



HAL
open science

Le théâtre et le pouvoir au XVIIe siècle : le patronage en question

Jie Chen

► **To cite this version:**

Jie Chen. Le théâtre et le pouvoir au XVIIe siècle : le patronage en question. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2015. Français. NNT : 2015PA040076 . tel-04267946

HAL Id: tel-04267946

<https://theses.hal.science/tel-04267946>

Submitted on 2 Nov 2023

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 PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

Laboratoire de recherche CELLF

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Jie CHEN

le 2 septembre 2015

Le théâtre et le pouvoir au XVII^e siècle Le patronage en question

Sous la direction de :

M. Georges FORESTIER – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M. Claude BOURQUI – Professeur, Université de Fribourg (Suisse)

Mme Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY – MCF HDR, Université de Montpellier III

M. Emmanuel BURY – Professeur, Université de Versailles St-Quentin-En-Yvelines

À l'approche de la fin, non seulement de mon doctorat, mais aussi de mes neuf ans de vie étudiante à Paris, je voudrais d'abord remercier Monsieur Georges Forestier qui a dirigé mes études et recherches depuis l'année de Master 1. Pour un étudiant chinois qui n'a vraiment découvert le théâtre français du XVII^e siècle qu'après son arrivée en France, ses cours passionnants, ses sages conseils et ses encouragements ont été extrêmement précieux.

Mes camarades, Céline Fournial, Sylvain Garnier, Aurélia Pouch et Frédéric Sprogis, ont relu attentivement ce travail. Leurs remarques et conseils, sur le fond comme sur la forme, ont été importants pour l'achèvement de ce travail. Qu'ils soient tous remerciés.

Enfin, cette thèse n'aurait pu s'achever sans le soutien et le sacrifice de mon épouse, notamment après la naissance de notre fille l'année dernière. Qu'elle trouve ici l'expression de ma reconnaissance, dans une langue que nous admirons tous les deux.

Introduction

Ce qu'on appelle aujourd'hui *mécénat* est une pratique presque aussi ancienne que la vie artistique ou littéraire. Cette réalité semble *a priori* évidente, d'où le fait que les chercheurs se sont généralement moins questionnés sur la pratique en elle-même que sur des cas de figure particuliers. Et, lorsqu'on parcourt ces travaux, on peut constater que, curieusement, pour le Moyen-Âge comme pour l'époque moderne, les historiens accordent peu d'attention au mécénat théâtral. Certes, jusqu'à la Renaissance, le théâtre n'était pas encore une composante majeure des fêtes de cour, mais il apparaît que même pour le XVII^e siècle – époque où cet art s'impose pourtant comme le divertissement aristocratique par excellence – les recherches s'orientent toujours plus vers d'autres formes artistiques, telles que la danse (notamment le ballet de cour), la peinture, la musique et l'architecture, dont les rapports avec la pratique du mécénat se traduisent avant tout par cet échange entre artiste et mécène formalisé à travers la voie de la commande. Il est en effet plus commode d'aborder le sujet sous cet angle, la commande constituant le geste mécénique par excellence. Qui plus est, les œuvres ainsi produites, qu'il s'agisse de ballets, de tableaux, de statues, ou d'édifices, peuvent être interprétées comme autant de représentations artistiques d'une certaine volonté du commanditaire. Autrement dit, le mécénat n'est plus un simple échange marchand : il est désormais doté d'un sens symbolique. Cependant, en ce qui concerne le théâtre, il nous semble que cette pratique de la commande restait moins fréquente au XVII^e siècle, et cela à cause du principe de diffusion de masse auquel le théâtre était déjà associé par la représentation publique et la publication mais qui était étranger aux autres formes artistiques. En ce sens, le théâtre avait donc la possibilité de s'épanouir indépendamment du mécénat.

Quelques périodes se distinguent néanmoins par un développement important de la pratique du mécénat au théâtre. Il s'agit tout d'abord de la deuxième moitié des années 1630, période au cours de laquelle le cardinal de Richelieu commandait des pièces de théâtre ainsi que des poétiques dramatiques aux poètes de son entourage. Sans surprise, les historiens du théâtre ont fait couler beaucoup d'encre à propos de cette forme de mécénat. L'étude la plus représentative sur cette question demeure celle de

Georges Couton qui a pour titre *Richelieu et le théâtre*¹. L'auteur y définit l'apport du cardinal au théâtre français, apport qui consiste, pour lui, en deux points asymétriques : une « petite œuvre », c'est-à-dire les pièces issues de la collaboration entre le ministre-prélat et ses écrivains, et une « grande impulsion », c'est-à-dire la réhabilitation de la profession de comédien et la réglementation du théâtre réalisée sous son égide. Malheureusement, Couton a traité le sujet qui nous intéresse de manière extrêmement disproportionnée. Une dizaine de pages seulement ont été consacrées à ce qu'il appelait les « projets d'organisation théâtrale » réalisés sous Richelieu. De surcroît, il s'est souvent contenté d'exposer les faits sans apporter de véritable réflexion sur la signification de cette implication du ministre-prélat dans les affaires théâtrales. Ainsi, pour un événement aussi important qu'était l'intervention de l'Académie française dans la querelle du *Cid*, Couton s'est contenté de résumer le récit de Pellisson. En revanche, la partie consacrée à l'œuvre théâtrale inspirée par Richelieu occupe les deux tiers de son livre, comme si l'ensemble de cette commande cardinalice constituait la clé pour comprendre l'ensemble des rapports entre Richelieu et le théâtre. Une telle approche présente d'emblée un double inconvénient : si l'on s'adonne à l'analyse purement littéraire des œuvres, on s'éloigne du sujet ; mais, inversement, si l'on cherche à forger un lien entre l'œuvre commandée et le commanditaire, on risque de s'enliser dans la surinterprétation, travers dans lequel Couton a pu tomber à l'occasion de certaines de ses analyses sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir.

Les deux premières décennies du règne personnel de Louis XIV constituent une seconde période d'exception durant laquelle les commandes théâtrales sont relativement abondantes. N'oublions pas, en effet, que toutes les comédies-ballets de Molière, à part *Le Malade imaginaire*, sont le fruit de commandes royales. Cette étroite relation entre le comédien-poète et le Roi-Soleil justifie en quelque sorte le choix de C.E.J. Caldicott d'écrire sur la carrière de Molière un livre dont la moitié est consacrée à la fortune du dramaturge auprès de ses protecteurs, notamment Louis XIV². Nous reviendrons sur ce sujet dans les pages qui suivent.

De son côté, Jean-Marie Apostolidès a mené des recherches sur cette période afin d'éclairer la question de la représentation de Louis XIV à travers les arts. Deux de

¹ Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1986.

² C.E.J. Caldicott, *La carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998.

ses ouvrages sont ainsi complémentaires : *Le Roi-Machine*³ étudie le processus sous l'angle de l'organisation et du déroulement des spectacles à la cour royale ; *Le Prince sacrifié*⁴, quant à lui, se concentre sur le genre théâtral. Après avoir proposé une interprétation des œuvres de Corneille, Racine et Molière à l'aune de l'évolution de la société de leur temps et de ses valeurs, Apostolidès conclut que « le théâtre classique se présente comme un rituel qui permet à la collectivité d'accomplir le 'travail de deuil' de ses valeurs anciennes, absolues, féodales⁵. » Selon lui, le fameux trio du « Grand siècle » aurait travaillé à imposer les valeurs modernes en les confrontant aux anciennes dans leurs pièces de théâtre. Voilà comment il explique ce processus :

Notre hypothèse est que la scène classique, en les redonnant sous formes de symptôme, en permettant leur récitation tragique, a partiellement assuré l'évacuation de ces valeurs absolues, ou du moins leur a offert une autre place, à l'intérieur de la conscience individuelle, parce qu'elles étaient incompatibles avec celles de la modernité, fondées sur la comparaison, l'échange, la mise en relation, c'est-à-dire la relativité⁶.

De là, on comprend que l'hypothèse d'Apostolidès est fondée sur l'interprétation morale de la *catharsis* aristotélicienne, qui fait de la correction morale par la voie de la *catharsis* le but du théâtre, interprétation dont Georges Forestier a déjà montré les limites⁷. Solidité de l'argumentation de l'auteur mise à part, nous ne pouvons adopter une telle démarche interprétative pour notre propre enquête, et ce, pour la même raison que nous avons refusé la méthode de Georges Couton.

Alors, si aborder le mécénat théâtral à travers la question de la commande s'avère insatisfaisant à cause du double inconvénient que cela entraîne – soit l'enfermement dans la pure analyse littéraire, soit la surinterprétation politique – sous quel angle pouvons-nous l'appréhender, dans le cadre du vaste sujet qui nous préoccupe, à savoir les rapports entre le théâtre et le pouvoir ? Une autre question soulevée par Apostolidès semble pouvoir nous proposer une piste de réflexion intéressante pour aborder ce problème.

³ Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-Machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

⁴ Jean-Marie Apostolidès, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

⁵ *Ibid.*, p.178.

⁶ *Ibid.*, p.179.

⁷ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p.141-154.

Dans son *Roi-Machine*, Apostolidès a étudié ce qu'il appelait le « mouvement académique » qui avait pris de l'envergure au début du règne personnel de Louis XIV. Après avoir rappelé brièvement les circonstances de la naissance des Académies royales de peinture, d'escrime⁸, de danse, de musique et d'architecture, ainsi que leur restructuration dans les années suivantes, l'auteur conclut, non sans justesse, que « tout ce qui est savoir devient savoir par l'État, en même temps que sur l'État⁹ ». Mais, curieusement, le mouvement d'institutionnalisation des arts n'a pas donné naissance à une académie de théâtre. Tout en reconnaissant cette réalité, Apostolidès explique que le théâtre y est impliqué d'une autre manière car, à son avis, la fondation de la Comédie française en 1680 compense en quelque sorte l'absence d'une académie de théâtre. La fusion entre la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et celle du théâtre Guénégaud, imposée par le roi, n'a cependant eu aucun impact, ni sur le statut social des comédiens, ni sur l'organisation de la vie théâtrale à Paris. Car les dispositions du règlement élaboré par la Dauphine¹⁰, à qui Louis XIV avait confié la gestion de la Comédie française, qu'il s'agisse du recrutement des acteurs et des actrices, du système de retraite et du paiement des pensions viagères, ou encore de la distribution des rôles, étaient déjà mises en œuvre dans les troupes parisiennes et dans certaines troupes itinérantes – nous développerons ces questions dans les chapitres suivants ; tout au plus peut-on parler de précisions apportées à des pratiques préexistantes, mais toujours dans le sillage de celles-ci. Si le mouvement académique évoqué par Apostolidès avait effectivement pu changer le statut des arts concernés au détriment du système corporatif hérité du Moyen Âge, il n'en est donc pas de même en ce qui concerne la création de la Comédie française.

Prenons l'exemple de la création de l'Académie royale de danse. Depuis le XIV^e siècle, les maîtres à danser appartenaient à la corporation des ménestriers. Dans cette corporation, ils obéissaient à un « roi », toujours violoniste, devant lequel ils devaient subir un examen pour obtenir la maîtrise. Ceux qui ne disposaient pas de cette maîtrise ne pouvaient jouer aux noces, ni aux assemblées honorables, mais seulement aux fêtes populaires. De même, l'enseignement de la danse leur était interdit avant l'obtention de

⁸ Ces deux académies sont nées pendant la minorité de Louis XIV.

⁹ Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, op.cit., p.33.

¹⁰ Voir André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, Paris, Perrin, 2007, chapitre 4.

la maîtrise¹¹. À cause de ce statut subalterne et des contraintes subies dans l'exercice de leur métier, certains maîtres à danser cherchèrent l'appui de Louis XIV pour faire établir une Académie de danse sur le modèle de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648, et ce afin de pouvoir s'émanciper des contraintes corporatives. Ce fut une réussite : les lettres patentes du roi furent accordées dès mars 1661, enregistrées un an plus tard par le Parlement de Paris. Selon l'article X des « Statuts que sa Majesté veut & entend estre observez en l'Academie Royale de Danse [...] » :

Pourront lesdits Anciens Academistes [les treize membres fondateurs], & leurs enfans, monstrent & enseigner en cette ville & fauxbourgs de Paris, & ailleurs en l'étenduë du Royaume, toute sorte de Danses, sans qu'ils puissent estre, pour quelque cause ou prétexte que ce soit, obliger, necessitez ou contraints, de prendre à cause de ce aucunes Lettres de Maistrise, ny autre pouvoir que celui qui leur sera pour ce donné par ladite Academie, en la manière & dans les formes cy-dessus¹².

Pour les maîtres à danser, la fondation de l'Académie avait été non seulement une émancipation, mais aussi une prise de pouvoir, car selon l'article VII des « Statuts » :

Tous ceux qui voudront faire profession de Danse en ladite ville & fauxbourgs, seront tenus de faire enregistrer leurs noms & demeures, sur un registre qui sera à cet effet tenu par lesdits Anciens, à peine par eux de demeurer décheus des privileges de ladite Academie, & de la faculté d'estre jamais admis dans le nombre desdits Anciens & Academistes¹³.

L'Académie disposait désormais du monopole dans le domaine de la danse. Dans l'euphorie de cette victoire historique, les treize maîtres à danser qui composaient l'Académie à sa naissance firent publier un « Discours Academique, pour prouver que la Danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instrumens de Musique, & qu'elle est en tout absolument indépendant du Violon¹⁴ » afin de proclamer solennellement leur autonomie.

Rien de tout cela n'a eu lieu à la fondation de la Comédie française. Dans le domaine du théâtre, un pareil événement – la libéralisation du métier de comédien – s'était produit bien avant, au tout début du siècle. Quoique n'appartenant à aucune

¹¹ Voir Étienne Martin Saint-Léon, *Histoire des corporations de métiers depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791 : suivie d'une Étude sur l'évolution de l'idée corporative au XIX^e siècle et sur les syndicats professionnels. Troisième édition revue, mise au courant et augmentée*, Paris, F. Alcan, 1922, p.496-497.

¹² *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662*, Paris, P. Le Petit, 1663, p.20.

¹³ *Ibid.*, p.18.

¹⁴ *Ibid.*, p.33.

corporation, les comédiens avaient eu maille à partir à Paris avec une autorité non moins redoutable, à savoir la confrérie de la Passion qui détenait alors le monopole de l'exploitation du théâtre dans cette ville. La lutte qu'ils menèrent contre les maîtres de la Confrérie, lutte ayant duré trois décennies, s'acheva par l'intervention du roi qui devait abolir certains privilèges des Confrères. C'est ce qui peut rapprocher cet événement du mouvement académique intervenu sous Louis XIV, puisque, dans les deux cas, la protection royale fut à l'origine de la libéralisation d'un art. Voilà un excellent exemple qui illustre les rapports entre le théâtre et le pouvoir.

Aussi nous semble-t-il pertinent de conduire nos propres recherches en suivant une approche socio-historique, et ce dans le but d'éclaircir en quoi et dans quelle mesure le pouvoir, sous ses différentes formes, a pu influencer le développement du théâtre. Quant à cette lutte du début du siècle, qui, jusqu'ici, a été relativement peu exploitée par les chercheurs, nous lui consacrerons le premier chapitre de la présente étude.

L'obtention de la liberté d'exercice pour la profession de comédien, qui fut suivie de l'installation permanente de deux troupes à Paris, est loin d'être la fin de notre enquête sur les rapports entre le pouvoir et le théâtre, puisque le roi continua à exercer son influence sur la vie théâtrale. Nous constatons ainsi que, tout en déclarant être le protecteur à la fois des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et de ceux du théâtre du Marais, il n'intervient pourtant qu'en faveur des premiers. Les trois remaniements de troupe qu'il a ordonnés ont eu un impact profond sur le devenir des deux théâtres parisiens, d'où notre choix de revisiter l'histoire de ces deux troupes dans le deuxième chapitre.

Une question reste en suspens : sur quels documents s'appuyer pour mener à bien ces recherches ? Depuis le XIX^e siècle, de par l'intérêt qu'ils portaient à la figure de Molière¹⁵, les historiens du théâtre se sont employés à fouiller les archives dans le but de reconstituer la vie de la troupe du fameux comédien-poète et, par extension, celle des comédiens de campagne au XVII^e siècle en général. En se fondant sur ces travaux ainsi que sur le fruit de ses propres recherches archivistiques, Georges Mongrédien a pu composer, au milieu du siècle dernier, un *Dictionnaire biographique des comédiens*

¹⁵ Un événement significatif est la création de la revue *Le Moliériste* en 1879, par Georges Monval, alors archiviste de la Comédie française.

*français du XVII^e siècle*¹⁶, ouvrage dans lequel le parcours des comédiens du roi ne représente qu'une partie. La première chercheuse qui ait tenté d'écrire l'histoire des deux troupes parisiennes est S.-Wilma Deierkauf-Holsboer¹⁷. On lui reconnaît le mérite d'avoir complété le corpus d'archives par son propre dépouillement du Minutier central des Archives nationales. Pourtant, les interprétations qu'elle a données de ces documents précieux sont souvent contestables. Plus récemment, un chercheur anglais, Alan Howe, a découvert à son tour une série de pièces inédites dans les archives notariées, ce qui lui a permis de proposer une histoire du *Théâtre professionnel à Paris*¹⁸ qui, pourtant, ne porte que sur la première moitié du siècle. Il a corrigé une partie des abus interprétatifs de Deierkauf-Holsboer mais, parmi ses propres conclusions, certains points mériteraient d'être nuancés, comme nous le verrons dans la suite de ce travail. Quant à nous, en nous appuyant sur tous ces documents existants, nous essaierons de comprendre dans quelle mesure le patronage royal a pu influencer la vie théâtrale à Paris.

Un autre point important à étudier sera la dimension financière de ce mécénat qui reste tout aussi importante. Si elle n'a pas encore été étudiée de façon systématique, c'est probablement à cause du manque de documentation. En effet, après avoir effectué des recherches dans les archives de la Maison royale, nous avons pu constater que rien n'a été conservé pour le règne de Louis XIII ainsi que pour la Régence. En revanche, pour le début du « règne solaire », les dépenses royales en matière du théâtre sont toujours consultables dans les archives des Menus plaisirs du roi. Ces documents sont consultables à deux endroits en France : aux Archives nationales, dans la série O¹, et au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, dans la série intitulée « Mélanges Colbert ». Mais les documents de comptabilité présents aux Archives nationales restent très incomplets : pour la période qui nous intéresse, seuls les papiers de 1667 à 1669 et ceux de 1671 sont conservés. De plus, la dépense des Menus plaisirs n'y est pas toujours présente. Au contraire, les archives comptables conservées dans la série « Mélanges Colbert » constituent un ensemble de quarante-six volumes qui

¹⁶ Georges Mongrédien, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle, suivi d'un inventaire des troupes, 1590-1710*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1961.

¹⁷ Voir S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, A.-G. Nizet, 1968 ; *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954.

¹⁸ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.

couvrent un espace de vingt ans, soit de 1662 jusqu'en 1681. En outre, il s'agit des dépenses de tout le Trésor royal, dont les Menus plaisirs ne représentent qu'une partie, ce qui nous permet d'évaluer l'importance du spectacle théâtral dans la vie curiale. C'est donc en nous appuyant sur cette série d'archives que nous développerons la question de l'entretien des troupes par Louis XIV dans les deux premières décennies de son règne.

Au XVII^e siècle, le théâtre n'était pas seulement un divertissement réservé à la cour royale, ni même à la ville de Paris. Dès la fin du siècle précédent, de nombreuses troupes itinérantes sillonnaient en effet le royaume de France. Leurs traces ont même été repérées dans d'autres pays européens. Le fait qu'une partie de ces troupes portait le nom d'un grand seigneur nous intéresse au plus haut point : en effet, il est possible de se demander s'il s'agissait d'une marque d'appartenance qui témoignerait de l'existence d'une relation de protection réelle. Des recherches plus approfondies tendraient cependant à apporter une réponse négative à cette question. Le sort de l'Illustre Théâtre constitue ainsi un bon exemple : Gaston d'Orléans, protecteur en titre des compagnons de Molière et de Madeleine Béjart, n'a pourtant jamais rien donné à ses pauvres comédiens pour éviter la faillite de leur théâtre. Autre exemple : au début des années 1650 – donc après la mort de Frédéric-Henri de Nassau, prince d'Orange – les comédiens de Philandre, fameux chef de troupe, portaient toujours le nom de « comédiens français de feu son Altesse d'Orange » alors qu'ils cherchaient à s'installer à Bruxelles en comptant sur la bienveillance de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas espagnols. Le plus souvent, les titres restaient donc purement honorifiques.

Nous trouvons pourtant un cas exceptionnel en la personne du Grand Condé qui maintint un lien extrêmement étroit avec ses comédiens, et ce pendant plusieurs décennies. Le troisième chapitre de notre thèse sera donc consacré à cette étude de cas. Nous nous appuierons d'abord sur les archives notariées concernant la troupe de « Monseigneur le Prince », découvertes dès le XIX^e siècle, complétées au XX^e siècle, et réunies par Jean Robert¹⁹, collaborateur de Georges Mongrédien, pour reconstituer l'histoire de cette troupe. Mais ces documents, qui témoignent de la constance de ce

¹⁹ Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », dans *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII^e siècle : offerts à Georges Mongrédien par ses amis*, Paris, Société d'études du XVII^e siècle, 1974.

patronage princier, ne suffisent pas à illustrer les rapports concrets qui pouvaient exister entre Condé et ses comédiens. C'est pourquoi nous sommes allés faire des recherches aux Archives de Chantilly. Nous y avons trouvé quelques lettres inédites au sujet des comédiens dans la correspondance de Louis de Bourbon, ainsi que les dépenses pour le théâtre au château de Chantilly, enregistrées dans les livres de comptes de la Maison de Condé ; ces informations sont toutes révélatrices de la splendeur de ce patronage qui ne cède en rien à un mécénat royal.

