque) doit nécessairement être prise en compte afin de comprendre la valeur véritable que jouent les pièces dans leur contexte historique.

[41] D'après J.B. Jangène Vilmer, chez Descartes l'infinitude de la volonté humaine « n'a certainement pas une valeur ontologique d'exemple, mais bien plutôt une seule valeur "d'instrumentalité gnoséologique" », *art. cit.* p. 311.

[42] F. Lecercle, « "*Signifying nothing*". *Macbeth* et le refus de l'interprétation », *art. cit.*

reposent sur trois techniques différentes de dramatisation du temps, qui permettent ainsi de les véhiculer.

Les dramaturges élisabéthains visent à faire intérioriser le temps théâtral à travers un surplus de *pathos* (donné par exemple aux monologues), obtenu grâce à une véritable durée qualitative qui s'insère et s'oppose à l'écoulement confus, rapide et superficiel du temps de l'action théâtrale. Le théâtre élisabéthain affiche ainsi un temps qui est éphémère, qui *passe* sans laisser des traces, hormis des petits instants de *terreur tragique*, où la seule durée possible, comme l'a montré G. Venet, semble être celle des hommes qui se révoltent et intériorisent cette expérience, avant d'être balayés à leur tour par ce temps infernal où ils se découvrent « *Fools of Time* » pour emprunter la formule de N. Frye. Ce sont ces moments qui permettent de scruter l'état des choses et de déployer des réflexions sur la valeur du temps humain. Il en résulte que les personnages portent sur scène les doutes et les terreurs d'une époque bouleversée par les découvertes, où même Dieu commence à disparaître d'un monde qui, avec ses nouveautés, « *calls all in doubt* », comme disait J. Donne.

La *comedia* espagnole met également en scène un temps qui coule de façon très irrégulière. Un temps, donc, qui se soucie davantage de son essence qualitative que de son écoulement quantitatif dans le but de mettre en exergue deux instants privilégiés (l'instant du *desengaño* et l'instant de la mort). Mais ce temps – adressé davantage aux « oreilles d'un dormeur » qu'à des « yeux intérieurs » – est en revanche moins sécularisé, et, surtout, il est toujours ouvert sur la transcendance. La *comedia* a par conséquent vocation à privilégier l'*instant*, en tant que moment d'une fête à la fois joyeuse et triste. Il importe, au dramaturge baroque, de mettre l'accent sur la dépréciation d'un temps *illusoire* à l'image d'une réalité dont pourtant la valeur reste ontologiquement difficile à évaluer ; car de l'autre côté, et en même temps, il va mettre en exergue l'importance d'une action, qui, le moment venu, pourra en racheter la valeur. Ce sont les personnages qui se révoltent qui peuvent alors faire l'expérience du paradoxe d'un temps vu comme *escandalo caduco*, mais qui en même temps en révèlent ce que D. Souiller appelle « le scandale du théâtre », à savoir « donner de l'être à ce qui n'en a pas »[43]. Ils semblent affirmer de la sorte une *ontologie retrouvée*, dirais-je, dans la mesure où, en fin de compte, ce qui seulement *demeure* (quoique très brièvement), ce qui *véritablement* vaut, c'est ce qui se passe justement dans le « théâtre du monde », comme sera obligé à reconnaître le Monde dans le célèbre *auto sacramental* de Calderón de la Barca.

[43] *Calderón et le grand théâtre du monde, op. cit.* p. 333.

Enfin, les dramaturges français des années 1630, découvrent dans la règle de l'unité de temps le procédé qui, rétrécissant la durée de l'action, poussent *vraisemblablement* à l'erreur un personnage qui sur scène doit agir sans cesse promptement ; et leur permet de mettre à l'épreuve la liberté de l'individu face à sa société[44]. À une époque où, comme je le rappelle en citant J. Rohou « la discipline centraliste qui s'affirme après 1630 étouffe pour un demi-siècle [les prodromes du libéralisme] »[45]. Encore une fois, c'est le personnage du rebelle qui fournit les meilleurs exemples d'un temps qui peut être vu comme celui de l'occasion seulement lorsque l'individu agit pour le bien de l'État et de sa société – et, de manière plus générale, en accord avec l'éthique d'un « ordre supérieur ». Tel est le cas d'Horace, qui au comble de sa liberté, pousse d'un *premier mouvement* son *bras* au-délà des limites, se découvre en échec et doit accepter une autre éthique : « l'effort radical pour définir l'homme par la liberté fait bientôt apparaître les apories de cette liberté, et surgir la double impasse existentielle et morale d'une subjectivité en proie au temps et à autrui » écrit S. Doubrovsky[46]. Ce sera seulement après une réconciliation, en effet, que les protagonistes cornéliens pourront se frayer la voie vers l'héroïsme. En même temps, découvrant leur faillibilité, ces personnages se laissent convaincre de suivre les conseils que leur donne un pouvoir (politique) soucieux de garder l'ordre établi – avec l'éthique qui l'accompagne – et visant à la création d'une société utopique.

Dans les trois cas, pour conclure, la représentation de la révolte a sans doute des motivations politiques de fond, mais pas seulement, comme je tente de le montrer dans la sous-partie que je consacre au « sens de la révolte ». Si le cas du théâtre français reste le plus frappant, les deux autres, en revanche, témoignent avec des degrés et des moyens différents d'un souci semblable. En effet, si la critique anglaise a mis en cause l'idée du théâtre en tant qu'*instrumentum regni*, tel que l'avait affirmée la critique historiciste, Tillyard en tête, la critique hispaniste toute récente a tenté également de nuancer les affirmations sur le caractère réactionnaire qu'aurait la *comedia* espagnole, tel que le proposait Maravall dans *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. De ce point de vue, Calderón et Shakespeare semblent plus proches de ce qu'on a cru jusqu'à présent, et rendent manifeste le fait que les dramaturges de cette époque ont voulu mettre en

[44] Dans cette perspective, comme l'a écrit G. Forestier, « la tragédie cornélienne produit le sens par la forme », *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.* p. 358.

[45] J. Rohou, *art. cit.* p. 122.

[46] *Op. cit.* p. 182.

examen dans leurs œuvres les sujets les plus pressants de leur temps dans les trois contextes pris en considération.

Enfin, après les analyses conduites dans les chapitres 4 et 5, l'on peut sans doute affirmer que, quoique de façon différente, et avec des degrés variables, le temps dramatisé dans les trois traditions théâtrales étudiées ici semble accorder un espace de liberté plus ou moins grand à l'action des personnages dramatiques. Et cela même dans les tragédies. Ainsi, dans le théâtre élisabéthain, le protagoniste est laissé libre de choisir, comme on le voit dans le cas de Faust, de Macbeth ou d'Hamlet, bien que le temps passé pèse toujours lourdement dans leur présent (les Histoires en fournissent un exemple éclairant). Par ailleurs, cette liberté, si limitée qu'elle soit, s'impose de manière évidente lorsqu'on compare, comme je l'ai fait ici, l'action d'une tragédie à celle d'un drame romanesque comme la *Tempête* (ce qui justifie sa présence dans un corpus qui s'annonçait « tragique » dans le titre). De même, l'action du *Grand Théâtre du monde*, en dépit de la charge allégorique qui tend à diminuer l'importance du temps de la vie en faveur du temps de l'Au-delà, finit par montrer l'importance de ce qui se passe sur scène, et donc des actions accomplies dans le monde, justement en raison de la dramatisation. Cette importance est également nette dans les autres pièces étudiées de Calderón, dans la mesure où il exalte souvent l'action : car, comme on a vu en l'opposant à la dramaturgie tirsienne, une vraie liberté – comparable à celle qu'imaginent les théologiens jésuites espagnols – ne saurait se dégager que lorsque le protagoniste apparaît comme libre d'agir dans le temps de la fiction. De son côté, le théâtre régulier en France – et notamment celui de Corneille – conduit le spectateur à postuler l'existence d'une liberté inhérente à l'être humain, tout comme Descartes l'affirmait. Elle s'affiche volontiers à travers les instants où la volonté des personnages dramatiques est mise en valeur (Camille, Sabine, Massinisse), ou à travers les exploits des protagonistes (Rodrigue, Horace). Elle apparaît toutefois assez limitée lorsque cette volonté et ces exploits ne s'accordent pas avec les fins d'un « ordre supérieur », soufflent ainsi l'idée de l'existence d'une *potestas absoluta*. L'unité de temps sert en ce sens à suggérer l'urgence d'une action qui peut faire échouer le protagoniste lorsque ce dernier ne travaille pas pour sa société et pour l'État : la tragi-comédie du *Cid* (étudiée ici dans sa version de 1637) a fourni souvent de contre-exemple aux interprétations proposées.