Il reste à se poser la question suivante : au cours des voyages qui les éloignaient inévitablement de leurs protecteurs, quels rapports ces troupes itinérantes entretenaient-elles avec d'autres instances de pouvoir, en particulier le pouvoir municipal ? Pour essayer de répondre à cette question, nous nous intéresserons à une réalité historique connue bien que peu étudiée jusqu'ici : le fait qu'au XVII^e siècle, il était impératif pour une troupe de demander à une ville l'autorisation de jouer avant de pouvoir s'y installer. Cette démarche suppose l'existence de traces écrites des échanges entre les comédiens et les magistrats municipaux qui pourraient nous aider à comprendre leurs rapports. C'est ainsi que l'idée nous est venue de mener une enquête dans les archives communales susceptibles d'avoir conservé les témoignages de cette démarche. Mais, comme dans le cadre de cette thèse il n'était pas possible de dépouiller toutes les archives communales françaises relatives à ce sujet, nous avons décidé de nous concentrer sur la ville de Dijon dans la mesure où, selon les statistiques établies par Georges Mongrédien, il s'agissait de la ville qui avait accueilli des comédiens de campagne le plus régulièrement²⁰. Durant notre séjour de recherche aux Archives municipales de Dijon, nous avons découvert que les requêtes des comédiens n'avaient pas été conservées. En revanche, les délibérations consulaires relatives à la demande d'autorisation de jouer nous sont parvenues : elles sont même particulièrement riches à partir de la seconde moitié du siècle. C'est donc en nous appuyant sur ces documents que nous chercherons à illustrer les rapports entre les comédiens et les autorités locales.

Étant donné que les troupes voyageaient également à l'étranger, nous compléterons notre enquête par une étude de cas d'une ville européenne : Bruxelles qui, toujours selon les statistiques de Mongrédien, fut la destination privilégiée des

²⁰ À la fin de son *Dictionnaire*, Georges Mongrédien dresse plusieurs tables dont l'une est consacrée aux séjours que les comédiens avaient effectués dans différentes villes françaises. Il se trouve que Dijon était la ville la plus visitée par les troupes de campagne.

comédiens français. En ce qui concerne la documentation, nous nous appuyerons sur l'étude d'Henri Liebrecht intitulée *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*²¹. Car, en dépit de son caractère daté, cet ouvrage reste une référence dans son domaine de par le sérieux de sa démarche scientifique : tous les faits exposés dans le livre sont en effet appuyés sur les documents que l'auteur a pu découvrir dans les archives bruxelloises. Quant à nous, nous les interpréterons sous un angle nouveau afin de répondre à notre question initiale. Dijon et Bruxelles, voilà deux études de cas qui nous permettront donc de clore notre enquête sur les comédiens de campagne.

Notre étude ne se bornera cependant pas au seul angle des comédiens. En effet, toute la complexité d'un tel sujet tient au fait que le théâtre soit à la fois une pratique et une littérature. Si l'on veut s'interroger sur les rapports qu'entretenait le théâtre avec le pouvoir, impossible donc de laisser de côté la question des auteurs dramatiques pour ne s'intéresser qu'aux seuls praticiens, autrement dit les comédiens. Voilà pourquoi nous avons décidé d'ouvrir un deuxième volet consacré aux dramaturges en suivant la même approche socio-historique. Cependant, dans la mesure où les dramaturges constituaient une sous-catégorie d'écrivains à côté des auteurs d'autres genres, étudier les rapports entre les auteurs de théâtre et le pouvoir ne reviendrait-il pas à étudier le patronage littéraire en général ? La distinction est d'autant plus difficile à établir que, au XVII^e siècle, les auteurs étaient souvent des polygraphes. Certes, des contestations pouvaient venir de la part des autres littérateurs qui défendaient une conception idéalisée des lettres et méprisaient par conséquent ceux qui « commerçaient » avec les comédiens – Chapelain par exemple, nous y reviendrons – mais pour nous qui étudions les rapports entre le pouvoir et le théâtre, il importe seulement de savoir comment le pouvoir considérait le statut des dramaturges et quelle était l'attitude de ces derniers face au pouvoir. Or le fait que les dramaturges les plus connus furent tous ou presque élus académiciens au XVII^e siècle – les frères Corneille, Racine, Scudéry, Tristan L'Hermite, Du Ryer, Boisrobert, Boyer, etc. – et qu'ils apparurent dans la liste des gratifiés que Colbert fit préparer au nom de Louis XIV – Molière y figura cette fois – suffit à nous montrer que ceux-ci n'étaient pas discriminés par le pouvoir, loin s'en faut. Inversement, les dramaturges eux-mêmes n'hésitèrent jamais à se poser en véritables poètes afin de

²¹ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, E. Champion, 1923.

s'attirer des protecteurs. Un passage de l'épître dédicatoire d'une tragi-comédie de Pierre Du Ryer intitulée *Clarigène* est édifiant sur cette question :

Ce sera alors que j'égalley la force de mes Vers à la grandeur de vos actions, & que je sçauray faire conaistre, que le Poëte est necessaire au Prince, autant que le Prince est necessaire au Poëte. Je feray voir aux autres siecles ce courage heroïque qui vous fait admirer au nostre. [...] Vostre gloire fera cherir mes Vers, & mes Vers feront adorer vostre gloire²² ;

Cette exigence mutuelle entre le prince et le poète, soulignée par Du Ryer, constituait alors une justification traditionnelle du statut et en quelque sorte de l'utilité de la poésie. C'est elle qui était constamment invoquée lorsque les poètes adressaient des requêtes aux « Grands ». Certes, on pourrait se demander dans quelle mesure le propos de Du Ryer ne serait pas dû au poste de secrétaire qu'il détenait déjà depuis plusieurs années auprès du duc de Vendôme, puisque l'obtention de ce patronage princier l'aurait distingué de ses confrères. Mais c'est sans compter sur le fait que, huit ans auparavant, Georges de Scudéry, tout novice qu'il fût, avait déjà adopté le même positionnement en faisant publier sa première pièce de théâtre dédiée au duc de Montmorency dont il recherchait ouvertement la protection. Lisons le passage suivant de l'avis « A qui lit » de sa tragi-comédie *Ligdamon et Lidias* :

La Poësie me tient lieu de divertissement agreable, & non pas d'occupation serieuse : si je rime ce n'est qu'alors que je ne sçay que faire, & n'ay pour but en ce travail que le seul desir de me contenter : car bien loing d'estre mercenaire²³, l'imprimeur & les Comediens tesmoigneront que je ne leur ay pas vendu ce qu'ils ne me pouvoient payer²⁴.

Cet extrait montre bien l'habileté de Scudéry : si ce dernier cédait gratuitement la pièce au libraire François Targa et aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne qui l'avaient créée, c'était seulement du fait de son statut d'auteur débutant. Pourtant, il se servait de ce geste pour déclarer sa posture d'amateur qui correspondait alors parfaitement à l'idéologie du temps. Par là, il se faisait « blanchir ». Cette mise en scène d'un poète qui fait fi de l'échange marchand, tout comme le discours de Du Ryer sur les rapports prince-poète, montre que, pour les auteurs de théâtre, le fait d'avoir des liens

²² Pierre Du Ryer, *Clarigène*, Paris, A. de Sommerville, 1639, « Epistre dédicatoire », non paginée.

²³ C'est avec cet adjectif que Chapelain qualifiait les dramaturges. Nous y reviendrons dans le développement ultérieur.

²⁴ Georges de Scudéry, *Ligdamon et Lidias, ou La ressemblance*, Paris, F. Targa, 1631, « A Qui Lit », non paginé.

professionnels avec les comédiens ne changeait point leur attitude face au pouvoir. Comme tout autre écrivain, ils étaient constamment à la recherche du soutien de ce dernier.

Une autre difficulté se pose : en effet, le sujet du patronage littéraire au XVII^e siècle mériterait d'être traité de manière indépendante. Cependant, il ne nous paraît pas possible d'en faire une étude intégrale dans notre deuxième volet. La solution que nous avons trouvée consiste donc à faire de ce volet une étude de cas, laquelle sera précédée d'un chapitre liminaire sur un aspect non négligeable du patronage littéraire, à savoir la question de la dédicace. À l'origine de ce choix un constat : les historiens de la littérature – à l'exemple d'Antoine Adam, nous le verrons – ont l'habitude de considérer la pratique de la dédicace comme un signe de patronage, jusqu'à identifier parfois le dédicataire d'une épître liminaire au protecteur de son auteur. Cette commodité se comprend dans la mesure où l'on a peu de documents fiables qui peuvent attester l'existence d'un patronage, alors que les dédicaces ont au moins cela d'utile de nous fournir une liste de personnages qui, ayant sans doute une réputation de mécène, furent recherchés par les écrivains. Il convient donc de mener une enquête statistique dont le but sera de savoir si les personnages qui ont reçu le plus de dédicaces sont réellement ceux que l'histoire littéraire considère comme de véritables protecteurs des lettres. Une telle enquête est rendue possible grâce à la table récapitulative que l'éminent chercheur allemand Wolfgang Leiner a annexée à son ouvrage sur les épîtres dédicatoires du XVII^e siècle²⁵. Elle est établie à partir d'un corpus de 2200 ouvrages, tous genres confondus, dont plus de 1500 contiennent une dédicace. La liste, certes, n'est pas exhaustive, mais elle est à nos yeux suffisamment représentative pour mener à bien notre enquête. À ces statistiques succédera une analyse de la rhétorique épideictique car les critiques contre ce style, nombreuses à partir de la seconde moitié du siècle, nous amènent à croire que l'écriture des épîtres dédicatoires est une écriture codifiée. Aussi convient-il d'identifier les différents *topoi* qui composent ces pièces liminaires. Le fait que les dédicaces ont été construites en fonction d'une certaine rhétorique implique qu'il est difficile de se fier à leur contenu. Mais est-ce que pour autant rien n'est crédible dans une épître dédicatoire ? Pour tenter de répondre à cette question, nous

²⁵ Wolfgang Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur, 1580-1715*, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag, 1965. Malheureusement, cet ouvrage n'a pas été traduit en français, le contenu principal nous est donc inaccessible.

étudierons un cas particulier en nous appuyant sur plusieurs lettres que nous avons découvertes aux Archives de Chantilly au sujet de la dédicace d'une pièce de théâtre au Grand Condé, lesquelles nous révéleront les différentes étapes d'une opération dédicatoire au XVII^e siècle.

En ce qui concerne l'étude de cas par laquelle nous tenterons de proposer des éléments de compréhension du patronage littéraire, notre choix s'est naturellement porté sur le personnage de Richelieu : d'abord à cause de l'intérêt qu'il a porté au théâtre et de son étroite relation avec certains dramaturges et théoriciens dramatiques ; mais aussi et surtout parce que c'est sous son ministériat que le monde des lettres a connu un profond changement vis-à-vis du pouvoir, qu'un système de mécénat d'État a pris sa forme initiale, qui, comme on le sait, sera reprise et consolidée sous le règne de Louis XIV. Finalement, c'est en suivant ces deux pistes que nous développerons le deuxième volet de notre thèse.

En premier lieu, nous étudierons les rapports entre le ministre-prélat et le monde des lettres en général dans l'espoir de comprendre la naissance de la conscience mécénique chez lui et son évolution vers la tentative de l'établissement d'un mécénat d'État. Plusieurs événements capitaux qui ont marqué cette évolution seront ainsi examinés : la querelle des *Lettres*, qui témoigne de la première intervention de Richelieu dans une affaire littéraire – intervention malgré lui, nous le verrons – ; la publication, en 1627, d'un recueil épistolaire dit « Recueil Faret » que certains chercheurs²⁶ ont voulu mettre en relation avec la propagande du cardinal ; la publication, en français et en latin, de deux recueils poétiques, *Le Sacrifice des Muses* et *Le Parnasse royal*, qui font l'éloge du roi et de son ministre ; et, enfin, la fondation de l'Académie française qui vient clore ce processus d'institutionnalisation des lettres. À ce propos, nous ne pouvons nous empêcher de revenir sur le mouvement académique dont parlait Apostolidès dans la mesure où cette institutionnalisation des lettres – dans son exercice idéal qui suppose un ferme soutien apporté par l'État aux gens de lettres – pourra libérer ces derniers, non pas des contraintes corporatives – parce qu'ils n'appartenaient à aucune corporation – mais plutôt du professionnalisme qu'ils méprisaient mais auquel ils étaient obligés de recourir sans l'appui du pouvoir. Autrement dit, l'autonomie des gens de lettres fut

²⁶ De la manière d'un Étienne Thuau. Voir sa *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris, Albin Michel, 2000.

gagnée au prix d'une nouvelle forme de dépendance, paradoxe déjà souligné par Christian Jouhaud²⁷.

Le patronage littéraire de Richelieu fut assuré dans un premier temps par un personnage-relais, à savoir Boisrobert, avant que celui-ci ne fût rejoint par Jean Chapelain à partir du milieu des années 1630. Les deux formaient un duo qui travaillait à réunir les gens de lettres autour de leur maître. C'est un aspect auquel nous nous intéresserons aussi en nous appuyant essentiellement sur la correspondance de Chapelain dont la partie concernant les affaires littéraires a été éditée par Ph. Tamizey de Larroque au XIX^e siècle²⁸. Étant donné l'importance de cette correspondance, qui nous informe sur la vie littéraire du temps de Richelieu, il n'est guère étonnant de constater que de nombreux chercheurs l'ont déjà étudiée, de façon systématique ou non, dans le cadre de leurs propres recherches. L'un de nos prédécesseurs dans ce domaine est ainsi Christian Jouhaud qui a consacré un chapitre entier de son livre intitulé *Les Pouvoirs de la littérature*²⁹ au personnage de Chapelain.

Avant de conclure sur la signification de la carrière de Chapelain, Jouhaud cite le passage suivant d'une lettre que Chapelain envoya à Balzac le 4 novembre 1637 :

Croyés moy, Monsieur, je suis peu de chose et ce que je fais est encore moindre que moy. Le monde par force et contre mon intention me veut regarder comme un grand poète, et quand je ne serois pas tout le contraire, je ne voudrois pas encore que ce fust par là qu'on me regardast. J'ay, ce me semble, de quoy payer en chose meilleure et que je possède plus justement, et néantmoins encore je ne sçay si ce ne seroit point présomption de m'imaginer qu'en cela je mériterois quelque louange. J'esprouve, quant à moy, qu'il n'y a rien de si solide dans la vie que l'estime sincère que nous faisons de nous mesmes par la connoissance que nous en avons, et qu'un homme de bon sens ne peut se contenter des acclamations qu'il sçaura n'avoir méritées. C'est ce qui m'empesche de m'eslever dans la réputation que mes amis, et entre eux vous plus que tous, pour ce que vous avés plus d'autorité qu'eux tous, m'avés donnée, de laquelle la postérité vous demandera conte, et s'estonnera qu'un si grand homme se soit tant laissé aveugler à l'amitié³⁰.

²⁷ La formulation de Jouhaud est la suivante : « Un long processus d'autonomisation a commencé par un temps de dépendance renforcée et de renoncement à des formes anciennes d'autonomie. » Voir *Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, « épilogue », p.367. Précisons que le propos de Jouhaud n'est pas tout à fait clair à nos yeux. Car quelles étaient ces « formes anciennes d'autonomie » ? Pour nous, le professionnalisme auquel l'institutionnalisation des lettres a permis aux écrivains de renoncer pouvait être considéré comme une ancienne forme d'autonomie.

²⁸ *Lettres de Jean Chapelain*, publiées par Ph. Tamizey de Larroque, Imprimerie Nationale, Paris, 1880, t.1.

²⁹ Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, op.cit., « chapitre 2 : une identité d'homme de lettres : Jean Chapelain ».

³⁰ *Lettres de Jean Chapelain*, op.cit., t.1, lettre CXXI, p.174.

Pour Jouhaud, ce passage montre la lucidité d'un Chapelain qui se sentait alors tiraillé entre « le programme d'une grande œuvre épique, péniblement construite du côté des règles, du bon sens, de la grandeur programmée, et la satisfaction d'une carrière génialement réussie, longtemps avant la parution de la grande œuvre en question (et finalement compromise par cette parution)³¹ ». Mais, en réalité, une fois replacé dans son contexte, l'extrait de la lettre de Chapelain semble se comprendre plutôt dans le sens inverse de la lecture de Jouhaud. Voici en effet les deux paragraphes qui le précèdent :

Pour ma douleur³² qui inquiette et que vous trouvés lasche, je vous diray qu'estant juste, je ne la puis abandonner, mais je puis bien empescher qu'elle ne me face faire aucune chose indigne d'un homme de cœur. Je seray tousjours triste de ce que j'ay perdu pour ce que j'eusse tousjours esté gay en le possédant et je ne dois point cesser de le regretter si je ne veux condamner l'estime que j'en ay faite. Mais je ne pleureray point et ne m'abatteray point de telle sorte que la *Pucelle* puisse en estre retardée dans sa course. Au contraire mon desplaisir est assés tranquille pour luy laisser toute la place dans mon esprit qu'elle y doit avoir, et il peut mesme chercher ou sa consolation ou son amusement en elle³³.

Ce ne sera donc pas de ce costé là que la *Pucelle* souffrira, mais du costé des emplois extraordinaires qui me viennent et qui m'emportent des six mois entiers, et du costé des complimens et civilités de Paris qui me feront enfin résoudre de quitter la ville et d'aller chercher le désert pour la gouverner en paix. Après tout néantmoins, que sera-ce quand le vingt quatriesme livre seroit achevé ? Je me seray sans doute bien rompu la teste pour me faire siffler par le peuple et pour m'acquérir la réputation de téméraire et de foible³⁴.

Le texte de Chapelain semble clair : il ne trouvait pas pénible la composition « régulière » de la *Pucelle*, comme le suggère Christian Jouhaud, au contraire, il se plaignait de stagner à cause des « emplois extraordinaires », – c'est-à-dire la préparation des *Sentiments de l'Académie sur le Cid* – qui lui avaient volé « six mois entiers ». S'il existait quelque chose de pénible, c'était bien le fait d'être contraint de produire ce jugement pour lequel il craignait une fâcheuse réception susceptible de nuire à la réputation de la toute jeune Académie comme à la sienne³⁵. Dans une lettre adressée à

³¹ Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, op.cit., p.149.

³² À cause du décès de la duchesse de Longueville, sa protectrice.

³³ Comprendre : le déplaisir causé par le décès de la duchesse de Longueville n'influencera point la composition de la *Pucelle* dans laquelle Chapelain retrouvera même la consolation et la joie.

³⁴ *Lettres de Jean Chapelain*, op.cit., t.1, lettre CXXI, p.173-174.

³⁵ Nous reviendrons plus en détail sur cet aspect lorsqu'il sera question de l'intervention de l'Académie dans la querelle du *Cid*.

Godeau deux mois plus tard, Chapelain confirme notre hypothèse³⁶. De surcroît, comme nous l'apprend une autre lettre envoyée à Balzac, ce serait même afin de pouvoir continuer l'écriture de la *Pucelle* que Chapelain aurait refusé le poste de secrétaire proposé par Mazarin en 1640³⁷. Si Chapelain avait vraiment privilégié la carrière politique au détriment de celle d'écrivain, comme le croit Jouhaud³⁸, comment comprendre un tel choix, sachant que Chapelain était toujours sincère devant Balzac, son ami intime ? Cependant, à la fin de l'extrait de la lettre du 4 novembre 1637 cité ci-dessus, l'auteur de la *Pucelle* avait effectivement exprimé son inquiétude au sujet de la réception de son épopée. Alors, comment faut-il l'interpréter ? À notre avis, cette inquiétude n'avait rien à voir avec un éventuel désintérêt pour la littérature. Elle était plutôt liée à la crainte qu'il avait pour sa réputation une fois que les *Sentiments* seraient publiés, le contexte lui étant d'autant moins favorable que Jean Desmarets, autre homme de confiance de Richelieu, avait depuis peu annoncé un projet d'épopée portant sur le sujet de la conversion de Clovis³⁹.

Tout cela étant posé, nous pensons qu'il convient de reconsidérer le rôle qu'a pu jouer Chapelain dans l'exercice du patronage littéraire de Richelieu. Sa carrière éclaire en effet le statut d'homme de lettres, statut dont les linéaments sont à définir en tenant compte de l'influence du pouvoir. Cela s'organise autour de l'hypothèse suivante : chez les hommes de lettres du XVII^e siècle, il existait un besoin d'indépendance au sein même du rapport de dépendance qu'ils avaient accepté. Une telle tension était due à la double identité qu'ils possédaient, à savoir celle d'écrivain (la politique n'était pas leur première préoccupation) et celle de courtisan (ils vivaient dans un système qui supposait

³⁶ Le 8 janvier 1638, Chapelain écrit à Godeau, « La Pucelle languit et n'attend que le Printemps pour se mettre en campagne et faire la guerre à bon escient. Elle a perdu cruellement tout l'Esté passé où elle croyoit faire de notables progrès et avec quelque apparence, si le misérable fanfaron espagnol qu'on nomme *Cid* ne la fust point venue traverser. », *ibid.*, lettre CXXXVI, p.191.

³⁷ Le 13 mai 1640, Chapelain écrit à Balzac, « Je suis tout troublé d'une fantaisie qui a pris à M^r Mazarin de me vouloir avoir pour secrétaire de sa Plénipotentiaiererie sans me connoistre et sans sçavoir si je le voulois ou le pouvois et, ce qui m'embarasse, c'est qu'il me menace de me le faire commander par M^r le Cardinal, qui seroit pour moy une extrémité estrange. J'ay conjuré cette tempeste d'abord du mieux que j'ay peu, mais je crains que ma conjuration ne l'apaise point et qu'elle ne me cause de la guerre sous prétexte de m'employer à faire la paix. L'employ sera glorieux et utile à qui l'aura, mais pour moy il ne me seroit que mortel et romproit le cou à la *Pucelle* », *ibid.*, lettre CCCXCIX, p.622.

³⁸ Cette idée de Jouhaud se traduit, entre autres, par sa conclusion de la carrière de Chapelain : « Parce qu'il avait un extraordinaire talent pour la politique, il est devenu théoricien littéraire et poète », Ch. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature, op.cit.*, p.149.