On peut sans doute en conclure que pendant cet âge d'or du théâtre européen, c'est sur la scène que l'on peut prendre le mieux conscience des mutations caractéristiques de l'époque, et observer les modèles de conduite de l'homme de la

première modernité en en dégageant le sens éthique et la pensée religieuse qui les inspirent. En l'occurrence, les hommes contemporains ont pu profiter de ces leçons : car *L'ARTE RINNOVA I POPOLI E NE RIVELA LA VITA*[47].

[47] Épigraphe du théâtre Massimo de Palerme.

BIBLIOGRAPHIE

I *Sources*

I.1 Œuvres dramatiques et éditions utilisées

I.1.a Pièces de référence

Théâtre anglais

Marlowe C., *Docteur Faust* [1588], (éd.) F. Laroque, Paris, Flammarion, 1997.

Shakespeare W., *Richard II* [1595], dans *Œuvres complètes. Histoires. II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont (Bouquins), 1997.

Shakespeare W., *1 Henry IV* [1596-1597], dans *Œuvres complètes. Histoires. II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont (Bouquins), 1997.

Shakespeare W., *2 Henry IV* [1598], dans *Œuvres complètes. Histoires. II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont (Bouquins), 1997.

Shakespeare W., *Henry V* [1599], dans *Œuvres complètes. Histoires. II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont (Bouquins), 1997 ; et dans *Œuvres complètes, IV*, (éds.) G. Venet et M. Déprats, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2008.

Shakespeare W., *Hamlet* [1600-1601], dans *Œuvres complètes. Tragédie I*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, établissement du texte de S. Well et G. Taylor, Paris, Laffont (Bouquins), 1995. Autres éditions utilisées : W. Shakespeare, *Hamlet*, dans *Œuvres complètes*, (éds.) A. Barton, J. M. Déprats et G. Venet, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2002 ; W. Shakespeare, *Hamlet*, (éd.) Keir Elam, Milan, Rizzoli, 2006.

Shakespeare W., *Macbeth* [1606], dans *Œuvres complètes. Tragédies II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont (Bouquins), 1995.

Shakespeare W., *La Tempête* [1611], dans *Œuvres complètes. Tragicomédies II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont (Bouquins), 2002.

Théâtre espagnol

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* [vers 1620], (éd.) A. Prieto, Barcelone, Planeta, 1990. Trad. Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville*, dans *Théâtre espagnol du XVII^e^ siècle. II*, (éds.) J. Canavaggio et R. Marrast, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1999.

Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado* [vers 1625], (éd.) A. Prieto, Barcelone, Planeta, 1990. Trad. Tirso de Molina, *Damné par manque*

d'espoir, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*. *II*, (éds.) J. Canavaggio et R. Marrast, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1999.

Calderón de la Barca P., *Le Grand Théâtre du monde – El gran Teatro del mundo* [vers 1633], (éd.) F. Bonfils, Paris, Flammarion, 2003.

Calderón de la Barca P., *La Vie est un songe - La vida es sueño* [1635], (éd.) L. Dupuis, Paris, Gallimard, 2006.

Calderón de la Barca P., *Le Magicien prodigieux (El mágico prodigioso)* [1637], (éd.) B. Sesé, Paris, Aubier, 1969.

Théâtre français

Mairet J., *Sophonisbe* [1634], dans J. Mairet, *Théâtre complet I*, texte établi par B. Louvat-Molozay, Paris, Champion, 2004.

Tristan l'Hermite, *Mariane* [1636], dans Tristan l'Hermite, *Les Tragédies*, sous la direction de R. Guichemerre, Paris, Champion, 2009.

Corneille P., *Le Cid* [1637], (éds.) G. Forestier et R. Garapon, Paris, Société de Textes Français Modernes, 2001.

Corneille P., *Horace* [1640], dans *Œuvres complètes. I*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980.

I.1.b Autres pièces de théâtre citées

Aretino P., *Orazia* [1546], dans *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento, I*, (éd.) M. Ariani, Turin, Einaudi, 1977.

Ávila (de) H. *et al.*, *La tragedia de San Hermenegildo* [1591], dans J. Alonso Asenjo, *La tragedia de San hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, Uned - Universidad de Sevilla - Universitat de Valencia, 1995.

Beckett S., *En attendant Godot* [1953], Paris, Éditions de Minuit, 2007.

Calderón de la Barca P., *La hija del aire* [1653], Madrid, Cátedra, 1987.

Calderón de la Barca P., *El alcalde de Zalamea* [vers 1636], Madrid, Cátedra, 1999.

Castro (de) G., *El curioso impertinente* [1618], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Corneille P., *Cinna* [1642], dans *Œuvres complètes. I*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980.

Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine* [1654], La Versanne, Encre marine, 2005.

Della Valle F., *La reina di Scotia* [1628], dans F. Della Valle, *Opere*, Turin, Utet, 1995.

Eschyle, *Les Sept contre Thèbes* [467 av. J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, 2010.

Garnier R., *Les Juives* [1583], Paris, Gallimard, 2007.

Giraldi Cinzio G.B., *Orbecche* [1541], dans *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento, I,* (éd.) M. Ariani, Turin, Einaudi, 1977.

Jodelle É., *Cléopâtre captive* [1553], (éds) F. Charpentier et *al.*, Mugron, J. Feijóo, 1990.

Marlowe C., *Tamburlaine the Great* [1587], Manchester - Baltimore, Manchester University press - The Johns Hopkins University press, 1981. Trad. C. Marlowe, *Tamerlan le Grand*, (éds.) Y. Peyré et L. de Goustin, Paris, Circé, 2003.

Molière, *Dom Juan* [1665], dans Molière, *Œuvres complètes. II*, dirigé par G. Forestier, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 2010.

Norton T. et Sackville T., *Gorboduc* [1562], Londres, Arnold, 1970.

Pirandello L., *Sei personaggi in cerca d'autore* [1921], La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1993.

Rotrou J., *Hercule mourant* [1634], dans J. Rotrou, *Théâtre complète. II*, Paris, Société des textes français modernes, 1999.

Sartre J.-P., *Le Diable et le bon Dieu* [1951], dans *Théâtre complète*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 2005.

Shakespeare, *Roi Lear* [1605-1606], dans *Œuvres complètes. Tragédies II*, (éds.) M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont (Bouquins), 1995.

Sophocle, *Les Trachiniennes*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

Sophocle, *Antigone* [442 av. J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, 1955.

Sophocle, *Ajax* [vers 445 av. J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Sophocle, *Œdipe roi* [vers 425 av. J.-C.], Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Trissino G.G., *Sofonisba* [1524], dans *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento, I,* (éd.) M. Ariani, Turin, Einaudi, 1977.

Vega Lope (de) F. C., *Fuente Ovejuna* [1612 ?], Paris, Flammarion, 1992.

I.2 Traités et discours de poétique anciens

Académie Française, *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la tragi-comédie du Cid* [1637], dans J.-M. Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

Aristote, *Poétique*, (éds.) R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 2011.

Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

Aubignac (d'), *La Pratique du théâtre* [1657], (éd.) H. Baby, Paris, Champion, 2001.

Balzac (de) J.-L G., *Lettre de Mr de Balzac à Mr de Scudery sur ses observations du* Cid [1637], dans J.-M. Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

Bances de Candamo F. A., *Teatros de los teatros* [1690], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Baro B., *Préface* à *La Clorise* [1632], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Barreda (de) F., *Invectiva a las comedias* [1622], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Cascales F., « Tabla tercera. De la tragedia », *Tablas poéticas* [1639], (éd.) B. Brancaforte, Madrid , Espasa-Calpe, 1975.

Castelvetro L., *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], a cura di W. Romani, Bari-Roma, Laterza, 1978.

Chapelain J., *Dialogue de la lecture des Vieux Romans* [1646], dans *Opuscules critiques*, éd. de A. C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.

Chapelain J., *Discours de la poésie représentative (1, 2)* [1635], dans *Opuscules critiques*, éd. de A. C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.

Chapelain J., *Les Sentiments de l'Académie Française* [1637], dans *Opuscules critiques*, éd. de A. C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.

Chapelain J., *Lettre ou Discours en forme de préface à l'*Adonis *du chevalier Marino* [1623], dans *Opuscules critiques*, éd. de A. C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.

Chapelain J., *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* [1630], dans *Opuscules critiques*, éd. de A. C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.

Corneille P., *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* [1660], dans P. Corneille, *Œuvres complètes*. *III*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1987.

Corneille P., *Discours des trois unités* [1660], dans P. Corneille, *Œuvres complètes*. *III*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1987.

Corneille P., *Discours sur la tragédie* [1660], dans P. Corneille, *Œuvres complètes*. *III*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1987.

Corneille P., *Épître dédicatoire* de *La Suivante* [1637], dans P. Corneille, *Œuvres complètes*. *I*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1980.

Corneille P., *Excuse à Ariste* [1637], dans J.-M. Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

Corneille P., *Examen* de *Horace* [1660], dans *Œuvres complètes. I*, (éd.) G. Couton, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980.

Corneille P., *Préface* à *Clitandre* [1632], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Critical Essays of the Seventeenth Century, vol. I, (éd.) J. E. Spingarn, Bloomington – Londres, Indiana University Press, 1968.

Cubillo de Aragón A., *El enano de las musas* [1654], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Cueva (de la) J., *Ejemplar poético* [1606], dans *Preceptiva dramática española : del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

D'Urfé H., *Au Lecteur*, préface à La Sylvanire ou la morte-vive [1625], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Del Bene G., *Due discorsi* [1574], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento III*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Denores J., *Discorso* [1586], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento III*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Desmarets de Saint-Sorlin, *Préface* à *Les Visionnaires* [1637], dans *Théâtre du XVII^{e} siècle II*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1986.

Discurso apologético en aprobación de la comedia [1649], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Durval J.-G., (?), *Discours à Cliton sur les observations du Cid. Avec un Traité de la disposition du Poème Dramatique, et de la prétendue règle de*

vingt-quatre heures [1637], dans *G. Dotoli, Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Durval J.-G., *Préface* à *Agarite* [1635], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Elizabethan critical Essays, (éd.) G. Gregory Smith, Londres, Oxford University Press, 1964.

Giacomini L., *De la purgazione de la tragedia* [1586], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento III*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Giraldi Cinzio G. B., *Lettera sulla tragedia* [1543], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento I*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Giraldi Cinzio G.B., *Dedica* a *Orbecche* [1541], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento II*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Giraldi Cinzio G.B., Giovanbattista, *Prologo* a *Altile* [vers 1541], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento I*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre delle commedie et delle tragedie* [1554], dans *Discorsi intorno al comporre*, (éd.) S. Villari, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici – Università degli studi di Messina, 2002.

Gombauld J.-O., *Préface* à *L'Amaranthe* [1631], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

González de Salas J. A., *Nueva idea de la tragedia antigua* [1633], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Guarini G.B., *Compendio della poesia tragicomica* [1601], (éd.) L. Giavarini, Paris, Champion, 2008.

Hardy A., *Au lecteur*, préface au *Théâtre complète d'Alexandre Hardy*, vol. III, [1625], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Hardy A., *Au lecteur*, préface au *Théâtre complète d'Alexandre Hardy*, vol. V, [1628], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Hardy A., *Préface* au *Ravissement de Proserpine* [1625], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Horace, *Art poétique*, dans *Épitres*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Isnard, *Préface* à *La Filis de Scire* [1631], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Jonson B., *Sejanus, his fall* [1605], dans *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. I, J.E. Spingarn (éd.), Bloomington – Londres, Indiana University Press, 1968.

Jonson B. *Timber, or discoveries* [1620-35 ?] dans *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. I, J.E. Spingarn (éd.), Bloomington – Londres, Indiana University Press, 1968.

López de Vega A., *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* [1641], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Mairet J., *Préface* à *La Sophonisbe* [1635], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Mairet J., *Préface en forme de discours poétique à La Silvanire ou la morte vive* [1631], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Marechal A., *Préface* à *La Généreuse allemande* [1630], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Meres F., *Palladis Tamia* [1598], dans *Elizabethan critical Essays*, (éd.)G. Gregory Smith, Londres, Oxford University Press, 1964.

Ogier F., *Préface* à *Tyr et Sidon de J. de Schélandre* [1628], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Pellicier de Tovar J., *Idea de la comedia de Castilla* [1635], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Piccolomini A., *Annotationi le libro della Poetica d'Aristotele* [1572], Venise, 1575.

Pinciano A. L., *Philosophia Antigua Poética* [1596], dans *Obras Completas*, (éd.) J. Rico Verdú, Madrid, Biblioteca de Castro, 1998.

Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Rayssiguier, *Préface* à *L'Aminte* [1632], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Rey de Artieda M. A., *Epístola al Marqués de Cuéllar* [1605], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Rossi N., *Discorsi intorno alla tragedia* [1590], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento IV*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Sánchez A., *Expostulatio Spomgiae* [1618], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Scudery (de) G., *Observations sur* Le Cid [1637], dans J.-M. Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

Scudery (de) G., *Préface* à *La Comédie des comédiens* [1635], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Scudery (de) G., *Préface* à *Lidgamon et Lidias* [1631], dans G. Dotoli, *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du* Cid, Paris, Klincksieck, 1997.

Sidney P, *A Defence of Poesie* [1595], dans *Philip Sidney*, K. Duncan-Jones (éd.), Oxford, Oxford University press, 1989. Trad. P. Sidney, *Éloge de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Souhait du Cid *en faveur de Scudéry* [1637], dans J.-M. Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

Tasso B., *Ragionamento della poesia* [1562], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento III*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Tasso T., *Discorsi dell'arte poetica* [1587], dans *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, (éd.) F. Graziani, Paris, Aubier, 1997.