³⁹ « Au reste, je vous déclare que j'ay un rival dans la Poésie héroïque. M^r Desmarets a entrepris la conversion de Clovis et l'establissement du Christianisme en France qui sera un fort bel ouvrage, son autheur ayant toutes les conditions requises pour le conduire à la perfection. » *Ibid.*, lettre CXXI, p.174.

une philosophie machiavélienne)⁴⁰. En ce qui concerne Chapelain, cette tension dégénéra en crise pendant l'intervention de l'Académie dans la querelle du *Cid*, question que nous traiterons, entre autres, dans le dernier chapitre consacré au patronage théâtral de Richelieu.

⁴⁰ Les hommes de lettres du temps étaient parfaitement conscients de cette tension, lisons le passage au sujet de Jean de Silhon, tiré d'une lettre que Balzac envoya à Descartes en 1631 : « Il a l'âme d'un rebelle, et rend les soumissions d'un esclave. A ce qu'il dit, il n'a point d'ambition, mais il consent à celle d'un autre, et meurt d'une maladie qui n'est point sienne : voilà ce que c'est d'être complaisant et de faillir par complaisance. » Passage cité par Marc Fumaroli, « Le Cardinal de Richelieu fondateur de l'Académie française », dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Imprimerie nationale, 1985, p.219.

Premier volet
Les comédiens face au pouvoir

Première partie : Le roi et ses comédiens

Chapitre premier

Contre la confrérie de la Passion

À la fin de l'année 1629, en pleine guerre avec les comédiens du roi qui cherchaient depuis deux décennies à faire abolir leurs privilèges dans l'exploitation du théâtre à Paris, les maîtres de la confrérie de la Passion publièrent un *Recueil des principaux titres*⁴¹ qui justifiait leurs droits sur l'Hôtel de Bourgogne. En bas du verso de la page de titre, tout de suite après la « Table du contenu », nous pouvons lire une longue citation en français de l'une des lettres de Sénèque à Lucilius :

Pour satisfaire à l'avis que tu me demandes, sçavoir, si les representations comiques & theatrales, sont salutaires ou dommageables : je te responds deux choses : La premiere, qu'en l'esgard des personnes des spectateurs & auditeurs, elle peuvent estre salutaires & dommageables tout ensemble, selon que lesdits spectateurs & auditeurs sont, plus ou moins enclins aux vertus qu'aux vices ; ou aux vices qu'aux vertus : La seconde, qu'en l'esgard des personnes des Comediens, elle sont tousjours tres dommageables : Lesdicts Comediens n'apprenans par cét exercice, qu'à devenir tres bons Histrions & tres-meschans hommes, & plus mauvais Citoyens ; Et qu'à devenir Gnathons⁴², Parasytes, Sycophantes, Ardelions, Thrasons⁴³, en un mot, Comediens, & comme tels, inutiles à tout bien, & versatiles à tout mal⁴⁴.

En dépit du contexte mouvementé de cette publication, une telle attaque a tout pour nous surprendre : en effet, elle ne vise pas la troupe royale en particulier – ce qui aurait pu se comprendre – mais les comédiens en général alors même que c'est précisément à ces derniers que la Confrérie louait l'Hôtel de Bourgogne depuis trente ans. Au moment même de la parution de ce recueil, certains comédiens, comme ceux du prince d'Orange, pouvaient d'ailleurs encore y jouer⁴⁵. Enfin, cette accusation est d'autant plus étonnante que les maîtres de la Confrérie dénonçaient ici un métier que plusieurs d'entre

⁴¹ Le sous-titre du recueil continue jusqu'à occuper toute la page de titre. Il ne comprend pas de privilège, le nom et l'adresse de l'éditeur ne sont pas indiqués non plus. On y trouve seulement le lieu et l'année de publication, en l'occurrence, Paris, 1629. Le seul exemplaire de cette édition est conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal.

⁴² Flatteur, personnage de l'*Eunuque* de Térence.

⁴³ Soldat fanfaron, un autre personnage de l'*Eunuque* de Térence.

⁴⁴ Nous soulignons.

⁴⁵ Selon le bail du 9 juillet 1629 qui est pris à l'avance pour octobre et novembre. Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649, op.cit.*, p.375-376.

eux avaient exercé entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle⁴⁶. Est-ce un signe que les Confrères furent emportés par la colère à cause de l'Arrêt du conseil du roi, prononcé le 7 novembre précédent, en faveur des comédiens ? Non, loin de là : il ne s'agissait pas d'un cri de désespoir, mais bien d'une tactique de la part de la Confrérie qui cherchait à s'attirer la sympathie de l'opinion. En somme, il s'agissait de trouver un moyen de discréditer ses adversaires. La chose fut aisée, car rien n'était plus efficace que de reprendre la condamnation morale traditionnelle du métier de comédien, et c'est précisément ce que firent les maîtres-gouverneurs de la Confrérie.

La condition des comédiens restait en effet paradoxale. D'un côté, ils exerçaient un métier nécessitant un savoir-faire qui n'avait rien à envier à n'importe quelle autre profession ; de plus, ils avaient l'avantage de pouvoir servir une clientèle aristocratique, voire royale, à tel point que les grands seigneurs et le roi lui-même n'hésitaient pas à adopter une troupe. Certes, la protection ainsi établie restait souvent purement honorifique, mais elle n'imposait pas non plus les mêmes contraintes que subissaient les écrivains : indépendants de leur protecteur, les comédiens étaient donc parfaitement libres dans l'exercice de leur métier. Néanmoins, relevant d'une catégorie sociale traditionnellement méprisée, ils pouvaient avoir besoin de protection à tout moment, et ce, de façon souvent plus urgente que les gens de lettres car l'infamie – image associée historiquement aux comédiens – restait un fardeau dont ils ne pouvaient s'abstraire. Autrement dit, les comédiens étaient vulnérables : quiconque entraînait en conflits avec eux pouvait toujours se servir de ce préjugé afin de se placer en position de force. Le paradoxe des comédiens, c'est que ceux-ci se trouvaient à la fois au centre (des divertissements urbains et curiaux) et en marge (de la société) ; c'est qu'ils servaient les plus prestigieux, tout en étant susceptibles d'être malmenés par les plus humbles... C'est ce paradoxe, qui définit les rapports entre comédien et protecteur, que le premier volet de cette étude cherchera à éclaircir, à commencer par le présent chapitre qui se concentre sur la lutte menée par les comédiens durant les trois premières décennies du siècle – lutte soutenue par le roi, leur protecteur, après un début difficile – contre le monopole d'exploitation théâtrale détenu par la confrérie de la Passion.

⁴⁶ Nous reviendrons sur cette question, cf. *infra*, p.36-39.

I. Évolution difficile sans soutien royal

A. La Confrérie et le théâtre : une révision de stratégie malgré elle

Les droits des confrères de la Passion sur l'Hôtel de Bourgogne ont été enregistrés et renouvelés par les chartes royales depuis Henri II. En ce qui concerne leurs privilèges particuliers sur la représentation théâtrale à la capitale, nous lisons la phrase suivante dans les « Lettres de Chartres de Henri deuxiesme, du mois de Janvier, mil cinq cens cinquante-quatre » :

[...] Et par la teneur de ces presentes, confirmons, ratifions & approuvons tous & chacuns lesdits privileges, libertez & exemptions à eux donnez & octroyez par nosdits predecesseurs Rois, [...] donné & donnons autorité, congé & licence de faire & jouër les Mysteres dessusdicts [Mystères de la Passion et de la Résurrection de Christ], & autres jeux honnestes & recreatifs, sans offenser personne, en leur sale de la Passion, dicte l'Hostel de Bourgongne, ou autre lieu & place licite à ce faire, qu'ils pourront trouver plus commode, si bon leur semble⁴⁷.

Cette longue phrase qui sera reprise mot pour mot dans les chartes suivantes de François II (mars 1559), d'Henri III (janvier 1575), d'Henri IV (avril 1597) et de Louis XIII (décembre 1612), en approuvant la représentation des mystères et autres jeux par les Confrères, n'interdit pas pour autant la représentation par d'autres troupes de théâtre. En revanche, elle confirme ce qu'a défendu le parlement de Paris par l'Arrêt du 17 novembre 1548. Selon ce dernier :

LA COUR [du Parlement] a inhibé & defendu, inhibe & defend ausdits supplians, de jouër le mystere de la Passion nostre Sauveur, ne [sic] autres mysteres sacrez, sur peine d'amende arbitraire, leur permettant neantmoins de pouvoir jouër autres mysteres profanes, honnestes & licites, sans offencer ne injurier aucune personne⁴⁸.

Après avoir interdit la représentation de tout mystère sacré, le Parlement ajoute le jugement suivant :

Et defend ladite Cour à tous autres de jouër ou representer d'oresnavant aucuns jeux ou mysteres, tant en la Ville, faux-bourgs que banlieuë de Paris, sinon que soubz le nom de ladite Confrerie, & au profit d'icelle⁴⁹.

⁴⁷ *Recueil des principaux titres*, Paris, 1632, p.39.

⁴⁸ *Ibid*, p.34.

⁴⁹ *Ibid*, p.34.

Cette précision a complètement bouleversé la vie théâtrale parisienne de cette époque : c'est le début d'un cauchemar pour tous les comédiens. Ignoré jusqu'à Henri III, ce privilège est finalement ratifié par le roi à partir d'Henri IV. Voici l'extrait concerné de la charte royale de 1597⁵⁰ :

Et deffences à tous autres Joueurs, Comediens, ou autres, de jouër ny représenter dans la ville, faux-bourgs, & banlieuë de Paris, aucuns jeux ailleurs qu'en ladite salle de la Passion, dicte l'Hostel de Bourgogne, & au profit de ladicte Confrerie, & souz le nom d'icelle, suivant & conformément à l'Arrest de nostre dite Cour de parlement du dixseptiesme Novembre mil cinq cens quarente huit ; Aussi cy attaché sous le-contreseel de nostre Chancellerie⁵¹.

Cette modification apportée à la charte royale est capitale, puisqu'elle signifie que le roi accorde officiellement son soutien à la confrérie de la Passion.

Dès le XVI^e siècle, ce monopole sur le théâtre devenait un obstacle pour les troupes – qu'elles soient françaises ou étrangères – qui désiraient tenter leur chance à Paris. Certaines s'y résignaient, d'autres l'ignoraient, s'exposant ainsi à des poursuites judiciaires⁵². La situation s'aggrava à partir du moment où les confrères de la Passion décidèrent d'abandonner la scène et de se contenter désormais de louer la salle tout en surveillant le moindre manquement à leurs droits exclusifs sur les représentations théâtrales à Paris. Dès lors, avant même de nous intéresser aux solutions adoptées par les comédiens pour faire face à ce changement de situation, une question se pose : pourquoi une telle décision ? N'était-il pas plus profitable pour les Confrères de poursuivre la stratégie mixte qu'ils avaient toujours adoptée depuis le XVI^e siècle, à savoir de continuer à représenter eux-mêmes des pièces tout en louant régulièrement leur salle à des troupes itinérantes, et ce à des conditions extrêmement avantageuses pour eux ?

Pour S.-Wilma Deierkauf-Holsboer, historienne du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, il s'agissait d'une question de répertoire : « Le public qui fréquentait leur salle », à ce qu'elle dit, « s'emportait souvent contre le genre des pièces représentées. Elles comprenaient principalement ce qui restait à représenter du théâtre médiéval, les moralités, les romans, les histoires qui ne présentaient plus aucun intérêt pour les spectateurs. [...] Le public était désireux de voir enfin un nouveau genre de pièces. Mais

⁵⁰ Le même passage sera repris par Louis XIII dans la Charte de 1612.

⁵¹ *Ibid*, p.50.

⁵² Voir S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, t.I, ch. II.

les maîtres étaient incapables de renouveler leur répertoire⁵³. » La seule solution, selon l'auteur, consistait à « obtenir la permission de faire revivre le vieux théâtre religieux, de remettre les mystères sacrés au répertoire.⁵⁴ » Comme le parlement de Paris avait réitéré son interdiction de la représentation des mystères, en dépit des lettres patentes d'Henri IV en faveur de la Confrérie, les Confrères furent obligés d'abandonner définitivement la scène et de la confier aux troupes de campagne. Quant à Alan Howe, qui a renouvelé les études sur l'histoire du théâtre professionnel à Paris, il ne s'est pas attardé sur cette question et s'est contenté de reprendre l'hypothèse de son prédécesseur⁵⁵.

L'argumentation de Deierkauf-Holsboer présente deux contradictions. Tout d'abord, rejouer les mystères sacrés n'aurait été en rien une modernisation du répertoire : si les spectateurs d'alors manifestaient vraiment un goût pour les nouveaux genres, il aurait fallu songer à représenter des tragédies ou des comédies plutôt que de miser sur un éventuel retour aux mystères... Ensuite, même en admettant que le Parlement ait levé l'interdiction, la représentation des mystères n'aurait pas sauvé la Confrérie puisque les maîtres les avaient malgré tout régulièrement joués en dépit de la défense officialisée depuis 1548... Deierkauf-Holsboer a d'ailleurs donné elle-même le titre de ces mystères représentés à l'Hôtel de Bourgogne en 1572⁵⁶ !

D'autres faits viennent également remettre en question cette hypothèse. Selon Deierkauf-Holsboer, suivie par Alan Howe, la décision de la Confrérie d'arrêter ses représentations a été prise en 1597, soit l'année où le Parlement devait enterrer l'espoir des maîtres de rejouer les mystères. Mais si l'on consulte les documents historiques entre 1598 et 1600 cités par l'historienne, on découvrira qu'il est toujours question d'un roman, dont les épisodes constituent successivement l'essentiel du répertoire de plusieurs troupes itinérantes occupant l'Hôtel de Bourgogne. Ces documents sont la sommation du 21 décembre 1598 des maîtres de la Confrérie à la troupe de Benoist Petit⁵⁷ ; l'accord du 4 janvier 1599 entre la troupe de Petit et celle de Valleran Le

⁵³ *Ibid.*, p.38-39.

⁵⁴ *Ibid.*, p.39.

⁵⁵ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.11. Voici la phrase : « Mais, en 1597, le Parlement de Paris ayant renouvelé l'interdiction de la représentation des mystères, qui constituaient l'essentiel du répertoire des Confrères, ceux-ci avaient pris la décision d'offrir leur théâtre en location aux troupes de comédiens qui commençaient à se multiplier dans le royaume. »

⁵⁶ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, p.32.

⁵⁷ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, *op.cit.*, p.175.

Conte⁵⁸ ; la plainte portée le 16 janvier 1599 par Valleran contre Benoist Petit⁵⁹ ; le marché passé le 5 octobre 1599 entre Valleran d'une part, un peintre et un rubannier de l'autre, pour les décors du roman⁶⁰ ; et l'accord passé le 30 octobre 1600 entre les maîtres de la Confrérie et les comédiens français qui révèle enfin le titre du roman, à savoir *Valentin et Orson*⁶¹. La lecture de ces documents, sur lesquels nous reviendrons, nous montre qu'après la date présumée de l'abandon de la scène par les confrères de la Passion, le roman, l'un des composants du répertoire dit médiéval, continuait à occuper la salle de l'Hôtel de Bourgogne. Qui plus est, il est vraisemblable que la représentation de *Valentin et Orson* ait obtenu un grand succès car, le 6 octobre 1599, les maîtres de la Confrérie obtinrent la permission « de faire dresser des barrières au devant de la porte d'entrée d'icelluy Hostel pour empescher la pression du peuple lorsqu'on y veult jouer⁶². »

Alors, si la désuétude du répertoire n'était pas la cause⁶³, qu'est-ce qui avait poussé les Confrères à abandonner la scène ? Nous émettons l'hypothèse que ce fut la prise de conscience de l'émergence du théâtre professionnel à cette époque. Le fait que les Valleran étaient capables d'attirer le public avec un répertoire semblable à celui des maîtres de la Confrérie prouve que, pendant cette période de transition, la préoccupation du public n'était pas de savoir *ce qu'on jouait* mais plutôt *qui le jouait*. On commençait à accorder plus d'importance au jeu des comédiens, alors que c'était précisément le point faible des Confrères, réputés pour être mauvais acteurs. Lisons la description, datée de 1542, d'un procureur général à l'égard du jeu lamentable de ces derniers :

Tant les entrepreneurs⁶⁴ que les joueurs sont gens ignares, artisans mécaniques, ne sachant ni A ni B, qui oncques ne furent instructz ni exercez en théâtres et lieux publics à faire telz actes, et davantage n'ont langue diserte, ni langage propre ni les accents de prononciation décente, ni aucune intelligence de ce qu'ils disent ;

⁵⁸ *Ibid.*, p.175-177.

⁵⁹ *Ibid.*, p.177-178.

⁶⁰ *Ibid.*, p.181-182.

⁶¹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, p.177-178.

⁶² Document résumé par Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, Paris, L. Hachette, 1863, p.154.

⁶³ Les travaux du chercheur américain Lancaster E. Dabney corroborent aussi notre hypothèse. Selon ses statistiques, parmi les 256 représentations qu'il a recensées pour la période du règne d'Henri IV, seulement 67 sont des tragédies, comédies, tragi-comédies ou des pastorales ; les 189 restant sont des mystères, farces ou histoires, etc. Voir *French dramatic literature in the reign of Henri IV*, Texas, The University cooperative society, 1952, p.3.

⁶⁴ Ce procureur parle de la représentation des *Actes des Apôtres* en 1541, immense mystère dans lequel apparurent 500 personnes.

tellement que le plus souvent advient que d'un mot ils en font trois, font point ou pause au milieu d'une proposition, sens ou oraison imparfaite ; font d'un interrogatif un admiratif, ou autre geste, prolation ou accent contraires à ce qu'ils disent, dont souvent advient dérision et clameur publique dedans le théâtre même, tellement qu'au lieu de tourner à édification leur jeu tourne à scandale et dérision⁶⁵.

Cette dénonciation véhémement du jeu ridicule des Confrères explique d'ailleurs pourquoi le parlement de Paris a persisté dans sa position d'interdire la représentation des mystères sacrés.

B. L'heureux succès des comédiens anglais

Pitoyables sur scène, les maîtres de la Confrérie étaient en revanche extrêmement rigoureux pour tout ce qui touchait à la défense de leurs privilèges concernant l'exploitation du théâtre. Ce fut un cauchemar pour les comédiens. Ceux-ci furent en premier lieu contraints à jouer uniquement à l'Hôtel de Bourgogne : le libre choix de la salle, chose ordinaire de la vie théâtrale en province, n'était pas un choix légal dans la capitale... La sentence du 28 avril 1599 prononcée contre les comédiens italiens en donne un bon exemple. Non seulement on interdit aux comédiens de jouer ailleurs qu'à la rue Mauconseil, mais on fait pareille défense à « Leon Fournir⁶⁶ qu'à tous autres Bourgeois de ceste dicte ville de Paris, de louer leurs maisons pour y représenter aucuns jeux publicqs, s'il ne leur est par nous permis⁶⁷ ». En théorie, la Confrérie avait donc le monopole absolu sur la représentation théâtrale. La situation était d'autant plus inconfortable pour les comédiens professionnels que, à l'exception de Valleran Le Conte – tantôt désigné dans les documents comme « comédien du roi », tantôt comme « valet de chambre du duc de Nemours⁶⁸ », ce qui semble déjà indiquer l'instabilité de la protection –, ceux qui furent victimes des Confrères – et dont les noms

⁶⁵ Louis Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, t.1, p.423. Ce qui nous surprend, c'est que Deierkauf-Holsboer a cité le même passage dans *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.1, p.22, sans pour autant considérer le mauvais jeu des Confrères comme ce qui les aurait contraints de cesser définitivement de jouer.

⁶⁶ La personne qui a loué sa maison aux comédiens italiens.

⁶⁷ *Recueil des principaux titres*, Paris, 1632, p.66.

⁶⁸ Dans les actes du 3 février 1600 et du 17 février 1600, Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649, op.cit.*, p.207.

apparaissent dans les différents actes que nous allons étudier – ne disposaient d'aucun protecteur vers qui tourner. Finalement, comme la plupart de leurs prédécesseurs du XVI^e siècle, ces comédiens choisirent d'abord d'ignorer cette interdiction et de continuer à jouer là où ils voulaient.

De fait, avec l'augmentation du nombre de troupes présentes à Paris, un seul théâtre n'était de toute façon plus suffisant. Aussi est-ce probablement pour cette raison qu'un compromis fut trouvé entre les maîtres de la Confrérie et les comédiens. Citons la sentence du 17 mars 1598 prononcée au Châtelet : la défense faite aux comédiens de Valleran de jouer ailleurs que chez les Confrères y était réaffirmée, mais le procureur du roi y ajoutait qu'en cas de contravention, ces derniers seraient condamnés à payer « a la dicte Confrairye de la Passion ung escu solz par chacun jour qu'il jourait ailleurs qu'aud. Hostel de Bourgogne en contre que lors il y eust aultres comediens aud. Hostel de Bourgogne⁶⁹ ». Était-ce un nouveau coup porté à ces pauvres comédiens ? Nous ne le pensons pas. Il convient plutôt de considérer cette sentence comme un nouveau règlement dont l'effet fut favorable à ces derniers car, sous l'apparence d'une condamnation redoublée, cette sentence peut se comprendre de la façon suivante : désormais, les troupes peuvent choisir le théâtre qui leur convient à condition de payer une taxe journalière d'un écu à la confrérie de la Passion. Elles en seront même dispensées si, pendant la période de leurs représentations, l'Hôtel de Bourgogne est occupé par d'autres comédiens. Cette précision est décisive, comme nous allons le voir.

À l'évocation de tous ces conflits qui opposèrent les comédiens et les Confrères au sujet du lieu de représentation, une question peut légitimement se poser : pourquoi ces troupes itinérantes cherchaient-elles à tout prix à jouer ailleurs qu'à l'Hôtel de Bourgogne ? Le fait même qu'il s'agissait de la seule salle adaptée aux représentations dramatiques aurait dû logiquement pousser les comédiens à choisir ce lieu afin d'éviter d'avoir à engager les frais d'aménagement d'une autre salle... Aussi une telle attitude ne saurait-elle être comprise sans prendre en considération la particularité du bail de l'Hôtel de Bourgogne à cette époque-là. Revenons au célèbre Arrêt parlementaire du 17 novembre 1548, selon ce texte fondamental, que les maîtres de la Confrérie citaient à chaque fois que leurs privilèges étaient contestés, les comédiens n'étaient autorisés à

⁶⁹ Le résumé de cette sentence se trouve dans « l'Inventaire des pièces relatives à l'Hôtel de Bourgogne » cité par S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, op.cit., p.175.

jouer à Paris que « sous le nom de ladite confrérie et *au profit d'icelle*⁷⁰. » Autrement dit, les comédiens qui louaient l'Hôtel de Bourgogne n'avaient pas le droit de percevoir les entrées : la recette, déduite des frais, était réservée à la Confrérie. À une époque où la qualité du jeu commençait à assurer la fréquentation du public, aucune troupe professionnelle ne pouvait accepter de travailler sous de telles conditions.

Les maîtres de la Confrérie durent s'apercevoir qu'ils risquaient de manquer de locataires, à plus forte raison après que de la sentence du 17 mars 1598 a montré une certaine tolérance de la part du Châtelet à l'égard des représentations en dehors de l'Hôtel de Bourgogne. C'est apparemment pour cela que, dans le bail pris par les comédiens anglais une semaine plus tard, soit le 25 mars 1598, la Confrérie, à la surprise de tous, donnait son accord pour céder la moitié de la recette à la troupe. Voici comment cela était formulé :

[...] et ce moyennant que le dict Thais [Jean Thais, chef des comédiens anglais] et ses dictes compagnons auront, prendront et recevront a leur proffict particulier tout ce qui sera donné par les personnes qui assisteront es dictes jeulx et comédies la premiere journées qu'ils joueront, et les dictes doyen, gouverneurs, ce qui sera donné la seconde journée, et ainsy continuer, excepté que les dictes gouverneurs et doyen auront tousjours a leur proffict particulier les cinq loges qu'ilz ont accoustumé de tenir sans que lesdicts Thais et ses dictes compaignons puissent rien prendre, [...] ⁷¹

Selon le bail, les jours de représentation seraient désormais divisés en deux catégories en fonction du bénéficiaire de la recette : il y aura des jours appartenant aux comédiens, d'autres réservés à la Confrérie. D'ailleurs, les Confrères n'avaient pas oublié d'ajouter une clause pour garantir l'obtention de leur part :

[...] au cas que les dictes Thais et ses dictes compagnons s'absentent apres qu'ilz auront jouer leur jour sans jouer celuy de ses dictes doyen et gouverneurs, le dict Thais sera tenu leur payer vingt escuz sol ⁷², [...] ⁷³

La situation semble donc évoluer en faveur des comédiens, et l'on serait tenté de voir ici un des premiers succès de ceux-ci dans cette longue bataille contre le monopole de la Confrérie. Mais, en réalité, ce contrat « historique » n'a finalement pas été exécuté, et il

⁷⁰ Nous soulignons.

⁷¹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, p.174.

⁷² On estimait alors la recette d'une journée à vingt écus.

⁷³ *Idem.*

y des raisons de soupçonner qu'il s'agissait plutôt d'un leurre de la part des Confrères afin de faire accepter une salle dont personne ne voulait.

Le bail, comme beaucoup d'autres, avait été pris à l'avance. Or dès le 3 juin 1598, soit le jour où ils devaient commencer à jouer à l'Hôtel de Bourgogne⁷⁴, les comédiens anglais firent déposer une plainte contre les Confrères. Le jugement de la Prévôté de Paris du lendemain nous le renseigne :

[...] sur la requeste faicte en jugement devant nous en la chambre civile du Chatelet de Paris par Maistre Charles le Roy procureur des commédiens anglois, demandeur en requeste par eux présentée le troisieme jour du présent mois et an, allencontre de Maistre Esprit le Marquan procureur des doyens et maistres de la confrairie de la passyon fondée en l'hospital de la Trinité deffendeur, et a ce que, sans s'arrester au contract passé d'entre les partyes qui [blanc] par eux faict et que presentement ilz ont faict judiciairement devant nous, de payer par chacun jour qu'ilz jouront audict Hostel de Bourgongne, suivant et conformément aux arrestez de la cour fut déclaré bonne et valable et que, a faulte de ce accepter, qu'il leur fut permis de jouer ailleurs, et que, a ceste fin, la convention cy devant faicte entre eux fust déclairée nulle et de ulle effect avecq despens, [...]⁷⁵

L'extrait, assez obscur, nécessite une explication et nous avons donc essayé de reconstituer ce qui s'était passé : après avoir signé le contrat selon lequel ils n'auraient que la moitié des entrées, les maîtres de la Confrérie « changèrent d'avis » et demandèrent aux comédiens anglais de leur payer une certaine somme⁷⁶ tous les jours de représentation. Pour ce faire, ils mirent en avant, une fois encore, les anciens arrêts parlementaires confirmant leurs privilèges. Les comédiens le refusèrent, ce qui conduisit par la suite à la résolution du bail. La suite de ce document révèle pourtant que ce « changement d'avis » de la Confrérie était en réalité probablement prévu dès le mois de mars au moment de la signature du bail :

[...] et ouy ledict Marquant au dict nom, les dicts doyens et maistres présens en personnes, qui a dict que *les demandeurs comme estrangers ne pourroyent estre receuz a plaider*⁷⁷ sans bailler caution et subord [?] [blanc], et droict sur ce préalablement faict, [...]⁷⁸

⁷⁴ Il est stipulé dans le bail du 25 mars que les maîtres de la Confrérie ont cédé la salle « du premier, deux ou troisieme jour de juing prochainement venant jusques a tel temps que bon semblera a eulx et au preneur cy apres nommé en dedans le jour Saint Rémy premier octobre prochainement venant ». *Ibid*, p.173.

⁷⁵ *Ibid.*, p.176.

⁷⁶ Il est dommage que le montant ne soit indiqué nulle part.

⁷⁷ Nous soulignons.

⁷⁸ *Idem.*

Jouant sur cet handicap relatif aux étrangers pour tout ce qui touchait aux démarches judiciaires en France, les maîtres de la Confrérie auraient ainsi fait semblant de leur promettre la moitié de la recette afin de leur faire signer le bail, sans penser que ces comédiens seraient en mesure de leur intenter un procès lorsqu'ils apprendraient les véritables conditions de location. Mais, en dépit du bien-fondé de l'accusation de leurs locataires, la Confrérie fit valoir la validité du bail d'origine et demanda l'interdiction aux comédiens anglais de jouer à Paris.

Le jugement du Châtelet fut le suivant :

[...] sur quoy Nous, par délibération de conseil, lecture faicte du contract passé entre les dictes partyes, avons le dict contract résolu, et neantmoins permettons aux commédiens anglois de jouer dans l'Hostel de Bourgogne en payant par eulx six escus et demy par chacun jour aus dicts maistres, [...] sy mieux n'aiment les dicts anglois jouer hors la dicte maison en payant pour le droict des dicts maistres de la dicte confrairie un escu par jour, [...]⁷⁹

Il faut souligner que la Prévôté se montra généreuse envers nos comédiens, car non seulement le bail fut résolu à leur demande, mais on leur permit de plus de continuer à jouer dans la capitale française. Qui mieux est, les comédiens anglais pouvaient choisir librement leur salle : soit jouer chez les Confrères, avec six écus et demi de loyer ; soit jouer ailleurs, en dédommageant la Confrérie par le paiement de la taxe journalière d'un écu établie depuis la sentence du 17 mars 1598. Ce jugement est historique car, pour la première fois à notre connaissance, l'Hôtel de Bourgogne fut cédé à un loyer fixe. Le taux arrêté par le Châtelet était peut-être plus élevé que le loyer ordinaire d'une salle, mais il restait acceptable dans la mesure où les locataires de la rue Mauconseil n'avaient pas à réaliser d'aménagements avant de s'y installer. En plus, les six et demi fixés dans le jugement ne représentent qu'un tiers de ce qu'avaient demandé les maîtres de la Confrérie dans le bail du 25 mars, à savoir les vingt écus à payer en cas d'absence des comédiens pendant le jour où ils devaient jouer au profit de la Confrérie. Cela étant, on comprend pourquoi les Confrères ont tout de suite décidé de faire appel. Néanmoins, la Prévôté a ordonné « au commissaire du quartier de faire exécuter le présent jugement sans préjudicier au dict appel et pendant icelluy »⁸⁰.

⁷⁹ *Ibid*, p.176.

⁸⁰ *Idem*.

C. L'invention de la représentation alternée

Ce jugement en faveur des comédiens anglais ne fit pas jurisprudence. Il est en effet probable que, dans cette affaire très particulière, la malveillance des Confrères fut jugée trop flagrante pour ne pas être sanctionnée ; ce qui ne signifie pas pour autant que la Prévôté envisageait l'abolition des privilèges de la Confrérie concernant les représentations théâtrales dans la capitale. Toutefois, il semble que le bail du 25 mars 1598, quoique résolu à la fin, resta un bail de référence dans la mesure où la clause historique de la répartition de la recette fut gardée dans les baux suivants. Nous allons en voir un exemple. Ainsi, le 4 janvier 1599, une troupe de comédiens français dirigée par un certain Benoist Petit passa un accord avec la troupe de Valleran Le Conte pour exploiter ensemble l'Hôtel de Bourgogne ; or le fonctionnement de leur association était tout à fait innovant :

[...] led. Benoist Petit esd. noms avoir consenty et accordé, consent et accorde par ces presentes que led. Valleran et sa compaignée jourra du jour d'huy jusques au jour de caresme prenant prochain une sepmaine entiere à commencer ce jour d'huy jusques au jour de dimanche prochain et les deniers qui proviendront desd. jeux qui seront representéz en lad. sepmaine apartiendront aud. Leconte et ses compaignons à la charge que led. Valleran Leconte sera tenu jouer les journées qui apartiendront aux maistres de l'Hostel de Bourgongne en la sepmaine qui joura et pour le regard de la sepmaine prochaine, qui commencera d'huy en huict jours prochains, apartiendra aud. Petit et ses compaignons à la charge que led. Petit joura les journées qui apartiendront ausd. maistres de l'Hostel de Bourgongne, [...] et continuer ainsy par led. Valleran le Conte et Petit de sepmaine en sepmaine [...] ⁸¹

Un tel accord s'explique d'abord par le contexte dans lequel il fut conclu : deux semaines plus tôt, le 21 décembre 1598, la troupe de Benoist Petit avait en effet reçu une sommation de la part des confrères de la Passion enjoignant aux comédiens de « jouer en le jour le roman et le jeu inscrits en leur contrat⁸² ». Ce qui signifie que Petit avait déjà pris seul un bail avec la Confrérie – dont nous ignorons les conditions – mais, qu'en fin de compte, il refusa de l'exécuter. Son attitude devait changer au moment où il réalisa que Valleran Le Conte, conduisant une autre troupe, était prêt à s'associer avec lui, d'où le présent accord. Le passage cité ci-dessus nous décrit ainsi le fonctionnement de leur association qu'on pourrait appeler « la représentation alternée ». Ce mode d'exploitation avait ceci d'avantageux qu'il « libérait » l'une des deux troupes chaque

⁸¹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.176.

⁸² *Ibid.*, p.175.

semaine ; c'est-à-dire que, pendant qu'une troupe jouait à l'Hôtel de Bourgogne, l'autre pouvait donner des représentations ailleurs avec des conditions certainement plus avantageuses – tout au moins, les comédiens n'avaient plus à céder la moitié de la recette au propriétaire. Qui mieux est, ils n'avaient même pas à payer la taxe journalière d'un écu puisque, selon la précision de la sentence du Châtelet du 17 mars 1598, les comédiens en étaient dispensés quand la salle des Confrères était occupée, ici en l'occurrence par la troupe associée.

À une époque où les comédiens ne jouissaient pas d'une protection effective, l'abolition du monopole de la Confrérie n'était pas envisageable, il leur restait donc à contourner les obstacles. La « représentation alternée » conçue par Petit et Valleran semble ainsi être la solution idéale. Pourtant, un différend devait surgir entre eux deux semaines à peine après la signature de l'accord...

Le texte d'un roman, que nous avons mentionné plus haut⁸³, était à l'origine de cette affaire. Citons d'abord le passage concerné de l'accord du 4 janvier :

[...] à la charge aussy que led. Valleran le Conte sera tenu de jouer avec sa compaignée par deux jours de dimanche le roman qui a esté ja encommencé et pour ce faire led. Petit sera tenu fournir aud. le Conte les pièces pour jouer lesd. deux romans⁸⁴ et pour ce faire led. Petit sera tenu fournir aulcuns de sa compaignée pour ayder à jouer lesd. romans ou autres jeux que led. Valleran jourra sy besoing est, comme aussy led. Leconte sera tenu ayder aud. Petit de ceulx de sa compaignée pour jouer lesd. jeux que jourront sy besoing est, [...]⁸⁵

Afin de comprendre ce qui s'était passé, il convient, avant de proposer notre analyse, de citer tout de suite la déclaration du 15 janvier suivant⁸⁶ dans laquelle Valleran protestait contre Benoist Petit devant les notaires :

[...] ledit Valleran le Conte a dictt e declairé que veult et entend jouer le jour de demain et toute la sepmaine prochaine entiere jusques au jour de dimanche XXIIIe jour des presents mois et an⁸⁷ en ladite maison et hostel de bourgongne suivant le contract passe entre ledit Valleran et ledit Petit dacté du IIIIe jour desdits presents

⁸³ Lorsqu'on explique la raison pour laquelle les Confrères avaient abandonné la scène. Cf. *supra*, p.23-24.

⁸⁴ Dans la déclaration de Valleran que nous allons citer, il n'est question que d'un seul roman.

⁸⁵ *Ibid.*, p.176.

⁸⁶ Il y a certainement une erreur concernant la date de ce document. Il est écrit « le samedy apres midy seiziesme jour de janvier mil V cent IIII xx et dix neuf » à la fin de la déclaration, sauf que le 16 janvier 1599 est un dimanche. Comme l'accord du 4 janvier nous apprend que Valleran jouera le roman « par deux jours de dimanche », et selon cette déclaration, Valleran a prévu de jouer le roman le lendemain, nous pouvons déduire que le jour où Valleran proteste contre Petit est bien un samedi, ce qui nous conduit à corriger la date en 15 janvier.

⁸⁷ Ce sera la troisième semaine depuis la signature de l'accord du 4 janvier.

mois et en [...]. Et pour le regard du jour de demain ledit Leconte entend jouer au lieu du Roman une tragedye d'autant qu'il ne peult jouer ledit jour de demain ledit roman parce que ledit Petit ne luy a fourny les piesces pour apprendre icelluy, ainsy que ledit Petit est tenu par ledit contract auquel contract ledit Valleran offre satisfaction ; et neaultmoings pour desmouvoir a procès lesdit Vaspazien et Courtin, ledit le Comte offre jouer ledict jour de dimanche XXIIIe de ce present mois et an le roman au lieu de jouer ce demain prochain. [...]⁸⁸

À la lecture de ces deux extraits, nous pouvons enfin comprendre la cause de ce différend. Selon l'accord du 4 janvier, Valleran pouvait choisir deux dimanche pour jouer le roman en question, et il avait choisi, d'abord, le 16 janvier, soit le commencement de la troisième semaine à compter du 4 janvier. Mais afin de pouvoir le jouer, il aurait fallu que le texte lui fût laissé pendant la deuxième semaine, car c'était la semaine où la troupe de Petit jouait à l'Hôtel de Bourgogne, ce qui aurait laissé le temps aux comédiens de Valleran d'apprendre leurs rôles. Mais Benoist Petit, détenteur du texte du roman, ne le lui avait pas donné. Pour quelle raison ? Notre hypothèse est que la grande popularité de ce roman chez le public⁸⁹ a suscité l'avidité de Petit, poussant celui-ci à vouloir monopoliser son exploitation. En réalité, les traces de cette intention sont déjà perceptibles dans l'accord du 4 janvier :

[...] et pour le regard des jours que led. Petit avec sa compaignée jourra [...] sera tenu led. Valleran jouer avec ceulx de sa compaignée la farce et pour ce led. Petit sera tenu paier aud. Valleran [...] pour la farce ung escu soleil, laquelle somme sera païée aud. Valleran le Conte en fin de chacun desd. jeux à *condition que led. Petit ne pourra aucunement nommer led. Valleran aux affiches qu'il mettera synon qu'il pouura mectre que led. Valleran joura la farce*⁹⁰, et pour le regard du jour de mercredi prochain sera joué le roman par lesd. Petit et Valleran avec leurs compaignées laquelle journée appartient ausd. maistres de l'Hostel de Bourgogne⁹¹.

En même temps qu'il demandait à Valleran de jouer la farce comme accompagnement de la représentation du roman par sa propre troupe, Benoist Petit précisait bien que le nom de son associé ne serait pas affiché, sinon uniquement comme joueur de farce, comme s'il cherchait à faire entendre à tout Paris que sa troupe était la seule qui fût capable de représenter le roman tant apprécié. Et le seul jour où il tolérait la présence des comédiens de Valleran dans la représentation du roman, c'était, comme l'extrait nous le dit, le jour où l'on devait jouer au profit de la Confrérie.

⁸⁸ *Ibid.*, p.178.

⁸⁹ Attestée par le document du 6 octobre 1599, *cf. supra*, p.24.

⁹⁰ Nous soulignons.

⁹¹ *Ibid.*, p.177.

D. Un pas en arrière

Les documents manquent pour nous renseigner la suite de cette affaire. Mais il est certain qu'à la fin, Valleran obtint le texte de ce roman qui avait fait tant de bruits, car le 5 octobre 1599, le comédien conclut un marché avec un maître peintre et un maître « tissutyer et rubannier » pour les décors du roman. En voici le contenu principal :

[...] lesquels [...] confessent avoir promis et promectent à Valleran le Conte, comédien ordinaire du roy à ce present et acceptant de luy fournyr et livrer bien et deurement toute peinture de ville, chasteaulx, rochers, feintes, boys, bocages, gazons, artifices et generallement toutes autres choses quelzconques qui sera besoing et necessaire faire et avoir pour la decoration tant du roman que ledit. Le Conte joue et représente en la présente année en la maison de l'Hostel de Bourgogne à Paris et représentera jusques au jour de caresme prenant prochain ensembles et autres pièces, comi-tragedye, pastoralle et comedy que le dit Conte jouera pareillement jusques au dit jour⁹².

Les termes de ce contrat nous apprennent que l'association entre Valleran et Petit, qui devait expirer à partir du carême 1599, n'a pas été renouvelée, ce qui prouve que le projet de la « représentation alternée » avait définitivement avorté. Pourtant, la troupe de Valleran seule continuait à louer l'Hôtel de Bourgogne à partir de la Saint-Rémy⁹³ 1599 jusqu'à Pâques 1600. Ces dates sont connues par un autre marché que Valleran conclut le 18 août avec un autre peintre⁹⁴. Ce qui est intéressant, c'est que, contrairement au marché du 5 octobre dont nous avons cité le passage ci-dessus, le répertoire de Valleran n'y était pas encore mentionné. Ce qui semble nous révéler que le texte du roman fut remis dans ses mains entre le 18 août et le 5 octobre. Mais comment ? Un troisième document peut nous donner la réponse.

Le 26 janvier 1600⁹⁵, Valleran fit un consentement à trois comédiens qui recevraient ainsi la totalité de la recette d'une représentation qu'il devait donner le dimanche suivant, alors que deux d'entre eux, à savoir Robert Guérin et Vaspail Brosseron⁹⁶, avaient été membres de la troupe de Benoist Petit en 1598. Nous sommes ainsi portés à croire que les anciens camarades de Petit avaient cédé un exemplaire de

⁹² *Ibid.*, p.181.

⁹³ Le 1^{er} octobre.

⁹⁴ *Ibid.*, p.180.

⁹⁵ *Ibid.*, p.182.

⁹⁶ Dont le prénom est transcrit comme « Vespazien », *op.cit.*, p.175.

leur roman à Valleran, contre la recette d'une journée choisie par eux. Et l'on comprend d'ailleurs la raison pour laquelle Valleran commandait une deuxième fois les décors : le maître « tissuyter et rubannier » évoqué dans le marché du 5 octobre s'appelle Sébastien Gouin, alors que parmi les comédiens de Benoist Petit, on trouve un certain Sébastien Ganin⁹⁷ ; étant donné que la graphie des noms propres n'était pas stabilisée au début du XVII^e siècle, on est presque certain qu'il s'agit de la même personne. Valleran aurait donc changé de fournisseur de décors après avoir obtenu le texte du roman, et il aurait intelligemment choisi quelqu'un qui connaissait bien le texte pour avoir fait partie de la troupe de Petit.

Mme. Deierkauf-Holsboer, à qui nous devons la transcription des documents que nous avons cités, a donné une autre interprétation qui, malheureusement, nous semble discutable. Elle suggère que Valleran aurait connu à ce moment-là une grande difficulté financière. Trois membres de la troupe auraient ainsi refusé d'en subir les conséquences, « ne cess[ant] de poursuivre leur chef afin d'obtenir leur part. Valleran, au désespoir, autorise ses trois acteurs, Robert Guérin, Vespasien Brosseron et Nicolas Revaillon, par l'acte de consentement du 26 janvier 1600, à percevoir [...] les deniers provenant d'une représentation à l'Hôtel de Bourgogne⁹⁸ ». Cette hypothèse est contestable en premier lieu parce qu'aucun document ne nous affirme que ces trois comédiens auraient bel et bien fait partie de la troupe de Valleran en janvier 1600. De plus, dans le consentement du 26, ils étaient qualifiés simplement de « commediens », tandis que Valleran portait le titre de « commedien du Roy ».