Tirso de Molina, *Cigarrales de Tolodo* [1621], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Toscanella O., *Precetti della Poetica* [1562], dans *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, II*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, I-IV, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Trissino G. G., *La Poetica* (I-IV) [1529], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento I*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Trissino G. G., *La Poetica* (V-VI) [1562], dans *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento II*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Turia (de) R., *Apologético de las comedias españolas* [1616], dans *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, F. Sánchez y Escribano et A. Porqueras Mayos (éds.), Madrid, Gredos, 1971.

Vega Lope (de) F. C., *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], (éd.) E. Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.

I.3 Œuvres non dramatiques citées

Alighieri D., *La Comédie*, Paris, Gallimard, 2012.

Aristote, *Physique*, Paris, Flammarion, 2002.

Aristote, *Politique*, Paris, Vrin, 1995.

Augustin d'Hippone, *De Libero arbitrio*, dans *Dialogues philosophiques III*, Paris, Desclée de Brouwer, 1976.

Augustin d'Hippone, *Lettre à Hilaire*, dans *La Crise pélagienne I*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966

Augustin d'Hippone, *De natura et gratia*, dans *La Crise pélagienne I*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

Bergson H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Puf, 1991.

Bruno G., *De Infinito universi e mondi*, dans *Œuvres complètes*, IV, sous la direction de Yves Hersant et Nuccio Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Cervantes Saavedra (de) M., *Don Quichotte*, éd. J. Canavaggio, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 2001.

Descartes R., *Discours de la méthode*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

Heidegger M., *Être et temps*, traduction par Emmanuel Martineau, édition numérique hors-commerce, 1985.

Hugo V., *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1995.

La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Garnier, 2001.

Machiavelli N., *Il principe – Le Prince*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Montaigne (de) M., *Essais*, Paris, Librairie générale de France, 2001.

Petrarca F., *Canzoniere*, Paris, Bordas, 2004.

Platon, *Le Banquet*, dans *Œuvres complètes. IV*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Platon, *Timée*, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

Shakespeare W., *Sonnets*, dans W. Shakespeare, *Œuvres complètes. Tragicomédies II, Poésies*, Paris, Laffont (Bouquins), 2002.

Tasso T., *La Gerusalemme liberata*, Paris, Bordas, 1990.

Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1984. Disponible également sur le site internet http://docteurangelique.free.fr/accueil.html.

Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Woityla K. J., *Fides et ratio. Lettre encyclique du 14 septembre 1998*, Milan, Paoline, 1998.

II *Études*

II.1 Études générales et manuels

II.1.a Contextes historiques et histoire des mentalités

Abbagnano N. et Fornero G., *Protagonisti e testi della filosofia I*, Paravia, Turin, 1996.

Abbagnano N. et Fornero G., *Protagonisti e testi della filosofia II*, Paravia, Turin, 1996.

Abellán J. L., *Historia critica del pensamiento español II. La edad de oro*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1986.

Abellán J. L., *Historia crítica del pensamiento español. III. Del Barroco a la Ilustración*, Madrid, Rial, 1981.

Adam A., *Histoire de la littérature française au XVII^e^ siècle, I, L'Époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Albin Michel, 1996.

Adorno F. P. et Foisneau L., « Introduzione » à *L'Efficacia della volontá nel XVII secolo*, Rome, edizioni di storia e letteratura, 2002.

Ampolo C., « Per una storia delle storie greche », dans *I Greci. I. Storia Cultura Arte Società. Noi e i Greci*, Turin, Einaudi, 1996.

Attali J., *Histoire du temps*, Paris, Fayard, 1982.

Bennassar B., *L'Homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI^e^ au XIX^e^ siècle*, Bruxelles, édition Complexe, 1991.

Bertrand G., « L'Irréversibilité du temps » dans *Le Temps mesuré par les sciences*, sous la direction de Patrick de Wever, Paris, Muséum d'histoire naturelle, Vuibert, 2002.

Blum, « Le Diable comme masque. L'évolution de la représentation du diable à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance », dans *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, sous la direction de M.-T. Jones-Davies, Jean Touzot libraire, Paris, 1988.

Blumenberg H., *Naufrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, L'Arché éditeur, 1994.

Bobbio N., *Stato, governo società. Frammenti di un dizionario politico*, Turin, Einaudi, 1995.

Böhm S., *La Temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris, Cerf, Paris, 1984.

Borromeo A., « Clemente VIII » in *Enciclopedia dei papi*, Treccani, 2000.

Bouchilloux H., « Descartes et Pascal : les raisons de l'action », dans *L'action à l'âge classique*, (éd.) Y.C. Zarka, Paris, éditions de Minuit, 1997.

Braun L., « L'idée de *Zeitigung* chez Paracelse », *Les Figures du temps*, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997.

Bréhier É., *Histoire de la philosophie*, Paris, Puf, 2004.

Broc N., *La Géographie de la Renaissance*, Paris, Bibliothèque national, 1980.

Bultmann R., *Histoire et Eschatologie*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel – Paris, 1959.

Canfora L., « Profilo del rivoluzionario », communication prononcée le 16 mars 2012 à la Fondazione Collegio San Carlo di Modena (disponible sur http://www.fondazionesancarlo.it/fondazione/Viewer?cmd=conferenze&anno=2011-2012#).

Castelli E., « Barocco e persuasione » dans *Retorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Venezia, 15-18 giugno 1954*, sous la direction d'E. Castelli, Rome, Bocca, 1955.

Chaunu P., *L'Axe du temps*, Paris, Julliard, 1994.

Chaunu P., *La Civilisation de l'Europe classique*, Arthaud, Paris, 1966.

Chastel A., « L'Artiste », dans *L'Homme de la Renaissance*, sous la direction d'E. Garin, Paris, Seuil, 1990.

Chastel A., « Le Baroque et la Mort », dans *Retorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Venezia, 15-18 giugno 1954*, sous la direction d'E. Castelli, Rome, Bocca, 1955.

Chédozeau B., « Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, XXXIV, 1998.

Construire le temps. Normes et usages chronologiques du moyen âge à l'époque moderne, études réunies par M.-C-. Hubert, extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes, 1999, Paris-Genève, Champion – Droz, 2000.

De Franceschi S. H., « Augustinisme et science moyenne. Les *Salmanticenses* (1631) et la référence à saint Augustin dans la controverse espagnole sur les futurs contingents », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, LVII, 2011.

De Michelis Pintacuda F., « La volontà dell'uomo nella teologia della Riforma: Lutero, Melantone, Calvino », dans *L'Efficacia della volontá nel XVII secolo*, (éds.) F.P. Adorno et L. Foisneau, Rome, edizioni di storia e letteratura, 2002.

Delatour J., « Noël le 15 décembre : la réception du calendrier grégorien en France (1582) », dans *Construire le temps. Normes et usages chronologiques du moyen âge à l'époque moderne*, études réunies par M.-C-. Hubert, extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1999, Paris-Genève, Champion – Droz, 2000.

Delumeau J., *La Civilisation de la Renaissance*, Arthaud, Paris, 1967.

Delumeau J., *La Peur en Occident. XIV^e-XVII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.

Destrée P., « Temporalité et causalité » dans *Les Figures du temps*, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997.

Dubois C.-G., *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977.

Dumont P., « Est-il pertinent de parler d'une philosophie baroque ? », *Littératures classiques*, XXXVI, 1999.

Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.

Eco U., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2004.

Eliade M., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.

Eliade M., *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952

Eliade M., *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

Eliade M., *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

Eliade M., *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949.

Engammare M., *L'Ordre du temps*, Genève, Droz, 2004.

Evanghélos M., « Le statut philosophique du *Kairos* », *Les Figures du temps*, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997.

Fatio O., « Remarques sur le temps et l'éternité chez Calvin », dans *Temps et Eschatologie*, sous la direction de Jean-Louis Leuba, Paris, Cerf, 1994.

Febvre L., *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1947.

Febvre L., « De l'à-peu-près à la précision en passant par le ouï-dire » dans *Au cœur religieux du XVI^e siècle*, Paris, SEVPEN, 1957.

Firpo M., *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Rome-Bari, Laterza, 1993.

Firpo M., « Le Cardinal », dans *L'Homme de la Renaissance*, sous la direction d'E. Garin, Paris, Seuil, 1990.

Gaille-Nikodimov M., « À la recherche d'une définition des institutions de la liberté », *Asterion 1*, « Usages philosophiques de la maladie et de la médecine de l'antiquité à l'âge classique », 2003.

Garfagnini G., « Gioacchino da Fiore : tempo della teologia e tempo della storia da Agostino a Tommaso d'Aquino », dans *Il sentimento del tempo e periodizzazioni della storia nel Medioevo, atti del XXXVI convegno storico internazionale*, Todi-Spoleto, Centro italiano di studi sul basso Medioevo-Accademia Tudertina, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2000.

Garin E. « Le Philosophe » dans *L'Homme de la Renaissance*, sous la direction d'E. Garin, Paris, Seuil, 1990.

Ginzburg C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turin, Einaudi, 1976.

Girard J. M., « Influence de la perspective de la mort dans l'appréciation du temps chez saint Augustin », dans *Le Temps chrétien et la fin de l'antiquité au Moyen-âge*, CNRS, Paris, 1984.

Gontier T., « Absolutisme théologique et auto-affirmation de l'homme chez Descartes et chez Blumenberg », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 73, 2012/1.

Grimaldi N., *Six Études sur la volonté et la liberté chez Descartes*, Paris, Vrin, 1988.

Guenancia P., « La question du libre arbitre. Descartes ou Hobbes », dans *Liberté et nécessité chez Hobbes et ses contemporains. Descartes, Cudworth, Spinoza, Leibniz*, sous la direction de Y.C. Zarka, Paris, Vrin, 2012.

Gusdorf G., *Les Sciences humaines et la pensée occidentale I. De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée*, Paris, Payot, 1977.

Gusdorf G., *Les Sciences humaines et la pensée occidentale. III. La révolution galiléenne*, Paris, Payot, 1969.

Hazard P., *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Fayard, 1961.

Heller Á., *L'Uomo del Rinascimento*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1977.

Jeangène Vilmer J.-B., « Descartes : l'infinitude de ma volonté. Ou comment Dieu m'a fait à son image », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XCII, 2008, 2.

Koyré A., *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1988.

Koyré A., « Du monde de "l'à-peu-près" à l'univers de la précision » dans *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Gallimard, Paris, 1971.

L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, sous la direction de John Miller, Paris – Bruxelles, Belin – De Boeck, 1997.

L'Efficacia della volontá nel XVII secolo, (éds.) F.P. Adorno et L. Foisneau, Rome, edizioni di storia e letteratura, 2002.

L'Homme de la Renaissance, sous la direction d'E. Garin, Paris, Seuil, 1990.

Laroque F., Morvan A., Regard F., *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Puf, 1997.

Larthomas P., *Le Langage dramatique*, Paris, Puf, (Quadrige), 2012.

Law J., « Le Prince de la Renaissance », dans *L'Homme de la Renaissance*, sous la direction d'E. Garin, Paris, Seuil, 1990.

Le Goff J., « Temps du marchand et temps de l'Eglise au Moyen-âge », *Annales ESC*, 1960.

Lécrivain P., « La *Somme théologique* de Thomas d'Aquin aux XVI^e^-XVIII^e^ siècles », *Recherches de Science Religieuse*, XCI, 2003/3.

Lénine V. I., *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, Pékin-Paris, 1970.

Les Figures du temps, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997.

Luperini, Cataldi, Marchiani, *La Scrittura e l'interpretazione: storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Palerme, Palumbo, 1997.

Magnard P., « Action et maîtrise selon Descartes », dans *L'Action à l'âge classique*, (éd.) Y.C. Zarka, Paris, éditions de Minuit, 1997.

Maravall J. A., *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelone, Ariel, 2000.

Maravall J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelone, Crítica, 1990.

Miller J., « Millénaristes et radicaux : la fragmentation du protestantisme anglais, 1640-1660 », dans *L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, sous la direction de John Miller, Paris – Bruxelles, Belin – De Boeck, 1997.

Ouellet R., « Monde sauvage et monde chrétien dans les *Relations* des jésuites », *Littératures classiques*, XI, 1989.

Panofsky E., « Le Vieillard Temps », *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.

Pàttaro G., « La Conception chrétienne du temps », dans *Les Cultures et le temps*, Paris, Payot, 1975.

Pesch O. H., « En présence du Juge miséricordieux. La vie, la mort et le jugement dernier dans la théologie de Martin Luther » dans *Temps et Eschatologie*, sous la direction de Jean-Louis Leuba, Paris, Cerf, 1994.

Potestà G., « Temps et eschatologie au Moyen Âge », dans *Temps et Eschatologie*, sous la direction de Jean-Louis Leuba, Paris, Cerf, 1994.

Poulle E., « L'Horlogerie a-t-elle tué les heures inégales ? », dans *Construire le temps. Normes et usages chronologiques du moyen âge à l'époque moderne*, études réunies par M.-C. Hubert, extrait de la *Bibliothèque de l'École de chartes*, 1999, Paris-Genève, Champion – Droz, 2000.

Reinhardt V., « Paolo V », in *Enciclopedia dei papi*, Treccani, 2000.

Revue de la bibliothèque nationale de France n^o^ 4, « La chronologie ou la volonté de prendre date », Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

Ricœur P., *Temps et Récit. I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Shea W. R., « Le Monde ou le beau roman de la physique de Descartes », *Littératures classiques*, XXII, 1994.

Schmidt M. A., « Temps et eschatologie chez les Pères latins », dans *Temps et Eschatologie*, sous la direction de Jean-Louis Leuba, Paris, Cerf, 1994.

Schumtz J., « Dal peccato dell'angelo alla libertà d'indifferenza. L'eredità angelologica dell'antropologia moderna », dans *L'Efficacia della volontá nel XVII secolo*, (éds.) F.P. Adorno et L. Foisneau, Rome, edizioni di storia e letteratura, 2002.

Souiller D., « Périodes du XVII^e^ siècle français et périodes du XVII^e^ siècle européen », *Littératures classiques*, XXXIV, 1998.

Souiller D., Fix F., Humbert-Mougin S., Zaragoza G., *Études théâtrales*, Paris, Puf, 2005.

Soual P., « L'héroïsme de la liberté chez Descartes », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, CXXIX, 2004, 4.

Spurr J., « l'Église d'Angleterre, 1559-1642 », dans *L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, sous la direction de John Miller, Paris – Bruxelles, Belin – De Boeck, 1997.

Stella P., « Augustinisme et orthodoxie. Des congrégations *De auxiilis* à la bulle *Vineam Domini* », *XVII^e^ siècle*, CXXXV, 1982.

Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento, diretta da E. Malato, Rome, Salerno editori, 1996.

Tarot C., « Symbolisme et définition de la religion selon C. C. Geertz », dans *Clifford Geertz. Interprétation et culture*, sous la direction de L. Addi et L. Obadia, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.

Temps et Eschatologie, sous la direction de Jean-Louis Leuba, Paris, Cerf, 1994.

Van den Berg J., « Radicaux, millénaristes, spiritualistes », dans *L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, sous la direction de John Miller, Paris – Bruxelles, Belin – De Boeck, 1997.