Ensuite, force est de constater que ses conclusions à l'égard du problème financier de Valleran sont fondées sur une erreur. Certes, elle a raison d'évoquer d'abord un fait important : le rachat de son bail négocié par Valleran avec les Confrères. Mais, de là, elle tire la conclusion suivante : « La seule explication que l'on puisse donner de cette transaction est que la troupe, malgré l'affluence du public et des efforts courageux ainsi que les sacrifices d'argent de son chef, a dû se trouver en grande difficulté financière et se trouve par conséquent dans l'incapacité de payer le loyer de la salle⁹⁹ ». Or, si ce rachat en question existe bel et bien, notre historienne l'a mal daté. En réalité, le document original étant perdu, tout ce qu'on sait sur cette transaction vient d'une

⁹⁷ Voir la Déclaration de Valleran du 16 janvier 1599 précédemment citée, *op.cit.*, p.178.

⁹⁸ *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, p.51.

⁹⁹ *Ibid.*, p.50.

phrase fort laconique de l'« Inventaire des titres et papiers de l'Hôtel de Bourgogne » publié par Eudore Soulié dans ses *Recherches sur Molière et sa famille*, « 1599. 2 octobre. – Accord et composition entre lesdits maîtres et ledit Valleran Lecomte pour rachat dudit bail, icelui accord passé par devant Huart et Haguemer¹⁰⁰. » Toutefois, Deierkauf-Holsboer a mis « 20 octobre » comme date dans son livre, quoiqu'elle se réfère à la même source. L'erreur est décisive, puisque c'était précisément trois jours après le rachat du bail, soit le 5 octobre 1599, que Valleran passa le deuxième marché avec ses nouveaux fournisseurs. S'il avait vraiment été en difficulté financièrement et incapable de continuer les représentations à l'Hôtel de Bourgogne, comment expliquer cette deuxième commande de décors¹⁰¹ ? L'hypothèse de Deierkauf-Holsboer n'aurait de sens que si le rachat du bail avait vraiment eu lieu le 20 octobre, c'est-à-dire quinze jours après le deuxième marché. Or, il s'avère que sa datation est erronée.

Jusqu'ici, nous n'avons pas encore parlé de Benoist Petit. On aurait pensé sa troupe dissoute¹⁰², puisque l'un des anciens membres, comme nous l'avons vu dans le marché du 5 octobre, a repris son métier de « tissutyer et rubannier ». Mais qu'est devenu Petit lui-même après son démêlé avec Valleran ? Il convient de nous reporter à un nouveau bail de l'Hôtel de Bourgogne, celui du 30 octobre 1600. Dans celui-ci, nous sommes surpris de découvrir que Benoist Petit se trouve désormais parmi les maîtres de la Confrérie :

Par devant les notaires du Roy nostre sire au Chatelet de Paris soubzsignés, furent présens en leurs personnes Robert Guérin, Savignian Bony, Sebastien Gauvyn, Nicolas Revillon, Jehan Courtin [...], tous commédiens françois demeurantz à Paris ; [...] seront tenuz et prometent respectivement à honorables hommes Nicolas Thonnier, doyen, Benoist Petit, Pierre Rorin, Vaspazien Brosseron et Pierre Sornier, maistres gouverneurs de la confrairie de la passion fondée en l'eglize de la Trinité à Paris [...]¹⁰³

Il n'était d'ailleurs pas le seul : son ancien camarade Vaspazien Brosseron, l'un des trois bénéficiaires de la représentation de Valleran qui récompensait la cession du texte du roman, se comptait lui aussi parmi les cinq maîtres de la Confrérie. Tournons maintenant le regard vers les locataires, nous constatons que la plupart des preneurs du bail, à savoir Robert Guérin, Sebastien Gauvyn, Nicolas Revillon et Jehan Courtin,

¹⁰⁰ *Op.cit.*, p.154.

¹⁰¹ Faute de document original, le sens de ce rachat nous reste mystérieux.

¹⁰² Elle ne l'est pas en réalité, nous allons le voir à travers le bail prochain.

¹⁰³ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, p.177.

avaient joué sous la conduite de Benoist Petit en 1598. Pourtant, ce souvenir de l'expérience partagée n'a pas valu à ces derniers de meilleures conditions de travail : au contraire, ils eurent à subir le pire bail pour des comédiens depuis celui signé par la troupe anglaise le 25 mars 1598.

Examinons la suite de ce contrat :

[les comédiens] acceptant, de jouer par les dictz commédiens tous et chacuns les jeux qui restent à jouer du *roman de Valletin et Ourson* et tous autres jeux et commédies que les dictz doien et maistres voudront et leur plaira faire jouer en l'Hostel de Bourgongne à Paris du jourdhuy jusques au jour de caresme prenant prochain venant, mesmes ont tous promis et seront tenuz les dictz commediens jouer les farces en fin des dictz jeux et ledict Guérin le Barbouillé es dictes farces, le tout suivant les rolles qui leur seront baillez par les dictz doyen et maistres ; [...]¹⁰⁴

Qu'un propriétaire fasse signer aux comédiens un bail qui leur impose tout leur répertoire, cela reste du jamais vu ! Rien de ce qu'ils joueraient ne serait ainsi de leur propre choix. Ce qui vaut à ce contrat, de façon ironique, une place unique dans l'histoire du théâtre au XVII^e siècle. Sur le plan de la disposition de la recette, la répartition égale était gardée pour les dimanches et les jours fériés où la fréquentation était plus importante ; tandis que pour les jours ouvrables, les comédiens obtiendraient une journée de plus que la Confrérie¹⁰⁵. Enfin, il faut noter que le roman continuait à attirer le public, sinon, les maîtres de la Confrérie ne l'auraient pas imposé expressément aux comédiens. Ce qui signifie que les nouveaux genres restaient minoritaires ; le goût des spectateurs était encore loin d'avoir été révolutionné, comme le croyait Mme Deierkauf-Holsboer.

Intéressons-nous maintenant au choix de Benoist Petit. Le bail nous apprend que son ancienne troupe n'avait pas été dissoute après son différend avec Valleran. Des éléments avaient en effet été recrutés pour constituer une nouvelle troupe. Alors, pourquoi ne pas rester avec eux ? La seule explication que nous y voyons, c'est que ses déboires, en tant que comédien, avaient fait comprendre à Benoist Petit la chose suivante : il était plus avantageux d'exploiter le théâtre au nom de la Confrérie, c'est-à-dire en louant la salle, que de jouer lui-même. L'avidité de Petit – et celle de Vespazien Brosseron – était telle qu'il abandonnait la scène pour intégrer les rangs de ses anciens adversaires afin de pouvoir finalement exploiter ses camarades d'autrefois ! Mais une

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp.177-178.

¹⁰⁵ Voir ces conditions dans le contrat, *ibid.*, p.178.

autre question se pose : tout le monde ne pouvait pas être accepté dans la Confrérie, et surtout pas les comédiens qui restaient considérés comme infâmes. Alors comment Benoist Petit et son camarade avaient-ils pu réussir ce tour de force ? Leur double identité nous l'explique. Car ni Petit, ni Brosseron¹⁰⁶, ni d'ailleurs les autres membres de la troupe de 1598, n'étaient comédiens professionnels. Ils exerçaient tous un autre métier qui semblait être leur métier principal. Prenons toujours l'exemple de Sébastien Gouin (Ganin), il était à la fois fournisseur de Valleran, de par sa qualité de maître « tissutyer et rubannier », et comédien associé à de vrais professionnels comme Robert Guérin pour donner des représentations à l'Hôtel de Bourgogne. Mais leurs expériences sur scène semblaient toujours être une « tache » de leur carrière. La preuve : après l'élection de Vespazien Brosseron parmi les maîtres de la confrérie de la Passion, sa qualité d'« homme de bien et d'honneur » fut contestée pendant un temps par Jean Courtin, son ancien camarade de 1598 et l'un des preneurs du bail du 30 octobre 1600, qui, lui-même, était maître menuisier¹⁰⁷. Comme pour enterrer l'espoir des comédiens de faire abolir les privilèges des Confrères, quelques années plus tard, Sébastien Gouin et un autre camarade, Nicolas Revillon, devaient suivre le chemin de Benoist Petit en se faisant élire à leur tour maître de la Confrérie¹⁰⁸.

À propos de l'existence des comédiens-artisans et de leur lien avec la Confrérie durant cette période de transition, Alan Howe a donné les commentaires suivants :

Ce phénomène soulève plusieurs questions. En premier lieu, après la décision prise en 1597 par la Confrérie de la Passion d'offrir à loyer la salle de la rue Mauconseil, n'est-ce pas tout naturellement entre les rangs des Confrères, héritiers d'une longue tradition théâtrale, que les premières troupes professionnelles auraient recruté quelques-uns de leurs acteurs ? Deuxièmement, dans quelle mesure ce terme de « professionnel » convenait-il à une époque où les associations étaient éphémères et où les comédiens avaient souvent un autre métier, peut-être plus lucratif¹⁰⁹ ?

Examinons ce texte point par point. D'abord, si le chercheur britannique pense que les premières troupes professionnelles ont été formées sur la base des Confrères qui avaient

¹⁰⁶ Il était maître passementier selon la déclaration du 18 décembre 1601, prononcée par son ancien camarade Jean Courtin qui était maître menuisier. Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, op.cit., p.212.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Ils se trouvaient parmi les maîtres de la Confrérie dans le bail du 8 avril 1606. Dans le même bail, Vespazien Brosseron était qualifié l'ancien maître, S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, op.cit., p.179-180.

¹⁰⁹ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, op.cit., p.22-23.

pratiqué eux-mêmes l'art théâtral, c'est parce que l'élection de Benoist Petit et celle de Vespazien Brosseron au rang des maîtres de la Confrérie l'ont amené à croire que ces deux derniers « étaient déjà des membres de cette société pieuse » en 1598-1599, au moment où leur troupe fusionnait avec les comédiens de Valleran¹¹⁰. Or, en réalité, rien n'est moins sûr. Certes, on ne dispose pas de document qui exclut cette possibilité. Mais il reste tout de même difficile d'imaginer qu'en tant que Confrères, non seulement ils ne bénéficiaient d'aucun avantage, mais qu'ils étaient en plus contraints de subir exactement les mêmes conditions de location et à être poursuivis comme tout autre comédien pour n'avoir pas voulu respecter le bail¹¹¹. En sens inverse, admettons qu'ils soient déjà Confrères, ils devaient bien savoir dans ce cas comment leurs collègues exploitaient les comédiens, alors pourquoi auraient-ils encore voulu tenter leur chance sous de telles conditions ?

Alan Howe défend cette hypothèse en s'appuyant sur le fait que la qualité de « maîtres et gouverneurs » de ces deux personnes « suppose une adhésion d'une certaine durée¹¹² ». Mais nous pensons que leur promotion rapide au sein de la Confrérie peut s'expliquer par le choix stratégique de cet organisme, nous le rappelons une nouvelle fois : après avoir abandonné la scène, la Confrérie voulait se concentrer sur l'exploitation de l'Hôtel de Bourgogne en tant que propriétaire mais aussi comme détenteur des privilèges sur les représentations parisiennes. Alors qui d'autres sauraient mieux gérer les affaires théâtrales que ceux qui avaient vécu comme de véritables comédiens et qui avaient été pendant un temps associés de l'acteur le plus célèbre de ce temps, c'est-à-dire Valleran ? Au fond, Alan Howe a tiré cette conclusion parce qu'il partage l'hypothèse de Deierkauf-Holsboer sur la décision de la Confrérie d'abandonner la scène. Pour l'un comme pour l'autre, l'interdiction de la représentation des mystères, renouvelée par le parlement de Paris en 1597, fut la cause du choix de la Confrérie. Sauf que, comme nous l'avons montré plus haut, le mauvais jeu des Confrères semble pouvoir mieux expliquer ce changement de stratégie. Cela étant, comment accepter une hypothèse qui voudrait que les comédiens ayant le meilleur jeu recrutent parmi les moins talentueux ?

¹¹⁰ *Ibid.*, p.20.

¹¹¹ Référons-nous à la sommation du 21 décembre 1598 évoquée précédemment.

¹¹² *Ibid.*, p.20.

En dépit de nos réserves à l'égard de certaines de ses conclusions, Alan Howe a eu raison de dire qu'il convient de reconsidérer l'usage du terme « professionnel » pour les contemporains de Valleran, vu le lien étroit entre le monde des artisans et celui des comédiens. Mais il semble que, contrairement à ce que pense le chercheur britannique, le métier de comédien était plutôt rentable. Autrement, il serait difficile de comprendre pourquoi ces tissutiers-rubanniers, ces passementiers ou encore ces menuisiers avaient tous choisi d'exercer en même temps le métier de comédien qui était loin d'être honorable. Certains contrats d'apprentissage que nos prédécesseurs ont découverts viennent aussi appuyer notre hypothèse. Le 24 mars 1609, Thomas du May, « marchand et bourgeois de Paris », mit Sidrac Petit-Jehan, quinze ans, « en service pour trois ans chez Valleran le Conte¹¹³ ». Le 8 avril 1609, Jacques Le Messier, « sergent royal au baillage et siege presidial de Senlis exploitant par tout le royaume de France », mit son fils Pierre Le Messier, futur Bellerose, au service du même comédien pour deux ans¹¹⁴. Le 26 octobre 1609, Jehan Crevé, « cordonnier à la Croix Neuve », mit en service sa fille Jehanne Crevé « pour qu'elle aprenne la science de la comedie¹¹⁵ ». Le 9 décembre 1609, Jacques Le Messier à nouveau, mit cette fois sa fille Judicq (sic) Messier en service chez Valleran¹¹⁶. Tous ces parents étaient des hommes ayant un métier honnête et respecté, alors pourquoi avoir confié leurs enfants à des personnes relevant d'une catégorie sociale marginale ? Sinon parce que le métier de comédien, malgré le handicap socio-culturel qui l'accompagnait, restait un métier financièrement avantageux. À moins qu'on ne veuille croire que le seul amour du théâtre puisse expliquer tout ceci.

E. Le premier bail à loyer fixe et le personnage de Jacques de Fonteny

Après le contrat du 30 octobre 1600, qui marque un recul par rapport à l'évolution tant souhaitée, il semble bien que tous les espoirs des comédiens, qui veulent exercer leur métier sous de meilleures conditions, ont été enterrés, du moins pour un

¹¹³ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, op.cit., p.193.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.193-194.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.194.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.195.

temps. Cependant, là où les Français ont échoué, faute de protection effective, leurs homologues italiens devaient remporter une victoire historique, vraisemblablement avec le soutien royal. Le 2 juin 1603, un bail de l'Hôtel de Bourgogne fut signé avec les comédiens transalpins d'Angela Maloni, dite Virginia, moyennant 1500 livres, pour une période allant du 1 juillet au dernier jour de la semaine de la mi-carême 1604¹¹⁷. À notre connaissance, il s'agit du premier bail¹¹⁸ à loyer fixe de l'histoire de ce théâtre. De plus, ce document est unique pour une autre raison : pour la seule et unique fois, un bail de l'Hôtel de Bourgogne n'est pas établi sur le consentement des « doyen, maîtres et gouverneurs » de la Confrérie, qui sont au nombre de cinq, mais par un seul maître délégué, en l'occurrence un certain Jacques de Fonteny.

Qui est Jacques de Fonteny ? Selon le bail, il était « conseiller et secrétaire de Madame, sœur unique du Roy¹¹⁹, contrôleur des commédiens françoys et estrangers, maistre de la confrairye de la Passion¹²⁰ ». En mettant en avant cette triple identité, le personnage semblait vouloir montrer que, non seulement il représentait l'intérêt de la Confrérie, mais qu'il était surtout proche du pouvoir royal, ce qui le distinguait des autres Confrères. Parmi ces trois titres, celui de « contrôleur des comédiens français et étrangers » nous paraît curieux, car une charge semblable n'avait jamais existé avant lui, ni ne devait exister après. Pourtant, il semble qu'il ne l'ait pas inventée : les documents ultérieurs nous prouvent en effet que le roi était probablement derrière toute cette affaire.

En février 1608, une nouvelle troupe italienne vint s'installer à la rue Mauconseil. Le 29 mai suivant, les comédiens protestèrent contre Jacques de Fonteny qui « se dis[ait] et prétend[ait] contrôleur desdits comédiens ». Celui-ci s'était en plus autorisé à réserver pour lui et ses amis une loge qu'il prétendait lui avoir été cédée par Sa Majesté en considération du contrôle qu'il exerçait¹²¹. Autrement dit, selon Jacques de Fonteny, son titre de « contrôleur » avait été, sinon accordée, du moins approuvée par Henri IV. Néanmoins, ce n'était pas l'avis des autres Confrères. À propos du droit de Jacques de Fonteny sur l'une des loges de leur théâtre, ceux-là protestèrent, le même

¹¹⁷ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.347-349.

¹¹⁸ Parmi tous les documents découverts jusqu'ici sur l'Hôtel de Bourgogne.

¹¹⁹ Catherine de Bourbon, sœur d'Henri IV.

¹²⁰ *Ibid*, p.347.

¹²¹ J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, juillet-septembre 1927, p.323-324.

jour que leurs locataires italiens, de n'avoir jamais rien su d'un tel don de la part du roi. Ils déclareraient ainsi qu'il n'y avait jamais eu de contrôleur et qu'ils n'en avaient pas besoin¹²². D'ailleurs, la contestation des Confrères ne s'arrêtait pas là, elle serait suivie par un procès contre Jacques de Fonteny. Nous en verrons la preuve.

La vive réaction des Confrères n'était pas dénuée de fondement. La jouissance des cinq loges réservées traditionnellement à la Confrérie était un privilège pour les maîtres et gouverneurs en charge. Un accord, établi toujours le 29 mai 1608 entre ces derniers et les anciens maîtres, précisait que le revenu provenant de ces loges serait désormais réparti également entre les maîtres en cours et le reste de la Confrérie¹²³. Comme l'élection des maîtres avait lieu chaque année, personne ne pouvait jouir de ce privilège de façon permanente. Cela étant, comment les Confrères pouvaient-ils supporter que l'un des leurs dérogeât à cet usage établi en réclamant une loge pour lui seul ? Un procès fut donc intenté à Jacques de Fonteny. Nous l'apprenons dans un bail fait à la troupe de Valleran Le Conte le 22 avril 1610. En voici le passage concerné :

[...] et retenant pour ledit temps durant la grande salle, Theatre, & loges accoustumées de l'Hostel de Bourgogne à Paris, appartenant à ladite Confrerie, à la reserve des cinq loges des maistres, de celle des anciens maistres, comme elle s'estend de la loge du prince des Sots¹²⁴, de celle de reserve pour Mr le Lieutenant Civil, & de la loge pretenduë par le sieur de Fonteny, soy disant Contronlleur des Comediens, sans approuver par lesdits maistres ladite qualité & loge pretenduë par ledit de Fonteny, ny prejudicier au procès qui est entre eux pour raison de ce¹²⁵. [...] ¹²⁶

Comme le constate Deierkauf-Holsboer, cette précision qui résume la contestation des Confrères a été gardée dans les baux suivants¹²⁷. Sauf que l'historienne du théâtre n'a pas remarqué que la dernière partie de la phrase concernant le procès ne s'y trouve plus, cette omission est attestée au plus tard à partir du bail du 17 octobre 1613¹²⁸. En même temps, dans ces mêmes baux, la loge de Fonteny lui était toujours réservée, ce qui semble nous apprendre que le procès s'était conclu en faveur de notre contrôleur des comédiens. Plus tard, une bonne relation devait être rétablie entre ce dernier et les

¹²² *Ibid*, p.324.

¹²³ L'acte est cité en entier par Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, p.187.

¹²⁴ La Confrérie de la Passion est extrêmement sensible à la jouissance des loges de l'Hôtel de Bourgogne. En réalité, avant la reconnaissance finale du droit du Prince des Sots sur l'une des loges, il y a eu un long procès entre les deux parties.

¹²⁵ Nous soulignons.

¹²⁶ *Recueil des principaux titres*, 1632, p.82-83.

¹²⁷ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, p.73.

¹²⁸ *Ibid.*, pp.192-194.

Confrères¹²⁹, à tel point que, pendant la crise de 1629, la Confrérie ne devait pas hésiter à citer Jacques de Fonteny comme un Confrère modèle qui garantissait l'honnêteté de tous les autres.

En effet, dans le *Recueil des principaux titres* publiés en 1629, il existe un chapitre intitulé « Désignation des personnes des Doyen, Maistres, Gouverneurs & Confreres de la Passion & Resurrection nostre Seigneur, Maison & Hostel de Bourgogne. ». Il a pour but de défendre l'honnêteté des membres de la Confrérie. Pour ce faire, on présente Jacques de Fonteny comme une sorte de caution :

Ils [les Confrères] ont en leur Corps Maistre Jacques De Fonteny, homme consommé & versé és meilleures literatures¹³⁰, comme plusieurs pieces par luy mises en lumiere le font voir, & entr'autres les dernieres tymbrees des plus heureux & heroïques anagrammes qui ayent jamais esté excogitez à la loüange du Roy, sur ses triumphes & victoires ; du tres-grand Cardinal de Richelieu, par l'Anagrammatisme du permier verset, du premier Pseaume de David, par lequel ce grand Prophete, & grand Roy, a prophetisé, que ce tres-grand Cardinal seroit le fidele Achate de l'Eneas François, & correstaurateur de l'eternité de cette Invincible Monarchie François, [...] ¹³¹

Dans un contexte où leurs privilèges, voire l'existence même de leur société, étaient menacés par la contestation des comédiens de Robert Guérin, protégés par le roi, les Confrères ne pouvaient que recourir à Jacques de Fonteny car, vraisemblablement, il était le seul parmi eux qui fût proche du pouvoir royal.