Vieillard-Baron J.-L., *Le Problème du temps. Sept études*, Paris, Vrin, 1995.

Walter P., « Le fil du temps et le temps des fées. De quelques figures du temps alternatif dans le folklore médiéval », dans *Les Figures du temps*, sous la direction de L. Couloubaritsis et J.J. Wunenburger, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 1997.

Wanegffelen T., « Réforme, réformations, protestantisme » dans *L'Europe protestante aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, sous la direction de John Miller, Paris – Bruxelles, Belin – De Boeck, 1997.

Weber M., *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004.

II.1.b Études et articles de critique et de littérature comparée

Adam V., « Les *topoi* du temps dans la poésie baroque », *Littératures classiques*, XLIII, 2001.

Arambasin N., « Approches comparatistes d'une anthropologie culturelle et religieuse », dans *Littérature et anthropologie*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, SFLGC – Les Belles Lettres, 2006.

Beugnot B., « Les Lieux du monde », *Littératures classiques*, XXII, 1994.

Brecht B., *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 2000.

Brunel P., *Formes baroques au théâtre*, Klincksieck, Paris, 1996.

Calvino I., « Filosofia e letteratura », *Una pietra sopra*, dans Italo Calvino, *Saggi. I. 1945-1985*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, (I Meridiani), 2001.

Curtius E. R., *La Littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris, PUF, 1956.

Dalla Valle, Daniela, « Fortuna nella tragedia rinascimentale e barocca », *Italica*, n. 44 (1), mars 1967.

Drumbl J., «Introduzione», à *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989.

Duprat A., *Vraisemblances. Poétique et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009.

Duprat A., « Introduction » à Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 2007.

Eco U., *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.

Genette G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Goldmann L., *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, NRF, 1959.

Gouhier H., *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1997.

Hénin É., *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

Hénin É., « Mort théâtrale, mort picturale », *Frontières et passages, Actes du XXVIIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée à l'Université de Rouen (décembre 1999)*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999.

Infurna M., «Lo spazio teatrale» dans *La letteratura francese medievale*, a cura di M. Mancini, Bologna, Il Mulino, 1997.

Jacquot J., « Le théâtre du monde. De Shakespeare à Calderón », *RDLC*, XXXI, Paris, Librairie Marcel Didier, 1957.

Le Théâtre tragique, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1970.

Lecercle F., « La compulsion taxinomique : Scaliger et la théorie des genres », dans *La Sstatue et l'empreinte : la poétique de Scaliger*, sous la direction de C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, 1986.

Leiva A. D., « Heur et malheur des études culturelles : pour un nouveau culturalisme littéraire », dans *Littérature et anthropologie*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, SFLGC – Les Belles Lettres, 2006.

Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance, sous la direction de J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964.

Littérature et anthropologie, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, SFLGC – Les Belles Lettres, 2006.

Macchia G., *Vie aventures et mort de Don Juan*, Paris, Desjonquères, 1990.

Méniel B., « La critique des règles poétiques par trois penseurs italiens : F. Patrizi, G. Bruno, T. Campanella », dans *Les Normes du dire au XVIe siècle : actes du colloque de Rouen, 15-17 novembre 2001*, textes réunis par J.C. Arnauld et G.M. Poutingon, Paris, Champion, 2004.

Mesnard J., « Morale et métaphysique dans La Princesse de Clèves », *Littératures classiques*, supplément de janvier 1990,

Mesnard J., « Le tragique dans La Princesse de Clèves », *XVII^{e} siècle*, CLXXXI, 1993.

Navaud G., *Persona. Le Théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.

Pageaux D. H., « Littérature générale & comparée et anthropologie », dans *Littérature et anthropologie*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, SFLGC – Les Belles Lettres, 2006.

Pageaux D. H., « Les semences du temps », dans *La Mise en scène du destin*, sous la direction de P. Brunel, Paris, CNED, 1997.

Pintarič M., *Le Sentiment du temps dans la littérature française, XII^{e} - fin du XVI^{e}*, Paris, Champion, 2002.

Quinones R. J., *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge (Mass.), Harvard university press, 1972.

Ricœur P., « Aux frontières de la philosophie II : Sur le tragique », *Esprit*, 21, 1953.

Rolle D., « The Concept of Tragedy in Plays and Theoretical Treatises of the Elisabethan Era », dans Ulrich Horstmann (éd…), *Kunstgriffe: Festschrift für Herbert Mainusch*, Frainkfurt am Main, 1989.

Romilly (de) J., *La Tragédie grecque*, Paris, Puf, 1994.

Romilly (de) J., *Le Temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1999.

Rousset J., *Le Mythe de don Juan*, Paris, Armand Colin, 2012.

Souiller D., *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Puf, 1988.

Souiller D., « Les ambiguïtés du tentateur faustien », dans *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, sous la direction de M.-T. Jones-Davies, Jean Touzot libraire, Paris, 1988.

Thinès G., *Le Mythe de Faust et la dialectique du temps*, Lausanne-Paris, L'Age d'homme, 1989.

Ubersfeld A., *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

Ubersfeld A., *Lire le Théâtre II*, Paris, Belin, 1996.

Zanin E., *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, Genève, Droz, 2014.

II.2 Études spécifiques

Théâtre italien

Ariani M., «Introduzione», à *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento, I*, (éd.) M. Ariani, Turin, Einaudi, 1977.

Attolini G., *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988.

Baldini A., « Teatro classico italiano e teatro elisabettiano », dans *Il teatro classico italiano del '500, atti del convegno nazionale dei lincei*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.

Ferrone S., «Il teatro» dans *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, diretta da E. Malato, Rome, Salerno editori, 1996.

Larivalle P., « Pietro Aretino », dans *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, diretta da E. Malato, Rome, Salerno editori, 1996.

Marguéron C., « La tragédie italienne au XVI^{e} siècle », dans *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1970.

Musumarra C., *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Florence, Leo S. Olschki, 1972.

Ronga L., « Le origini del melodramma », dans *La letteratura italiana per saggi cronologicamente disposti*, sous la direction de Lanfranco Caretti, Milan, Mursia, 1973.

F. Tateo, « Classicismo romano e veneto », *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, diretta da E. Malato, Rome, Salerno editori, 1996.

Théâtre anglais

Abiteboul M., *Le Monde de Shakespeare*, Nantes, éditions du Temps, 2005.

Abiteboul M., *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon , éd. de l'Association de recherches internationales sur les arts du spectacle, 1995.

Abiteboul M., « La dimension religieuse dans *Hamlet* », dans *Réussir l'épreuve littéraire*. Hamlet, *William Shakespeare*, Paris, Ellipses, 1996.

Auerbach E., « Le prince fatigué », *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.

Bartels E.C., « Shakespeare's view of the world », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, edited by Stanley Wells, Lena Cowen Orlin, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Dayre E., « Entre Renaissance et Baroque, l'imagination de la crise dans *Hamlet* », dans *Réussir l'épreuve littéraire*. Hamlet, *William Shakespeare*, Paris, Ellipses, 1996.

Delany P., « *King Lear* and the Decline of Feudalism », *Materialist Shakespeare: a History*, Ivo Kamps (éd.), Londres-New York, Verso, 1995.

Dollimore J., *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Basingstoke – New York, Palgrave – Macmillan, 2004.

Duncan-Jones K., *Philip Sidney*, Oxford, Oxford University press, 1989.

Egan G., « Theatre in London », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Frye N., *Shakespeare et son théâtre*, Montréal, Boréal, 1988.

Frye N., *Les Fous du temps*, Paris, Belin, 2002.

Frye R. M., *Shakespeare and Christian Doctrine*, Princeton, Princeton university press, 1963.