On pourra donc déduire de tous ces faits que la charge de « contrôleur des comédiens français et étrangers » n'était pas une invention de Jacques de Fonteny : celui-ci avait effectivement obtenu le consentement du roi. Il semble d'ailleurs qu'il avait pour mission de satisfaire les comédiens italiens en leur proposant un bail leur garantissant de meilleures conditions. Autrement, on ne comprendrait pas pourquoi, étant lui-même membre de la Confrérie, il n'a pas voulu continuer à exploiter les comédiens comme auparavant. N'oublions pas la sentence du Châtelet du 28 avril 1599 qui défend à une troupe transalpine de jouer ailleurs qu'à la rue Mauconseil : celle-ci prouve qu'avant l'intervention du roi les Italiens n'ont pas connu un meilleur traitement

¹²⁹ Selon un accord qui date du 24 avril 1627, Jacques de Fonteny qui a prétendu, en vertu des lettres de cachet, pouvoir être prolongé pour trois années dans les fonctions de doyen, se désiste de ses prétentions et consent que Nicolas Réveillon exerce la charge ; en compensation, les maîtres de la Confrérie acceptent que Fonteny jouisse d'une sixième place de maître, sa vie durant. Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649, op.cit.*, p.276.

¹³⁰ Homme de lettres polygraphe comme la plupart de ce temps, Jacques de Fonteny est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre.

¹³¹ *Recueil des principaux titres*, 1629, p.40-41.

que les Français. Ce faisant, une autre question se pose : pourquoi Henri IV est-il intervenu en faveur des comédiens italiens, alors qu'il est, comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, le premier roi à modifier la Charte en 1597 en y ajoutant le passage qui confirme le monopole de la Confrérie sur la représentation théâtrale à Paris ? Pour essayer de répondre à cette question, il faut évoquer le grand intérêt porté à la comédie italienne par le couple royal d'alors¹³².

Dès la fin de l'année 1599, à l'occasion de son projet de mariage avec Marie de Médicis, Henri IV songeait à attirer à sa cour la troupe du duc de Mantoue – la future reine de France était en effet sœur de la duchesse – compagnie très recherchée dans les cours d'Italie. Pour ce faire, il écrivit lui-même à l'Arlequin¹³³ de la troupe des *Accesi* le 21 décembre 1599, la lettre était transmise au comédien par son cousin M. de Rohan qui se trouvait alors à Florence. En voici un extrait :

ARLEQUIN. Etant venue jusqu'à moi votre renommée et celle de la bonne compagnie de comédiens que vous avez en Italie, j'ai désiré de vous faire passer les monts et vous attirer en mon royaume. Ne manquez pas cependant de faire volontiers aussitôt ce voyage pour l'amour de moi, avec votre compagnie, j'aurai à grand plaisir de vous voir, comme de vous avoir à mon service, et vous promets que vous serez les bien venus et bien vus, vous assurant que serez bien traités pour votre avantage et profit et que vous ne regretterez pas le temps que vous aurez employé à mon service comme vous connaîtrez en effet¹³⁴.

Ce fut le début de la fortune de la comédie italienne à la Cour de France. En 1603, comme chaque année depuis 1599, Henri IV fit venir une troupe italienne à Paris. Elle comptait entre autres parmi ses associés la fameuse actrice Isabelle Andreini, épouse de Francesco Andreini, tous les deux comédiens-auteurs¹³⁵. Comme l'atteste une phrase d'Isabelle Andreini tirée d'une lettre du 7 décembre adressée au secrétaire d'État du grand-Duc de Toscane, cette troupe avait suivi le roi pendant son séjour à Fontainebleau vers la fin de 1603 : « J'étais avec la troupe à Fontainebleau où j'ai passé trente-six jours, le Roi et la Reine trouvant bon mon service, et nous traitant à deux cents écus par

¹³² Sur la question de l'histoire du théâtre italien en France, voir l'ouvrage fondamental d'Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII*, Paris, E. Plon, 1882. Sur les rapports entre Henri IV et le théâtre, voir l'article de Madeleine Lazard, « Henri IV et le théâtre », dans *Les Lettres au temps d'Henri IV*, Actes du colloque Henri IV, Pau, Publications de l'université de Pau, 1990.

¹³³ Tristano Martinelli.

¹³⁴ Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII*, *op.cit.*, p.106.

¹³⁵ Jacques de Fonteny a traduit les *Bravacheries du capitaine Spavente, divisées en plusieurs discours en forme de dialogue* de Francesco Andreini, Paris, D. Le Clerc, 1608.

mois¹³⁶. » Il est à noter que Valleran Le Conte et ses comédiens, qui portaient parfois le titre de « comédiens du roi », ne bénéficiaient pas encore de ce type de pension à notre connaissance. Mais il semble que la troupe italienne qui avait servi le roi n'était pas la même que celle qui réussit à obtenir le premier bail à loyer fixe de l'Hôtel de Bourgogne car les noms des deux Andreïni ne figurent pas dans le contrat du 2 juin 1603. De plus, si les comédiens d'Angela Maloni avaient vraiment été mandés par le roi, ils l'auraient fièrement indiqué dans le bail. Finalement, on constate que le goût d'Henri IV pour le théâtre italien fut général : il ne s'est pas contenté d'aider la seule troupe à son service personnel, mais, vraisemblablement, il a répandu sa faveur aux autres comédiens qui jouaient en ville la plupart du temps.

Toujours est-il que l'intervention d'Henri IV en faveur des comédiens italiens fut un mauvais signe pour les Confrères. Dans la mesure où l'avantage conquis en 1603 devait s'étendre sur tous les baux de l'Hôtel de Bourgogne, l'époque où les troupes devaient jouer au profit de la Confrérie semblait définitivement révolue.

II. La troupe royale : une préhistoire ?

On ne commencera vraiment à parler de troupe royale qu'à partir des années 1630, lorsque l'Hôtel de Bourgogne sera loué exclusivement aux comédiens de Guérin et de Bellerose. Pourtant, le titre de « comédien (ordinaire) du roi » est apparu bien plus tôt. Dès le 16 mars 1598, les camarades de Valleran sont ainsi désignés dans un contrat de société avec une autre troupe française¹³⁷. À partir de ce point de départ, on aurait aimé pouvoir suivre de près la trace de cette compagnie afin de reconstituer ce qu'on peut désormais appeler la préhistoire de la troupe royale. Sauf qu'en réalité, il nous semble qu'il n'y avait pas qu'une seule troupe de comédiens du roi pendant cette période. Parfois, nous avons même l'impression que tous les comédiens d'alors pouvaient se permettre de porter ce titre. Un tel phénomène ne peut s'expliquer sans prendre en considération deux particularités de la vie des troupes à ce début du siècle, à

¹³⁶ Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII*, op.cit., op.cit., p.137.

¹³⁷ Alan Howe, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, op.cit., t.1, p.170.

savoir l'instabilité de l'association entre les comédiens et le caractère ambulant de leur activité.

En étudiant les contrats des premières décennies du XVII^e siècle, nous constatons que la durée de l'association des comédiens est très variée : de quelques mois jusqu'à trois ans même si, le plus souvent, elle ne dépasse pas un an. De plus, les troupes semblent bien se connaître les unes les autres, ce qui devait encore faciliter la circulation des éléments d'une compagnie à l'autre. Cette instabilité de la constitution des troupes contribue directement au phénomène de l'« abus » du titre car, en général, une troupe est autorisée à porter le nom du roi après l'avoir satisfait par ses représentations. Mais comme l'association entre les comédiens était instable, il se peut que ceux qui portaient déjà ce titre prestigieux s'associent avec d'autres qui ne l'avaient pas, tout en conservant un certain lien avec le roi. Plus tard, lorsque leur protecteur les rappelait pour de nouvelles occasions, ils allaient avec leurs nouveaux camarades qui pouvaient alors jouir à leur tour du titre de « comédiens du roi ». D'un autre côté, ce phénomène peut aussi s'expliquer tout simplement par le fait qu'aucune troupe de cette époque n'était sédentaire. Par conséquent, le roi faisait probablement appel à une nouvelle troupe en l'absence de celle qu'il connaissait, ce qui explique sans doute cette abondance des « comédiens du roi » au début du siècle.

Certes, les documents qui nous sont parvenus et qui concernent l'histoire des troupes de ces années-là sont loin d'être complets, surtout en ce qui concerne la période 1601-1605. Néanmoins, il n'est pas impossible, en l'état actuel des recherches, d'identifier les principaux « comédiens du roi » et d'en suivre les traces dans différentes troupes pour essayer de trouver une logique. Ce travail d'indentification est d'autant plus nécessaire que notre objectif consiste à savoir comment ces comédiens se sont servis du pouvoir de leur illustre protecteur pour continuer la lutte contre la confrérie de la Passion.

A. Les premiers comédiens du roi : 1600-1610

Nous avons d'abord étudié la première décennie du XVII^e siècle. Les documents que nous avons réunis pour cette période semblent nous révéler qu'il est question de

deux troupes de comédiens du roi : l'une dirigée par le fameux Valleran Le Conte, l'autre sous la conduite de Mathieu Lefebvre, sieur de La Porte. Les éléments principaux et constants que nous avons distingués de ces deux compagnies sont les suivants, à savoir, pour la troupe de Valleran : Savinien Bony, Estienne de Ruffin, Hugues Guéru et Pierre Le Messier. Quant à Robert Guérin, Fleury Jacob et sa femme Colombe Vesnière, il nous semble qu'ils ont toujours été avec les comédiens de La Porte. Examinons maintenant, un par un, les traces de tous ces comédiens.

Commençons par la compagnie de Valleran. Savinien Bony était le premier parmi eux dont le nom fût lié avec ce fameux chef de troupe. Dès le 16 mars 1598, au moment où Valleran associait sa troupe avec celle d'Adrien Talmy, Bony se trouvait en effet parmi les camarades de Valleran¹³⁸. Il suivait toujours ce dernier en 1600, tandis que les autres associés de 1598 n'y étaient plus. Le 25 février de cette année, Savinien intégrait une troupe italienne avec son ancien chef pour une durée de quatre mois¹³⁹. Il est à noter que ce type de collaboration entre comédiens d'origines différentes était assez courant au début du siècle. Le 2 juin 1603, par exemple, le jour même où elle obtenait le premier bail à loyer fixe de l'Hôtel de Bourgogne, la troupe italienne engageait deux comédiens français qui assisteraient les représentations pour un salaire mensuel de 30 livres¹⁴⁰. Malheureusement, il semble que la troupe franco-italienne de Valleran n'ait pas réussi à attirer le public, car le chef de troupe dut revendre ses costumes quelques jours avant l'expiration de leur association¹⁴¹. Quant à Savinien Bony, il n'a pas connu un meilleur sort. Il fut contraint de trouver Vespazien Brosseron¹⁴² qui se porta garant pour lui afin de rassurer son créancier¹⁴³. C'est dans ce contexte que Bony devait se séparer de Valleran, dont on perd la trace, pour rejoindre l'ancienne troupe de Benoist Petit reconstituée¹⁴⁴.

Le nom d'Estienne de Ruffin apparaît pour la première fois en 1606. Le 4 janvier de cette année, il fut en effet engagé par Valleran pour jouer au profit de celui-ci pendant deux années à partir du carême prochain. En contrepartie, le comédien serait nourri, logé et payé de 600 livres au total par le couple Valleran. Le 8 février suivant,

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.183-184.

¹⁴⁰ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.215.

¹⁴¹ L'acte de vente du 19 juin 1600, *ibid.*, p.210.

¹⁴² Qui a abandonné la scène comme Benoist Petit et s'est fait élire maître-gouverneur de la Confrérie.

¹⁴³ Voir l'acte du 21 octobre 1600, *idem.*

¹⁴⁴ Le bail du 30 octobre 1600, Alan Howe, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.1, p.177-178.

Valleran et ses « comédiens ordinaires du roi » louèrent l'Hôtel de Bourgogne pour les quatre premiers dimanches du carême, la Saint-Mathias et la semaine de la mi-carême¹⁴⁵. Ce bail serait prolongé jusqu'à la Pentecôte, le 8 avril¹⁴⁶. Même si les noms des compagnons de Valleran n'étaient pas cités dans ces derniers actes, on devait y trouver Ruffin, à cause de l'engagement évoqué ci-dessus. Mais aussi Hugues Guéru, car le 5 juin 1606, un accord au sujet d'une rixe fut conclu entre un cordonnier et trois comédiens qui étaient Valleran, Ruffin et Hugues Guéru, ce qui semble nous attester qu'ils exerçaient leur activité ensemble. Enfin, il est possible que Savinien Bony ait rejoint, lui aussi, son ancien chef à ce moment-là. Ce dont on est sûr, c'est que dès l'année suivante, Bony et Ruffin se trouvaient sous la conduite de Valleran qui fit négocier un nouveau bail avec la Confrérie pour une période allant du 23 septembre au carême 1608¹⁴⁷. Vraisemblablement, Hugues Guéru était toujours parmi eux, puisque le 1^{er} décembre 1607, c'est-à-dire en cours du bail, lui, et ses autres camarades, renouvelèrent leur association avec Valleran pour un an, soit jusqu'au carême 1609¹⁴⁸.

Les mêmes comédiens, portant le titre des « comédiens ordinaires du roi », louèrent une nouvelle fois la salle des Confrères le 7 avril 1609. Cette fois, le bail fut pris cinq mois à l'avance¹⁴⁹. Le 28 janvier 1610, dans un contrat de société, se trouvait pour la première fois à côté de Valleran, Pierre Le Messier, le futur Bellerose¹⁵⁰. Non seulement il était déjà capable de monter sur scène, mais dans une précision du 29 mars suivant, Valleran annonçait qu'il prendrait deux parts tant pour lui que pour Pierre Le Messier, alors qu'il avait été apprenti de notre chef de troupe depuis seulement huit mois¹⁵¹. Notons qu'en règle générale, un apprenti, pendant sa période d'apprentissage, même s'il était déjà capable de jouer, ne prenait qu'une demi-part. Il semble donc que Valleran s'occupa particulièrement bien du jeune Pierre Le Messier, ce qui explique en quelque sorte la brillante carrière de Bellerose à l'avenir, en tant que chef de la première et véritable troupe royale.

¹⁴⁵ Ce qui prouve que le divertissement n'était pas défendu pendant le carême. J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.332.

¹⁴⁶ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.1, p.179-180.

¹⁴⁷ Voir le bail du 6 août 1607, Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.224.

¹⁴⁸ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.1, p.185-186.

¹⁴⁹ J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.332.

¹⁵⁰ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.195-197.

¹⁵¹ Le 8 avril 1609, son père le mit en service de Valleran pour deux ans. *Ibid.*, p.193-194.

Intéressons-nous maintenant à la seconde troupe de comédiens du roi. Selon l'état actuel des recherches, ceux-ci se réunirent pour la première fois le 22 mars 1600 à la ville d'Angers, vraisemblablement sous la conduite de Mathieu Lefebvre, sieur de La Porte, qui était cité en premier dans le contrat¹⁵². Parmi les associés, on trouve Fleury Jacob, sieur de Montfleury, père du fameux tragédien de l'Hôtel de Bourgogne. L'association de 1600 dura un an, mais les mêmes comédiens durent renouveler leur contrat, puisque le 28 décembre 1601, ils louèrent un manège à Paris pour en faire leur théâtre jusqu'au carême 1602¹⁵³. Après cette date, on perd la trace de La Porte¹⁵⁴ ; toutefois, sa troupe continua bel et bien à exister sous la conduite de son camarade Fleury Jacob. Le 19 août 1603, à Angers de nouveau, ces comédiens devaient prolonger leur association jusqu'au carême 1604. Cette fois, on y trouve le nom de Colombe Vesnière, femme de Fleury Jacob. À cause d'une lacune de la documentation, nous n'avons plus de nouvelles de cette troupe jusqu'en 1606. Le 9 février de cette année, toujours à la ville d'Angers, le couple Montfleury constitua une nouvelle troupe pour un an, avec, entre autres, un comédien que nous connaissons déjà, à savoir Robert Guérin¹⁵⁵.

Surnommé Gros-Guillaume, Robert Guérin est considéré par l'histoire du théâtre comme le plus grand farceur de l'Hôtel de Bourgogne. Mais, dans notre contrat, on le désignait simplement comme le « sieur de La Fleur ». C'était alors son vrai nom de comédien, ce qu'on appelle un « nom de guerre ». La première fois que nous rencontrons ce comédien, à savoir dans le document du 21 décembre 1598 que nous avons mentionné plus haut, il est encore sous la conduite de Benoist Petit. Ce dernier étant entré dans la Confrérie, Robert Guérin constitua sa propre troupe le 7 avril 1600, pour seulement trois mois¹⁵⁶. Mais ni en 1598, ni avec ses nouveaux camarades, il ne jouissait encore du titre de « comédien ordinaire du roi ». Cette nouvelle troupe n'eut qu'une vie éphémère puisque le chef retrouverait bientôt ses anciens camarades de l'époque de Benoist Petit pour louer l'Hôtel de Bourgogne, d'où le bail du 30 octobre

¹⁵² Alan Howe, « Alexandre Hardy et les comédiens français à Angers au début du XVII^e siècle », dans *Seventeenth-Century French Studies*, 2006, t.28, p.48.

¹⁵³ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.212.

¹⁵⁴ À part la nouvelle de son mariage avec Marie Vesnière célébré le 19 décembre 1602, celle-ci est d'ailleurs sœur de l'épouse de Fleury Jacob. Georges Mongrédien et Jean Robert, *Les Comédiens français du XVII^e siècle : dictionnaire biographique, suivi d'un inventaire des troupes, 1590-1710*, Paris, éditions du CNRS, 1981, p.123.

¹⁵⁵ Howe, « Alexandre Hardy et les comédiens français à Angers au début du XVII^e siècle », *op.cit.*, p.48.

¹⁵⁶ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.208.

1600 que nous avons longuement étudié, du fait qu'il marque un pas en arrière dans la lutte contre le monopole des Confrères. Nous n'avons plus de traces de lui jusqu'au 9 février 1606 où il se trouvait à Angers, à côté de Fleury Jacob et son épouse. Cette fois enfin, il était qualifié, comme les autres, de « comédien ordinaire du roi ».

À partir de 1607, le nom de La Porte réapparaît dans les documents. C'est aussi cette année que les deux troupes de « comédiens du roi » devaient commencer leur collaboration afin d'exploiter ensemble l'Hôtel de Bourgogne. Examinons les actes concernés. Le bail du 6 août 1607, mentionné ci-dessus, nous apprend que la troupe de Valleran occupera la salle des Confrères entre le 23 septembre et le carême 1608. Tandis que le 8 octobre 1607, La Porte autorisa, moyennant 60 livres, deux fruitiers à vendre des fruits dans la salle et la galerie de l'Hôtel de Bourgogne les jours où « La Porte et ses compagnons et Valleran Le Conte, aussy comédien du Roy, et ses associez joueront audit Hostel de Bourgogne¹⁵⁷ ». Un document ultérieur atteste aussi la collaboration de ces deux chefs de troupe : le 26 janvier 1608, les maîtres de la Confrérie et La Porte comparurent au Châtelet au sujet d'un différend entre eux « à cause de la grande salle dudit Hôtel de Bourgogne que le dit Laporte avait occupée comme associé avec Valleran Lecomte »¹⁵⁸. Malheureusement, le document qui aurait pu nous renseigner sur les conditions de cette collaboration ne nous est pas parvenu.

Nous n'avons pas non plus les noms des compagnons de La Porte durant cette période. Mais il semble que Robert Guérin fut l'un d'eux, car dès le 21 février 1608, il se trouvait parmi les « comediens françois et ordinaires du roy » que La Porte avait réunis autour de lui pour deux ans¹⁵⁹. Mais le couple Montfleury n'y était plus, on ne devait le retrouver que plusieurs années après. Le 18 juillet 1609, cette troupe prit un court bail de l'Hôtel de Bourgogne, seulement pour le mois d'août. À partir de septembre, elle devrait céder la salle à la troupe de Valleran qui l'avait réservée avant elle, ce qui prouve que les deux troupes s'étaient déjà séparées.

La collaboration précédente dut être heureuse. C'est ainsi que le 28 janvier 1610, se présentèrent devant le notaire Valleran et Pierre Le Messier d'une part, La Porte et sa femme de l'autre, pour jouer ensemble « tant en lad. ville de Paris qu'en tous autres lieux, soict pastorales, tragedies, tragecomedies et autres jeux selon et ainsy qu'ils

¹⁵⁷ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, p.43-44.

¹⁵⁸ Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *op.cit.*, p.154-155.

¹⁵⁹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.191-193.

adviseront bon estre », l'association durerait trois ans¹⁶⁰. La durée, exceptionnellement longue pour cette période, semble nous montrer que ces deux chefs de troupe étaient prêts à lier leur sort. Pourtant, une troupe qui ne comptait que quatre personnes restait faible. C'est pour cette raison que dès le 29 mars 1610, elle serait renforcée par l'adhésion de nombreux nouveaux éléments qui, tous, étaient d'anciens camarades de Valleran et de La Porte¹⁶¹.

Finalement, il ne s'agit plus d'une simple collaboration entre deux troupes séparées, mais bien d'une réelle fusion. Les deux chefs avaient d'ailleurs préparé une tournée d'été pour cette nouvelle troupe car, le 17 mars précédent, Valleran et La Porte avaient réservé un voiturier pour la future troupe afin de transporter leurs bagages¹⁶². L'été venant, tous les membres de la troupe partirent, Valleran seul resta à Paris. Le 19 juillet 1610, il prit un nouveau bail à l'Hôtel de Bourgogne au nom de ses camarades, bail qui devait durer jusqu'au mardi gras de l'année suivante. Les comédiens qui étaient probablement en province étaient tenus de revenir occuper la salle au plus tard le 31 août¹⁶³. Il est à noter que le 13 décembre 1610, le couple La Porte se désista de l'association du 29 mars¹⁶⁴, pour une raison que nous expliquerons plus tard.