Frye R. M., « The Time Line », *Shakespeare. The Art of the Dramatist*, London – New-York, Routledge, 2008.

Goy-Blanquet D., *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Le Cri, Bruxelles, 1997.

Greenblatt S., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon press, 1988.

Greenblatt S., *Ces Merveilleuses possessions*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

Harris J. G., « Materialist criticism », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Hartwig J., *Shakespeare's Tragicomic Vision*, Baton Rouge, Louisiana state university press, 1972.

Ingram M., « Love, sex and marriage », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, edited by Stanley Wells, Lena Cowen Orlin, Oxford, Oxford University Press, 2003

Jacquot J., « Théâtre médiéval et tragédie élisabéthaine. Des *Corpus Christi play* au *Faust* de Marlowe », dans *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1970.

Jones-Davies M.-T., *Shakespeare : le théâtre du monde*, Paris, Balland, 1987.

Jones-Davies M. T., « Mimesis et Imaginaire dans le Jeu théâtral élisabéthain », dans *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, sous la direction de M.T. Jones-Davies, Paris, Touzot, 1983.

Kamps I., « Materialist Shakespeare : an Introduction », dans *Materialist Shakespeare : a History*, Ivo Kamps (éd.), Londres-New York, Verso, 1995.

Kidnie M. J., « Shakespeare's audience », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Lake P., « Changing attitudes towards religion », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Lawlor J., *The Tragic Sense in Shakespeare*, Londres, Chatto and Windus, 1969.

Lecercle F., « Le désir ventriloque. Macbeth et le destin », dans *La Mise en scène du destin*, sous la direction de P. Brunel, Paris, CNED, 1997.

Lecercle F., « The speech of darkness : *Macbeth* et les modalités de l'obscur », in *La Parole énigmatique*, (éds. B. Didier et *al.*), Paris, Sedes, 1997.

Lecercle F., « "*Signifying nothing*". *Macbeth* et le refus de l'interprétation », *Le Fait de l'analyse*, IV, 1998.

Levin C., « The society of Shakespeare's England », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Materialist Shakespeare: a History, Ivo Kamps (éd.), Londres-New York, Verso, 1995.

Mayer J.-C., *Shakespeare et la postmodernité : essais sur l'auteur, le religieux, l'histoire et le lecteur*, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2012

Masinton C. G., *Christopher Marlowe's Tragic Vision. A Study in Damnation*, Athens, Ohio university press, 1972.

Mehl D., *Shakespeare's Tragedies*. *An Introduction*, Cambridge, Cambridge university press, 1986.

Mulryan J., « Jonson's classicism », dans *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, (éds.) R. Harp et S. Stewart, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Potter L., « Notice » d'*Hamlet*, dans W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 2002, trad. par J. M. Déprats.

Orlin L. C., « Ideas of Order », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Rackin, « English history plays », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Rivers I., « Ideas of Poetry», *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, London – New-York, Routledge, 2002.

Santayana G., « The Absence of Religion in Shakespeare » [1990], dans *Essays in Literary Criticism*, (éd. I. Singer), New York, Charles Scribner's sons, 1956.

Shakespeare. An Oxford guide, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Sinfield A., « *Macbeth:* History, Ideology and Intellectuals », *Materialist Shakespeare: a History*, Ivo Kamps (éd.), Londres-New York, Verso, 1995.

Singh J., « Post-colonial criticism », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Thirsk J., « Daily life in town and country », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Thomson P., « Conventions and playwriting », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Tillyard E. M. W., *The Elizabethan World Picture*, Londres, Penguin books, 1968.

Turner F., *Shakespeare and the Nature of Time*, Oxford, Clarendon press, 1971.

Vahedian B., *Shakespeare et le livre du destin dans* Richard II, Hamlet, Macbeth, Roi Lear, La Tempête, thèse sous la direction de J. Genet, Université de Caen, 1993.

Venet G., *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

Venet G., « Introduction » à Shakespeare, *Tragédies. I*, Paris, Gallimard, (Pléiade), 2002.

Venet G., « Notice » de *Henry V*, dans W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, *IV*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 2008.

Woodbridge L., « Tragedies », dans *Shakespeare. An Oxford Guide*, sous la direction de Stanley Wells and Lene Cowen Orlin, Oxford university press, Oxford, 2003.

Théâtre espagnol

Alonso Asenjo J., *La tragedia de San hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, Uned - Universidad de Sevilla - Universitat de Valencia, 1995.

Antonucci F., « Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón », *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Mélanges de la Casa de Velázquez,* XLII, 2012/1.

Arellano I., *Historia del teatro español del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1995.

Aubrun C. V., « Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón » dans *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1970.

Aubrun C. V., « Le *Don Juan* de Tirso de Molina. Essai d'interprétation », *Bulletin hispanique*, LIX, 1, 1957.

Aubrun C. V., « *El mágico prodigioso*. Sa signification et sa structure », in *Studia iberica*, Bern, Francke Verlag, 1973.

Aubrun C. V., « La *comedia* doctrinale et ses histoires de brigands. *El condenado por desconfiado* », dans *Bulletin hispanique*, LIX, 1957, nº2.

Aubrun C.V., « La langue poétique de Calderón. Notamment dans La vida es sueño », dans *Réalisme et poésie au théâtre*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, CNRS, Paris, 1978.

Blanco M., « Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633) », *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Mélanges de la Casa de Velázquez,* XLII, 2012/1.

Blanco M., « De la tragedia a la comedia trágica » dans *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, (ed.) C. Strosetzky, Vervuet-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1998.

Blanco M. « L'unité de temps dans le théâtre », dans *Le Temps du récit. Annexes aux Mélanges de la casa de Velázquez. Colloque organisé à la*

Casa de Velázquez le 14-16 janvier 1988, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005, (éds.) Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008.

Campbell Y., « Disidencia ideológica en La vida es sueño », dans *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, (éds.) Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008.

Canavaggio J., « Introduction » au *Théâtre espagnol du XVII^e^ siècle*, *Théâtre espagnol du XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1994.

Cancelliere E., « Funciones dramáticas y simbólicas de la ciudad en el teatro de Calderón », dans *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*, (éds.) I. Arellano et E. Cancelliere, Madrid-Francfort, Iberoamericana-Vervuet, 2006.

Couderc C., *Le Théâtre tragique au Siècle d'or : Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Puf, 2012.

Couderc C., *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or : 1580-1680*, Paris, Puf, (Quadrige), 2007.

Couderc C., « La dramaturgie de l'illusion dans le théâtre classique en Espagne (*Le Grand Théâtre du monde* et *La vie est un songe* de Calderón) », *Littératures classiques*, 44, 2002.

Couderc C., « Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or », *Europe*, MII, 2012.

D'Artois F., « La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro? », *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII, 2012/1.

Dabord M., « Cervantes et le Théâtre », dans *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, sous la direction de M.T. Jones-Davies, Paris, Touzot, 1983.

Dupuis L., « Notice » de *La Vie est un songe*, dans *Théâtre espagnol du XVII^e^ siècle. II*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1999.

Durán M. et R. González Echevarría, « Lumière et obscurité : la structure symbolique de *El Burlador de Sevilla* », dans *Tirso de Molina.* El burlador de Sevilla, études réunies et présentées par D. Souiller, Paris, Klincksieck, 1993.

Fothergill-Payne L., « The World Picture in Calderon's Autos Sacramentales », dans *Calderón and the Baroque Tradition*, (éds.) Kurt Levy *et al.*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1985.

Egido A., « Heráclito y Demócrito: imágenes de la mezcla tragicómica », dans *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, (ed.) C. Strosetzky, Vervuet-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1998.