Nous avons donc passé en revue les éléments principaux de chacune de ces deux troupes de « comédiens du roi ». Il nous reste à déterminer si, avant la fusion du 29 mars 1610, il y avait déjà eu des « transferts » entre elles. Trois noms retiennent notre attention. D'abord un certain Nicolas Gasteau. Nous l'avons rencontré pour la première fois en 1599. Le 8 mars de cette année, le jeune Nicolas Gasteau, alors âgé de 15 ans, fut mis en service chez Valleran Le Conte pour apprendre « la science de la comédie [...] jouer de l'espinette, violle et chanter la musique¹⁶⁵ ». La durée de l'apprentissage n'était pas précisée. Mais treize mois plus tard, le 13 avril 1600, il se désista du contrat précédent¹⁶⁶. Quelques jours avant la fin de son stage, Gasteau prit une décision curieuse. Au lieu de suivre son maître, qui venait d'intégrer une troupe italienne¹⁶⁷, il s'associa aux comédiens de Robert Guérin le 7 avril 1600. Vraisemblablement, il ne

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.195-197.

¹⁶¹ Ils étaient Savinien Bony, Estienne de Ruffin, Hugues Guéru, Robert Guérin, François Le Vautrel, Nicolas Gasteau, etc. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.1, p.188-191.

¹⁶² S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.197-198.

¹⁶³ J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.334-335.

¹⁶⁴ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, p.239.

¹⁶⁵ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.179.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Le 25 février 1600.

regretta pas son choix, car désormais, il devait suivre partout le fameux farceur, jusqu'au 9 février 1606 où Guérin intégra la troupe laissée par La Porte et conduite depuis par Fleury Jacob. Un transfert eut lieu l'année suivante : le 1 décembre 1607, Gasteau rejoignit la troupe de Valleran. Nous perdons ensuite sa trace jusqu'en 1610. Le 10 juin de cette année, il s'associa à la troupe fusionnée de Valleran et de La Porte avec une autre comédienne¹⁶⁸. Mais, curieusement, il se désista, le même jour que le couple La Porte, de cette association après avoir payé 90 livres.

Le deuxième comédien du roi à avoir changé de troupe est François Le Vautrel. Selon les documents, il commença sa carrière sous la conduite de Valleran le 6 août 1607. Ce jour-là, la troupe, qui comptait Estienne de Ruffin et Savinien Bony entre autres, était en tournée en province. Le 19 juillet précédent, elle se trouvait à Bordeaux où les comédiens avaient signé un acte de procuration qui autorisait un ami parisien à négocier un bail avec la Confrérie. Pourtant, dès l'année suivante, François Le Vautrel se trouvait à côté de La Porte. Le 21 février 1608, il promit, au nom de ses deux frères et pour lui-même, de s'associer avec Mathieu Lefebvre pour deux ans. Les trois frères Le Vautrel prirent deux parts et demi. Plus tard, lorsque cette association eut expiré, il rejoignit, comme d'autres camarades de La Porte, la nouvelle troupe fusionnée.

Le dernier comédien de ce type s'appelle Claude Husson. Lui et Le Vautrel, son concurrent, marqueront la vie théâtrale de la deuxième décennie du siècle. Les deux personnages ont connu un cursus contraire. Husson commença ses aventures dans la troupe de La Porte dès le 25 février 1600 à Angers. Il y est encore en 1601 lorsque la troupe loue le manège parisien pour exercer son activité¹⁶⁹. Mais son nom disparaît après, nous ne le repérons ni dans la troupe réunie par Fleury Jacob en 1603, ni dans l'association suivante du 9 février 1606. Il ne sera toujours pas dans la nouvelle troupe que La Porte dirigeait en 1607. Il faut attendre jusqu'en 1609 pour que son nom réapparaisse dans les actes. Mais il faisait partie désormais de la troupe de Valleran¹⁷⁰.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.199-200.

¹⁶⁹ *Cf. supra*, p.49.

¹⁷⁰ Le 7 avril de cette année, probablement avant leur tournée d'été, ils réservèrent l'Hôtel de Bourgogne pour une période qui démarrerait le 1 septembre. *Cf. supra*, p.49.

B. Vers une seule troupe royale

La troupe résultant de la fusion des comédiens de Valleran et de La Porte en 1610 continua à exister après la fin du bail du 19 juillet 1610. Le 21 février 1611, Valleran et Robert Guérin signèrent ensemble le prolongement de ce dernier pour un mois. Mais, pour une raison que nous ignorons, la troupe se scinda en deux à Pâques pour ne plus se réunir. Le 24 mars, lorsqu'un nouveau bail de l'Hôtel de Bourgogne fut pris, ni Robert Guérin, ni d'autres comédiens appartenant jadis à la troupe de La Porte n'y figuraient. Curieusement, à côté de Valleran et de Claude Husson, on retrouvait Nicolas Gasteau qui s'était désisté de la troupe fusionnée en décembre 1610. Mais, finalement, ce n'est que pour témoigner d'un illustre échec de son ancien maître.

Selon le bail en question, la troupe réserva la salle de la Confrérie pour une période s'étalant entre le 1 août et le carême 1612. Cette fois, Valleran semblait avoir un projet d'investissement bien réfléchi, à commencer par la constitution du répertoire. Le 9 août, il passa une commande à Alexandre Hardy. Selon le contrat¹⁷¹, le dramaturge devait fournir « quatre pièces pour jouer et représenter en théâtre, telles et de tel subject qu'ilz adviseront tous ensemble ». La phrase était claire : Valleran et ses camarades demandaient des nouveautés et participaient à l'élection du sujet. Ce détail n'est pas sans importance, il faut le comprendre en tenant compte du rythme de livraison. Hardy promettait de fournir à la troupe une pièce toutes les six semaines ; et la dernière des quatre devrait être livrée un mois avant le carême, soit la fin du bail. Cela étant, chaque fois qu'elle devait élire un nouveau sujet, la troupe pouvait prendre en considération la réception de la pièce précédente. Valleran aurait tout pensé dans ce contrat car, à part les nouveautés, il achetait à Hardy trois pièces déjà composées : à savoir une tragi-comédie, *Le Ravissement de Proserpine* ; une tragédie, *Erype* ; et une pastorale, *Lucippe ou les corrivaux*. Le répertoire se trouvait ainsi enrichi.

Après cet investissement dans le répertoire, Valleran pensa à s'assurer les entrées. C'est ainsi qu'il fit un choix jusqu'alors inédit. Le 2 septembre suivant¹⁷², il céda à un bourgeois parisien une grande partie de la salle, à savoir l'amphithéâtre et toutes les loges sauf celles réservées aux maîtres de la Confrérie et au Lieutenant de

¹⁷¹ Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2005, p.96.

¹⁷² S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, op.cit., p.204-205.

Paris, et ce moyennant 1420 livres. Étant donné que le bail avait été pris à 1650 livres, cette transaction assurait tout de suite à la troupe le règlement de 85% de loyer. Il restait à Valleran de maximiser la fréquentation du parterre, la seule partie de la salle qui lui appartenait encore. Pour ce faire, il fit ajouter dans le contrat la clause suivante : « [...] et ne pourra led. preneur prendre pour chacune personne qui entrera esd. loges moins que le double qui se prendra pour chacune personne entrant au parterre ». Cette précision montre la précaution de Valleran, puisque désormais, il ne serait plus question pour le preneur de baisser le prix des places pour remédier à l'éventuelle faible fréquentation des loges.

En dépit de toutes ces mesures, les comédiens de Valleran semblent ne pas avoir obtenu le succès escompté. Car à la surprise de tous, ils furent incapables de payer le loyer à l'approche de l'échéance de leur bail. Le 14 février 1612, la troupe de Valleran fut officiellement associée à une troupe italienne jusqu'au carême pour partager avec elle le dernier mois du bail¹⁷³. Mais vraisemblablement, leur collaboration avait commencée plus tôt. Parce que le même jour, les comédiens des deux troupes consentirent à ce que les maîtres de la Confrérie jouissent de la recette de dimanche dernier déjà saisie par eux, faute de règlement du loyer¹⁷⁴. Sauf que ce loyer non réglé semblait être relatif à une époque où les comédiens italiens n'étaient pas encore arrivés. Par conséquent, ces derniers, tout en accordant leur consentement pour cette fois, firent ajouter la précision suivante :

[...] en ce faisant lesdictz Petit et consorts M^{es} et gouverneurs dud. Hostel de Bourgongne ont promis doresnavant ne faire saisir ny accepter les deniers qui appartiendront aud. Hallefier et sa compaignée provenant desd. jeuz en quelque sorte que ce soict sauf ausd. M^{es} et gouverneurs dud. Hostel de Bourgongne à se pourveoir pour leur deub sur les deniers qui appartiendront ausd. Le Conte, Longueval¹⁷⁵ et consors ainsy qu'ilz verront bon estre et se porter aix saisies et arrestz qu'ilz ont cy devant faict faire pour leur dict deub¹⁷⁶.

Finalement, une telle clause prouve que, si les Italiens s'étaient bien associés aux comédiens de Valleran, ce n'était pas pour partager le risque et les aider à sortir de leur difficulté financière, mais bien parce qu'ils n'avaient pas d'autres choix, vu que le bail de la troupe de Valleran était encore valide.

¹⁷³ *Ibid.*, p.207-208.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.206-207.

¹⁷⁵ Claude Husson, sieur de Longueval.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.206-207.

La collaboration entre les Français et les Italiens se prolongea par la suite jusqu'au dimanche de la Passion¹⁷⁷. Mais elle ne dura pas plus longtemps. Valleran fut certainement découragé par ce dernier échec, probablement le plus grand qu'il ait jamais connu. C'est ainsi que, dès le 31 mars 1612, il quitta ses camarades Husson et Gasteau pour constituer une troupe toute jeune, dans laquelle on trouve pour la première fois le nom de Guillaume Desgilberts, dit Mondory, future vedette du Marais. L'association était prévue pour trois ans. Mais, à la différence de tous les actes d'association précédents, la ville de Paris n'était pas citée comme l'une des destinations de la troupe. Les comédiens préféraient aller à « tels lieux de ce royaume et autres¹⁷⁸ ». De fait, on les retrouvera plutôt dans les Provinces-Unies sous la protection du prince d'Orange.

Quelques temps après le départ de Valleran, l'Hôtel de Bourgogne fut réservé par l'autre partie de la troupe fusionnée de 1610 pour les mois de novembre et décembre de l'année 1612. Le bail fut signé le 4 août par les comédiens suivants : Robert Guérin, François Le Vautrel, Estienne de Ruffin, Colombe Vesnière, Hugues Guéru, Louis Nicier, Jehan Dumayne, tous « comédiens ordinaires du Roi ». La présence d'Estienne de Ruffin et d'Hugues Guéru peut nous surprendre, puisqu'ils ont toujours été sous la conduite de Valleran pendant la première décennie du siècle. Mais, surtout, nous aimerions savoir où étaient ces comédiens lors que la troupe de Valleran occupait l'Hôtel de Bourgogne. Dans quelles circonstances ont-ils décidé de retrouver la capitale ? Car leur retour était tellement proche du départ de Valleran qu'on est en droit de penser que c'était pour se substituer à lui. Les réponses résident dans des « Lettres de rémission » accordées à ces mêmes comédiens par Louis XIII le 14 septembre 1613¹⁷⁹.

Ces lettres ont d'abord pour contexte une crise familiale. Après la scission de la troupe de 1610, les comédiens de Robert Guérin étaient partis en tournées en province. Ils se trouvaient alors dans la ville de Toulouse vers la fin de 1611, où l'un de leurs anciens camarades, Fleury Jacob, recourait à la Justice pour leur interdire de retenir sa femme Colombe Vesnière. Sauf qu'en réalité, la comédienne avait été abandonnée par

¹⁷⁷ Le bail du 9 mars 1612, voir J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.325.

¹⁷⁸ Alors que dans les contrats précédents, on trouve toujours soit « la ville de Paris et partout ailleurs », soit « la ville de Paris et faubourgs ».

¹⁷⁹ Elles ont été reproduites par Emile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, Paris, H. Champion, 1879, p.279-280.

son mari, « homme libertin, sans pouvoir rendre subjection à aucune vocation, et n'ayant moyen de nourrir et entretenir sadite femme¹⁸⁰ ». Le 28 novembre 1611, le parlement de Toulouse prononça un arrêt enjoignant aux comédiens de Robert Guérin de continuer à entretenir Colombe Vesnière dans leur troupe. Après le départ de la troupe de Toulouse, Fleury Jacob renouvela son accusation contre ses camarades en prétendant que ceux-ci avait enlevé sa femme. La calomnie réussit : le parlement de Toulouse prononça un deuxième arrêt le 12 août 1612 qui bannit à perpétuité les comédiens – ils étaient alors déjà à Paris – du royaume de France avec leurs biens confisqués. Pour une raison qui nous est inconnue, le 23 octobre suivant, Fleury Jacob reconnut la fausseté de son accusation. Mais la condamnation des comédiens ne fut pas pour autant retirée. D'où ces « Lettres de rémission » de Louis XIII. Cette affaire de Toulouse nous prouve que Robert Guérin, Le Vautrel et leurs compagnons jouissaient d'une protection effective du roi. Et ce probablement grâce à la décision de Valleran d'abandonner la scène parisienne. Nous allons le comprendre.

Selon les Lettres de rémission, c'était à la suite d'un commandement de Louis XIII que la troupe de Robert Guérin devait quitter Toulouse pour prendre la route de Paris¹⁸¹. Comme la calomnie de Fleury Jacob qui devait aboutir à l'arrêt du 12 août 1612 fut forgée après le départ des comédiens, nous pouvons situer cet appel royal au début de l'été. D'un autre côté, étant donné que la nouvelle troupe de Valleran fut constituée le dernier jour de mars 1612 pour jouer ailleurs qu'à Paris, il était donc probable qu'elle avait quitté la capitale française à la fin du printemps. Les deux dates seraient donc assez proches, ce qui nous mène à émettre l'hypothèse que le roi manda les comédiens de Guérin à cause du départ de Valleran. Toujours est-il que ces derniers réussirent à profiter de cette opportunité pour gagner définitivement la faveur royale, d'où la décision suivante des « Lettres » de Louis XIII :

Pour ce est il que nous, ces considérées, et attendu que les suppliants [Robert Guérin et ses compagnons] sont ordinairement près notre personne, voulant préférer miséricorde à rigueur de justice, avons lesdits suppliants, de nostre grace speciale, pleine puissance et auctorité royale rappélé et rappelons dudit bannissement et iceulx remis et restitué, remettons et restituons en leur bonne fame et renommée, au pays,

¹⁸⁰ *Ibid*, p.279.

¹⁸¹ Voici la phrase concernée, « ce qu'ayant fait et s'estant acheminés pour nous venir trouver, suivant nostre commandement », *ibid*, p.280.

en leurs biens non confisque et sur ce imposons silence perpétuel à nostre procureur général, ses substituts présents et advenir et tous autres, etc¹⁸².

Ce passage est intéressant dans la mesure où il ne s'agit pas simplement d'un retrait de la condamnation, mais, en même temps, d'une réhabilitation générale des comédiens de Guérin en leur restituant la « bonne fame et renommée ». De surcroît, il n'est plus question de contester une telle décision dotée de la pleine puissance royale, puisqu'au bannissement à perpétuité, le roi répond par un « silence perpétuel » imposé.

Les « Lettres de rémission » marquent finalement le début d'une nouvelle ère. Désormais, quoique d'autres comédiens continuassent à porter le nom du roi, la véritable faveur royale était du côté de la troupe de Robert Guérin. Un affrontement qui eut lieu vers la fin de 1614 nous en apporte une preuve incontestable. Il s'agit en effet d'un conflit opposant trois parties : les comédiens du roi de Guérin et de Le Vautrel ; la troupe constituée par Claude Husson et Nicolas Gasteau après le départ de Valleran Le Conte ; et les maîtres-gouverneurs de la Confrérie. Étant donné la complexité de l'affaire, nous pensons utile de citer les documents concernés avant d'entrer dans l'analyse. Ce sont d'abord les extraits de l'« Inventaire des titres et papiers de l'Hôtel de Bourgogne » recueillis par Eudore Soulié¹⁸³.

1) **1614, 9 décembre.** – Procès-verbal de M^e Ferrand, lieutenant particulier au Châtelet de Paris, de comparution dans l'hôtel dudit sieur par lesdits maîtres d'une part, et Claude Husson, dit Longueval, tant pour lui que pour ses associés et pour noble homme Mathieu de Roger ; avec lequel procès-verbal sont procédures faites entre lesdits maîtres et lesdits comédiens, et un inventaire des pièces mises par devant le prévôt de Paris ou son lieutenant civil par lesdits maîtres, à l'encontre de Mathieu de Roger, sieur de Champluisant, Claude Husson, dit Longueval, et ses compagnons.

2) **1615, 2 janvier.** – Sentence du Châtelet intervenue entre lesdits maîtres et ledit Husson, dit Longueval, Nicolas Gastrau [sic] et autres, leurs associés, comédiens ordinaires de Monsieur le Prince, par laquelle iceux Longueval, Gastrau et consorts sont condamnés payer auxdits maîtres le loyer de l'Hôtel de Bourgogne depuis le 1er octobre 1614 jusques au 22 novembre audit an, et ce à raison de 1400 livres, à compter depuis ce jour 1er octobre jusques au samedi du dimanche de la Passion ensuivant.

3) **1615, 10 janvier.** – Exploit de commandement fait en vertu de ladite sentence portant refus par les comédiens de payer la somme y mentionnée.

4) **1615, 16 janvier.** – Sentence obtenue par lesdits maîtres au Châtelet de Paris à l'encontre de François Vaultray, Hugues Quéru, dit Fléchelles, et autres

¹⁸² *Ibid*, p.280.

¹⁸³ Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, op.cit., p.156-157.

comédiens du Roi, par laquelle il est ordonné que lesdits comédiens payeront le loyer de ladite maison et Hôtel de Bourgogne au prix porté par le bail fait par lesdits maîtres auxdits Longueval et ses associés.

Arrêtons-nous d'abord sur ces quatre documents¹⁸⁴. Il s'agit donc d'une poursuite judiciaire demandée par les maîtres de la Confrérie contre les comédiens-locataires à cause du non règlement du loyer. Le bail en question fut cédé pour une période entre le 1^{er} octobre 1614 et le samedi de Pâques 1615, à raison de 1400 livres. Mais en même temps qu'ils nous apportent des renseignements, ces documents soulèvent aussi plusieurs questions. D'abord, depuis quand Claude Husson et Nicolas Gasteau, qui portaient toujours le titre de « comédien du roi », étaient-ils devenus « comédiens ordinaires de Monsieur le Prince » ? Ensuite, puisque le bail a été pris par la troupe de Husson, pourquoi celle-ci ne fut-elle pas condamnée à payer la totalité du loyer ? Pourquoi les comédiens du roi furent-ils condamnés eux aussi ? Est-ce que cela signifie que Husson a transféré le bail à la troupe de Le Vautrel à partir du 22 novembre ? Enfin, outre les trois parties qui nous sont déjà familières, les documents font mention aussi d'un nom jusqu'ici inconnu, à savoir un certain Mathieu de Roger, sieur de Champluisant. Qui est-il ? Aucune de ces questions n'aurait eu de réponse sans la découverte des documents suivants par nos prédécesseurs.

Selon le dépouillement d'Alan Howe au Minutier central des Archives nationales, le bail en question ne nous est pas parvenu¹⁸⁵. Mais il est certain qu'il s'agit d'un prolongement. Car le 27 juin 1614, l'Hôtel de Bourgogne était déjà réservé pour la troupe de Claude Husson jusqu'au 30 septembre suivant¹⁸⁶. Celui qui représentait les comédiens était justement ce Mathieu de Roger. Par conséquent, il est à croire que le prolongement fut négocié par la même personne, ce qui explique son implication dans l'affaire évoquée ci-dessus. Cette hypothèse peut être étayée par les documents découverts par Charles Mazouer dans les archives bordelaises. Voici quelques traces de la troupe de Husson pendant l'été 1614. Le 7 juillet à Bordeaux, les comédiens de Husson, désignés comme « comédiens ordinaires du roi », donnèrent la procuration à Mathieu de Roger¹⁸⁷. La présence des comédiens est attestée encore en début août.

¹⁸⁴ Les interprétations fautives de Deierkauf-Holsboer de ces documents ont été corrigées par Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.64-67.

¹⁸⁵ Des documents découverts, Howe déduit que ce bail a été conclu le 22 juillet 1614, mais il ne s'est pas expliqué. Quant à nous, nous ne voyons aucune possibilité de donner la date.

¹⁸⁶ J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.338-339.

¹⁸⁷ Charles Mazouer, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Paris, CNRS, 1985, t.1, p.99.

Charles Mazouer a trouvé deux actes de reconnaissance de dettes envers un maître paumier, signés, l'un par Claude Husson et Estienne de Ruffin, l'autre par Husson seul¹⁸⁸.

L'acte de procuration du 7 juillet est précieux pour nous. Car il nous apprend qu'à l'été 1614, la troupe de Husson était encore sous la protection du roi. Cela signifie que le changement de titre n'a eu lieu que dans la deuxième moitié de l'année. De son côté, Howe a découvert un nouveau document daté du 15 septembre¹⁸⁹. C'est une obligation par Claude Husson, Nicolas Gasteau et Etienne de Ruffin, envers François Dupré, secrétaire de la chambre du roi et commis de l'Epargne¹⁹⁰, de 210 livres tournois pour la vente de quatre pièces d'Alexandre Hardy : *Circé ou l'Enchantement*, *Ulysse reconnu*, *Sercoppes* et *Orphée*. Curieusement, nous constatons que les comédiens concernés s'appellent toujours « comédiens du roi », ce qui situe le changement de protecteur entre fin septembre et fin décembre. La période étant définie, nous allons maintenant essayer de comprendre la raison de ce changement. C'est là que nous divergeons avec Alan Howe.