Froldi R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1973.

García Barrientos J.-L., « Tiempo del teatro y tiempo en el teatro », dans *Le Temps du récit. Annexes aux Mélanges de la casa de Velázquez. Colloque organisé à la Casa de Velázquez le 14-16 janvier 1988*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

Güntert G., « Pensamiento religioso y reflexión estética en le teatro de Calderón », dans *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*, Steiner, Stuttgart, 2008.

Le Temps du récit. Annexes aux Mélanges de la casa de Velázquez. Colloque organisé à la Casa de Velázquez le 14-16 janvier 1988, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

Lecumberri Cilveti A., « Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón », dans *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, LXV, 1989.

Ley C. D., « Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles », dans *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, vol. II, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977.

Lobato, M.L. « Calderòn, autor trágico », dans *Estado actual de los estudios calderonianos. Actas del Seminario de Almagro, verano 1999*, sous la direction de L. García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000.

Maurel S., *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, publication de l'Université de Poitiers, 1971.

Meregalli F., *Introduzione a Calderón de la Barca*, Laterza, Bari-Rome, 1993.

Miguel Jover (de) J. L., « La *Poética* de Aristóteles y el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope : claves para una estética conjunta » dans *Estudios. Homenaje al profesor A. Sancho Sáez*, vol. II, Grenade, Universidad de Granada, 1989.

Molho M., *Mythologiques. Don Juan – La Vie est un songe*, Paris, José Cortí, 1995.

Navarro-Romera M., « Sobre la duración de la comedia », *Revista de filología española*, XIX, 1932.

Newels M., « Las poéticas y la teoría dramática », *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis books limited, 1974.

Parker A. A., « Hacia una definición de la tragedia calderoniana », *Estudios sobre Calderón, II*, Madrid, Istmo, 2000.

Profeti M. G., *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Florence, La casa Usher, 1994.

Profeti M.G., « Calderón y la razón de Estado », *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, (éds.) Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008.

Rico Verdú J., « Introducción » à A. López Pinciano, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Castro, 1998.

Rivera de Rosales J., « Calderón y la filosofía moderna », dans *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, (éds.) Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008.

Rodríguez E., « Introduction » à Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Castalia, 2011.

Ruiz Ramón F., « Hacia una poética de la tragedia calderoniana », *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984.

Samonà C., *Ippogrifo violento*, Bologne, Garzanti, 1990.

Souiller D., *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, Puf, 1992.

Souiller D., « Introduction » à *Tirso de Molina.* El burlador de Sevilla, Paris, Klincksieck, 1993.

Souiller D., « *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón : signification philosophique et ambiguïté », *Littératures*, XXVI, 1992.

Souiller D., « Le théâtre religieux dans l'Espagne du Siècle d'Or : l'exemple de l'*auto sacramental* », *Littératures classiques*, 39, 2000.

Tirso de Molina. El burlador de Sevilla, études réunies et présentées par D. Souiller, Paris, Klincksieck, 1993.

Trubiano M., *Libertad gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, ediciones Alcalá, 1985.

Trubiano M.F., « Liberté, grâce et destin dans le théâtre de Tirso de Molina», dans D. Souiller, *Tirso de Molina.* El Burlador de Sevilla, Klincksieck, Paris, 1994.

Valbuena Briones A., *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.

Vitse M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^{e} siècle*, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1990.

Vitse M., « Las burlas de don Juan : viejos mitos y mito nuevo », in *El mito en el teatro clásico español*, sous la direction de F. Ruiz Ramón, Taurus, 1988.

Théâtre français

Albanese Jr. R., « Logos et praxis dans le *Cid* », dans *Pierre Corneille*, Le Cid *: anthologie critique*, études réunies par P. Ronzeaud, Paris, Klincksieck, 2001.

Bénichou P., *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1988.

Blocker D., « Jean Chapelain et les *lumières de Padoue*. L'héritage italien dans le débat français sur l'utilité du théâtre (1585-1640) », *Littératures classiques*, 37, 1999.

Blocker D. et Ribard D., « Figures de l'instruction dans l'*Illusion comique* de Pierre Corneille », dans *Lectures du jeune Corneille*. L'illusion comique *et* Le Cid, textes réunis par J-Y. Vialleton, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2001.

Bray R., *La Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983.

Cassirer E., *Descartes, Corneille, Christine de Suède*, Paris, Vrin, 1997.

Civardi J.-M., *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

Couton G., *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.

Dalla Valle D., « Introduction » à *La Mariane*, dans Tristan l'Hermite, *Les Tragédies*, Paris, Champion, 2009.

Dalla Valle D., « Son seul nom est resté », *Cahiers Tristan L'Hermite*, IV, 1982.

Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e^ siècle, sous la direction de M. Vuillermoz, Paris, Champion, 1998.

Dosmond S., « Le père dans le théâtre de Corneille », *Mélanges cornéliens*, Paris, Euredit, 2009.

Dotoli G., *Temps des préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du "Cid"*, Paris, Klincksieck, 1997.

Doubrovsky S., *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1982.

Duprat A., « L'art et le précepte : Corneille et l'aristotélisme européen », *PFSCL*, 68, 2008.

Forestier G., *Corneille : le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.

Forestier G., *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Droz, Genève, 2004.

Forestier G., *Le Théâtre dans le théâtre dans la scène française du XVII^e^ siècle*, Genève, Droz, 1996.

Forestier G., « Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre », *XVII^e siècle*, CLXXXII, 1994.

Forestier G., « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures classiques*, XIX, 1993.

Forestier G., « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, XXI, 82, 1990.

Fumaroli M., « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996.

Jouhaud C., « L'écrivain et le ministre : Corneille et Richelieu », *Dix-Septième Siècle*, CLXXXII, 1994.

Lebègue R., « Grâce et liberté dans les tragédies du temps de Louis XIII », *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1970.

Lectures du jeune Corneille. L'illusion comique *et* Le Cid, textes réunis par J-Y. Vialleton, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2001.

Louvat-Molozay B., « Frontières de la tragédie : *La Silvanire, La Sophonisbe, La Sidonie* », *Littératures classiques*, LXV, 2008.

Louvat-Molozay B., « Introduction » à *La Sophonisbe*, dans J. Mairet, *Théâtre complète. I*, Paris, Champion, 2004.

Mazouer C., *Le Théâtre français de l'âge classique. I. Le premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2006.

Merlin H., « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *XVII^e siècle*, CLXXXII, 1994.

Minel E., « Dénouement dynamique et dénouement problématique. Un aspect du travail de l'Histoire dans la tragédie cornélienne », *Littératures classiques*, XXXII, 1998.

Pasquier P., *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle : histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.

Pierre Corneille, Le Cid *: anthologie critique*, études réunies par P. Ronzeaud, Paris, Klincksieck, 2001.

Rohou J., « Le mariage de Chimène : dépravation morale, transgression imaginaire ou intégration politique ? », dans *Lectures du jeune Corneille*. L'illusion comique *et* Le Cid, textes réunis par J-Y. Vialleton, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2001.

Siouffi G., « Mensonges héroïques : autour de la fonction défensive de la parole chez Corneille », dans *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, sous la direction de M. Dufour-Maître, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

Thirouin L., *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997.

Voltz P., « *Le Cid* et la notion d'action », dans *Pierre Corneille,* Le Cid *: anthologie critique*, études réunies par P. Ronzeaud, Paris, Klincksieck, 2001.

Vuillemin J.-C., « L'œil de Galilée pour les yeux de Chimène. L'épistémologie du regard et la Querelle du *Cid* », *Poétique*, CXLII, 2005, 2.