Avant de développer notre hypothèse, il convient d'évoquer un dernier détail précieux découvert par le chercheur britannique. Celui-ci nous apprend que, si les comédiens de Claude Husson furent condamnés à payer le loyer jusqu'au 22 novembre 1614, c'était parce que ce jour-là, ils furent expulsés de l'Hôtel de Bourgogne par François Le Vautrel, Robert Guérin et leurs associés, « comédiens du roy », qui prétendaient agir « par commandement exprès de Sa Majesté¹⁹¹ ». Alan Howe explique cette expulsion brutale par la haine de Marie de Médicis contre le prince de Condé. Voici ses propres mots :

Dans la sentence du Châtelet du 2 janvier 1615, Husson et ses compagnons sont qualifiés de « comédiens ordinaires de Monsieur le Prince ». Ils avaient donc pour protecteur Henri II de Bourbon, prince de Condé, cousin du roi, premier pair et héritier présomptif du trône de France. [...] C'est ce prince factieux qui sert de figure de proue pour l'opposition au roi et à la reine régente pendant la Révolte des Princes – insoumission qui lui vaudra enfin d'être incarcéré entre septembre 1616 et octobre 1619. Or, l'année 1614, qui s'est ouverte sur la publication par Condé d'une critique catégorique de la politique de la Régence et qui se terminera sur les

¹⁸⁸ Les deux actes datent du 6 et 7 août, *idem*.

¹⁸⁹ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.253.

¹⁹⁰ Personnage que nous retrouverons dans les années suivantes. Il est dépositaire des pièces d'Alexandre Hardy.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.66.

délibérations des États-Généraux, voit quelques-uns des moments les plus turbulents de cette révolte. Vu ce climat, comment s'étonner que la troupe protégée par Monsieur le Prince fût expulsée de l'Hôtel de Bourgogne pour laisser la place libre aux comédiens favorisés par le roi¹⁹² ?

L'analyse livrée par Alan Howe concernant le contexte politique de 1614 est tout à fait pertinente. Sauf qu'il a peut-être oublié que, le 22 novembre, les compagnons de Claude Husson pouvaient encore porter le titre de « comédiens du roi ». En tout cas, c'était ainsi qu'ils se faisaient appeler lorsqu'ils demandèrent à Mathieu de Roger de négocier les deux baux de l'Hôtel de Bourgogne pour eux. Howe a trouvé lui-même l'obligation du 15 septembre dans laquelle ces derniers étaient encore désignés comme tels. Le changement de protecteur pourrait donc très bien avoir eu lieu après l'expulsion ; en d'autres termes, ce serait cette expulsion qui expliquerait le changement de titre, et non le contraire, voilà notre hypothèse.

Toujours est-il que ce « commandement exprès de Sa Majesté » est la preuve que la troupe de Robert Guérin acquiert définitivement la faveur unique auprès du roi. Et l'expulsion qui a frappé les camarades de Husson est fort probablement le résultat de la manœuvre de Guérin et de Le Vautrel. En étudiant les baux suivants de l'Hôtel de Bourgogne, nous constatons qu'après cet affrontement entre les deux troupes de « comédiens du roi » et avant le retour des comédiens italiens à Paris en 1621, la salle des Confrères n'a pas été occupée par une autre troupe que celle de Guérin¹⁹³, avec une seule exception en septembre 1615 où elle est cédée aux comédiens français de d'Alambourg pour treize jours¹⁹⁴. Tout se passe comme si l'Hôtel de Bourgogne était désormais réservé à la seule troupe royale. La réapparition de Valleran Le Conte à Paris en 1615 n'y changera rien¹⁹⁵. Ce qui est assez ironique, c'est qu'après la défaite de sa troupe, Estienne de Ruffin devait quitter son camarade Claude Husson pour rejoindre la troupe jadis concurrente de Robert Guérin. Husson lui-même ne respecta pas son engagement dans la nouvelle troupe de Valleran ; nous le trouvons aux côtés de Guérin

¹⁹² *Ibid.*, p.68.

¹⁹³ Les baux concernés sont les suivants : celui du 1 octobre 1615 ; son prolongement du 28 novembre 1615 ; celui du 28 septembre 1616 et celui du 2 décembre 1618.

¹⁹⁴ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.255.

¹⁹⁵ Le 20 octobre 1615, Valleran acheta douze poèmes dramatiques d'Alexandre Hardy à François Dupré moyennant 1050 livres. Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649*, *op.cit.*, p.104. Deux jours plus tard, avec Claude Husson, ils s'associèrent avec les comédiens de d'Alambourg pour quatre ans. Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.355-360.

et de Le Vautrel dans le bail du 28 septembre 1616¹⁹⁶. Enfin, référons-nous au bail du 1 octobre 1615. Dans ce contrat, apparaît pour la première fois la mention suivante : « [...] si pendant ledit temps il arrive que Sadite Majesté mande lesdits commédiens pour jouer devant luy et que à cause de ce il leur convienne quitter la dite maison, ont lesdites parties accordé [...] que lesdits preneurs ne laisseront de paier entièrement lesdites 720 livres de loier¹⁹⁷. » C'est alors un dernier détail qui confirme cette protection royale dont jouit uniquement la troupe de Robert Guérin.

III. Révolution : tentatives au nom du roi

A. Échec de la première intervention du roi

Depuis le bail historique à loyer fixe pris par les Italiens le 2 juin 1603, les Confrères de la Passion ont perdu le droit de faire jouer les comédiens à leur profit. Alarmés, ils redoublèrent leurs efforts pour défendre le seul vrai privilège qui leur restait encore, à savoir de maintenir la priorité absolue de l'Hôtel de Bourgogne parmi tous les lieux susceptibles d'accueillir les comédiens. Une surveillance plus stricte des représentations en dehors de leur salle fut ainsi mise en place. Les deux troupes de comédiens du roi en devinrent les victimes principales. Selon les archives, il y eut une véritable crise entre la Confrérie et les comédiens-locataires à partir de la fin de l'année 1609. C'était précisément dans ce contexte que le roi intervint pour la première fois pour ses comédiens français.

En septembre de cette année, après avoir joué à l'Hôtel de Bourgogne pendant tout le mois d'août, la troupe de Mathieu Lefebvre, sieur de La Porte, fut contrainte de libérer la salle à cause de la venue prochaine de la troupe de Valleran qui l'avait réservée cinq mois plus tôt pour une période démarrant le 1 septembre¹⁹⁸. Il lui fallut donc trouver une autre salle pour continuer ses représentations. Pour ce faire, La Porte et ses compagnons se donnèrent la peine d'adresser d'abord une requête à la Prévôté de

¹⁹⁶ J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.341.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.340.

¹⁹⁸ Selon le bail du 7 avril 1609, *cf. supra*, p.49.

Paris le 25 septembre, laquelle fut transmise au Procureur du roi qui devait donner son consentement le lendemain¹⁹⁹. Conscients de la sensibilité des Confrères sur cette question, les comédiens leur envoyèrent expressément une copie de cette permission. Persuadés désormais que leur entreprise était tout à fait légale, ils louèrent la salle de l'hôtel d'Argent, la réaménageaient en théâtre à grands frais avant de commencer leurs représentations. Mais la réaction suivante des Confrères dépassa leurs prévisions, d'où le recours obligé à Henri IV :

[...] mais ayant sceu que nonobstant nostredite permission signifiée, comme dit est, les demandeurs [maîtres de la Confrérie] ne laissoient de les troubler & empescher en la jouïssance & effect d'icelle, & vouloient empescher leurs representations en la salle de l'Hostel d'Argent, ils auroient esté contraincts de se pourvoir vers le Roy, lequel par lettres expresses, & brevet du unzième jour de Novembre mil six cens neuf, les auroit comme devant retenus & advoüez pour ses Comediens ordinaires, & leur auroit permis de représenter, en ceste qualité leurs poèmes aux Theatres, en tel lieu & endroit que bon leur sembleroit pour leur commodité, sans qu'ils peussent estre troublez ny empeschez par quelques personnes que ce fust, & specialement par lesdits demandeurs, ausquels sa Majesté auroit defendu de prendre & exiger aucuns deniers & devoirs d'eux pour cét effect : [...]²⁰⁰

Henri IV intervint ensuite en faveur de ses comédiens en leur accordant un brevet qui – s'il était respecté – signait en même temps l'arrêt de mort du monopole de la Confrérie sur la représentation théâtrale à Paris puisqu'il défendait précisément aux Confrères de taxer les comédiens pour avoir joué ailleurs qu'à l'Hôtel de Bourgogne. Sauf que, finalement, le Prévôt de Paris choisit d'ignorer l'ordre royal en condamnant La Porte et ses compagnons à « payer ausdits demandeurs, la somme de soixante sols tournois pour chacun jour qu'ils ont représenté jeux en l'Hostel d'Argent ».

Comment expliquer cette décision assez surprenante de la part du Châtelet ? La seule possibilité que nous y voyons est le caractère contradictoire de l'intervention d'Henri IV. Avant de prononcer son jugement, le Prévôt demandait aux deux parties de transmettre au Procureur du roi toutes les pièces qui pourraient justifier leurs paroles. Du côté des maîtres de la Confrérie, ils avaient transmis l'Arrêt de la Cour de Parlement du 28 novembre 1598²⁰¹ et vraisemblablement les Chartes royales qui justifiaient leurs

¹⁹⁹ Voir la Sentence du Parlement de Paris du 13 mars 1610. *Recueil des principaux titres*, Paris, 1632, p.69-70.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.70.

²⁰¹ Nous n'ignorons le contenu de cet arrêt, mais étant donné qu'il est fourni par les Confrères pour prouver leurs privilèges, il devait être en faveur de ceux-ci.

droits depuis Henri II, ainsi que les lettres d'Henri IV de 1597 qui, comme nous l'avons dit dans les pages précédentes, confirmaient pour la première fois que toute représentation théâtrale serait interdite à Paris à moins qu'elle ne fût au nom et au profit de la Confrérie. Autrement dit, en 1597, le même Henri IV avait dit exactement le contraire à ce sujet.

La sentence du Châtelet contient d'ailleurs un détail intéressant qui révèle la discrimination subie par les comédiens dans les procédures judiciaires. Les maîtres de la Confrérie, en demandant la condamnation de La Porte et ses compagnons, ajoutent aussi la phrase suivante :

& à ce faire contrains solidairement, chacun d'eux seul & pour le tout par toutes voyes deuës & raisonnables, & mesmes par emprisonnement de leurs personnes, *attendu leur qualité de Comediens & passagers*²⁰² [...] ²⁰³

La logique des Confrères est claire : si l'on doit être particulièrement sévère vis-à-vis de La Porte et ses camarades, c'est parce qu'ils sont comédiens. Le sous-entendu serait donc le suivant : aucune personne exerçant ce métier n'est crédible. L'incarcération est d'autant plus souhaitable qu'ils sont itinérants. Étant donné qu'aucune troupe de ce début du siècle n'est encore sédentaire, le conseil malveillant des maîtres de la Confrérie vaut pour tous les comédiens. La sentence du Châtelet sera suivie par un deuxième jugement qui anéantit, quant à lui, le brevet royal de 1609. Selon l'« Inventaire des titres et papiers de l'Hôtel de Bourgogne », le 24 mars 1610, une comparution se tint « chez le lieutenant civil par lesdits maîtres et ledit de Laporte et ses compagnons, par laquelle, main levée est faite auxdits maîtres des défenses qu'avoient obtenues lesdits comédiens et ordonne que ladite sentence du 13 mars 1610 soit exécutée²⁰⁴. » C'est-à-dire que désormais, la Confrérie pouvait continuer à taxer ceux qui ne jouaient pas à l'Hôtel de Bourgogne.

La troupe de La Porte n'était pas la seule poursuivie par les Confrères au début de l'année 1610. Le 10 mars, Claude Husson, dit Longueval, et d'autres comédiens furent condamnés à acquitter la même taxe pour avoir joué à Saint-Germain-des-Prés²⁰⁵. Le 24 suivant, le Châtelet prononça une deuxième sentence selon laquelle ceux-ci furent

²⁰² Nous soulignons.

²⁰³ *Ibid.*, p.69.

²⁰⁴ Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *op.cit.*, p.155.

²⁰⁵ *Idem.*

« déboutés du recours par eux prétendu par devant le bailli de Saint-Germain-des-Prés et condamnés ès dépens²⁰⁶ ». Mettons en parallèle cette condamnation avec celle qu'avait subie la troupe de La Porte pour que nous puissions mieux comprendre la décision de Husson. En tant que comédiens ordinaires du roi sous la conduite de Valleran à partir de 1609, Claude Husson et ses camarades²⁰⁷ auraient pu se pourvoir vers Henri IV comme La Porte, mais la sentence du 13 mars qui prononce l'échec de l'intervention royale dut enterrer cet espoir, ce qui explique pourquoi ils ont recouru au bailli de Saint-Germain-des-Prés. Sauf que cette tentative a échoué à son tour.

Toujours est-il qu'en décembre 1610, La Porte et sa femme se désistèrent de la troupe royale nouvellement fusionnée. Et depuis, nous ne trouvons plus leur nom ni dans les actes d'association ni dans les différents baux. La décision de la retraite est attestée dix ans plus tard dans les lettres patentes de Louis XIII qui pardonne cette « erreur de jeunesse » et restitue « les bonne fame et renommée » à notre comédien²⁰⁸. Nous ne saurions dire si la victoire remportée par la Confrérie en mars a contribué à la décision de la fin de l'année. Mais ce qui est certain, c'est qu'après l'échec de l'intervention d'Henri IV, le fait d'être protégée par le roi n'impliquait plus aucun avantage à la troupe dans sa négociation avec les maîtres de la Confrérie.

B. Le privilège de la Confrérie consolidé

Comme nous l'avons fait remarquer en étudiant l'histoire des comédiens du roi de la deuxième décennie du siècle, après le 22 novembre 1614 où la troupe de Claude Husson fut chassée de l'Hôtel de Bourgogne à la suite d'un commandement royal, la salle des Confrères fut uniquement louée à la troupe royale de Robert Guérin, à part un bail exceptionnel qui ne dura que treize jours²⁰⁹. Ce phénomène assez curieux pouvait d'abord s'expliquer par la précaution des autres troupes françaises dans leur choix du

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Valleran Le Conte les a quittés pour s'associer au couple La Porte. Voir l'acte du 28 janvier 1610, cf. *supra*, p.49.

²⁰⁸ Lettres patentes de Louis XIII datées de décembre 1619, citées par Emile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française, op.cit.*, p.281-282. Selon ces lettres, La Porte a renoncé à la profession de comédien depuis dix ans.

²⁰⁹ Évidemment, notre constat est basé sur les documents qui nous sont parvenus. Le manque est important pour les années 1617 et 1619.

lieu de représentation. Il nous semble que, pour celles-ci, Paris était à éviter depuis que les comédiens de Guérin avaient obtenu la faveur royale et conquis le public parisien. Quant aux comédiens italiens, ils étaient absents de la capitale française après 1613 et ne devaient y revenir qu'à partir de la fin de l'année 1620²¹⁰. D'un autre côté, la réussite des poursuites engagées par les maîtres de la Confrérie en 1610, en consolidant le privilège de cette société de taxer quiconque jouait dans une autre salle parisienne, a dû rendre plus prudentes encore les troupes itinérantes. Par conséquent, Paris n'était plus surchargée de troupes de campagne se battant pour trouver une salle, même si elle restait la ville principale où se retrouvaient les comédiens pour le renouvellement de leur association. Autrement dit, l'absence de poursuite au nom de la Confrérie après 1610 ne signifie pas l'adoucissement de l'attitude des Confrères²¹¹. En réalité, dès le retour des Italiens, ils reprirent leur habitude de surveiller toutes les représentations.

En même temps qu'elle servait la Cour royale pendant la première moitié de 1621, la troupe italienne de Jean-Baptiste Andreini, dit Lélío, louait aussi l'Hôtel de Bourgogne pour ses représentations en ville. Un acte notarié daté du 2 juillet montre que la troupe occupait la salle entre le 1 mai et le 15 juin²¹². Un mois plus tard, la nouvelle troupe de Claude Husson prit un bail à l'Hôtel de Bourgogne. Ce contrat est particulier dans la mesure où il fut établi en présence du chef italien Lélío qui, au nom de ses compagnons, permit aux comédiens français de se servir de ce qu'ils avaient « accommodé sur le théâtre²¹³ ». Autrement dit, les deux troupes partageaient les décors. Si les comédiens italiens consentaient à ce que Husson et ses compagnons utilisent leurs décors, c'était probablement parce qu'ils comptaient retourner à la rue Mauconseil prochainement et ne voulaient pas détruire leurs installations comme il était demandé à chaque terme de bail. Le contrat suivant justifie notre hypothèse. Le 30 août 1621, la troupe de Robert Guérin regagna Paris et loua l'Hôtel de Bourgogne entre le 1^{er} septembre et le 15 octobre. En plus, il était stipulé dans le bail que le prolongement

²¹⁰ Pour le retour des comédiens italiens après 1613, voir Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII*, *op.cit.*, p.277-322.

²¹¹ Il y a peut-être une seule exception, mais elle concerne toujours la troupe de Guérin. En mars 1613, une sentence du Châtelet condamne ses comédiens à payer aux maîtres de la Confrérie la somme de trente-six livres. Mais la nature de cette amende n'est pas précisée par Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *op.cit.*, p.156. J. Fransen croit que la somme indiquée fait partie du loyer, mais Howe a corrigé cette erreur après avoir découvert la quittance du loyer. *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.62. Par conséquent, il est possible que les comédiens soient condamnés pour avoir joué ailleurs qu'à l'Hôtel de Bourgogne.

²¹² Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.261-262.

²¹³ *Ibid.*, p.262.

serait possible jusqu'au 30 novembre, mais à condition que les maîtres n'aient pas fait bail aux comédiens italiens²¹⁴. En effet, ces derniers revinrent occuper la salle de la Confrérie entre le 16 octobre et 16 novembre²¹⁵.

En résumé, pendant cette année de 1621, il y avait au moins trois troupes différentes qui se produisaient à Paris. Une seule salle était donc très insuffisante. Pourtant, la coprésence pouvait être un avantage pour les comédiens dans la mesure où ils étaient autorisés à jouer ailleurs sans payer une taxe journalière lorsque l'Hôtel de Bourgogne était occupé. Cette précision de la sentence du Châtelet du 17 mars 1598, ils s'en souvenaient bien. Nous le verrons.

Entre les comédiens italiens et les deux troupes françaises, il s'était établi vraisemblablement un consensus qui, au fond, constituait une reprise de la stratégie de l'alternance pratiquée en 1599 par la troupe de Benoist Petit et celle de Valleran Le Conte. Cette fois, la stratégie consistait à neutraliser le privilège qui permettait à la Confrérie de taxer les représentations en dehors de l'Hôtel de Bourgogne, par une occupation alternée de cette salle. Pour ce faire, une deuxième salle était louée pour que deux troupes puissent se produire en même temps. Il s'agit, en l'occurrence, d'un jeu de paume qui se situait rue Bourg-l'abbé, où jouèrent d'abord les comédiens italiens durant le bail de la troupe de Robert Guérin. Ensuite, comme s'il existait un accord entre les deux troupes, Guérin et ses camarades s'installèrent à leur tour dans ce jeu de paume après avoir cédé l'Hôtel de Bourgogne à la troupe de Lélío. Cette occupation alternée avait d'ailleurs l'avantage de pouvoir laisser partager les décors et d'autres installations dans les deux salles. Partant, outre le loyer, les comédiens n'avaient rien à investir lors du déménagement. Néanmoins, des poursuites ne tardèrent pas à être engagées. Aucune des deux troupes, ni même le maître-paumier, n'était épargnée par les maîtres de la Confrérie.

Le 13 octobre 1621, défense fut faite à Estienne Robin, propriétaire du jeu de paume du Bourg-l'abbé, de « loüer son jeu à aucuns Comediens, faire dresser en son dit jeu aucun Theatre, pour estre representé Comedie, ny autre chose publique, [...] & en cas de contravention, permis aux demandeurs [les maîtres de la Confrérie] faire rompre

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ Le bail du 16 octobre 1621. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, op.cit.*, p.198-200.

& abbatre lesdits Theatres²¹⁶ ». Le maître-paumier devait trouver le jugement injuste. Car selon lui, il « n'a rien fait que de la permission de Monsieur le Lieutenant Civil, [...] & la permission de Monsieur le Gouverneur de Paris, qui a envoyé des Archers pour installer lesdits Comediens²¹⁷ ». De semblables interdictions avaient existé avant²¹⁸, elles réapparaîtraient sans doute après. Les Confrères n'avaient pas le choix, puisque la seule solution qui pouvait faire avorter la stratégie de l'alternance, c'était de s'assurer qu'il n'y avait pas une deuxième salle de spectacle à Paris. La Confrérie ne se contentait pas d'avoir l'Hôtel de Bourgogne occupé, elle cherchait toujours à le louer à un prix plus élevé, ce qui n'était possible que si leur salle restait unique. Cette avidité des Confrères est bien attestée par le bail du 3 février 1610, pris par Valleran et La Porte. En effet, il se termine par la phrase suivante : « [...] et lequel présent bail lesdits bailleurs ont ainsy fait audit Le Conte esdits noms, comme le plus offrant et dernier enchérisseur²¹⁹ ». Louer l'Hôtel aux enchères, voilà l'objectif des Confrères.

En ce qui concerne les comédiens qui jouaient ailleurs, les maîtres devaient continuer leur politique de taxation. Le 16 février 1622, Robert Guérin et ses compagnons furent ainsi condamnés à payer une taxe de soixante sols pour chaque jour qu'ils jouaient au Bourg-l'abbé. Les comédiens qui se souvenaient de la sentence de 1598, se défendirent ainsi :

[...] si lesdits Maistres & Administrateurs de ladite Confrerie de la Passion, ont droict d'avoir & prendre lesdits soixante sols tournois pour chacun jour que les Comediens representent à Paris, cela s'entend, quand ledit Hostel de Bourgongne est vuide, & qu'il n'y a Comediens representans en icelle Maison & Hostel. Or elle auroit tousjours esté pleine de Comediens qui y ont representé jeux, consequemment leur pretendu droict cessé, & aussi que lesdits defendeurs estoient en leur maison, tenant icelle à loyer, mais les demandeurs ont resolu le marché pour y loger & mettre les Italiens, tellement que lesdits defendeurs auroient peu se loger franchement & librement ailleurs, & devoient avoir dommages & interests pour ladite resolution, joint qu'ils ont brevet de sa Majesté, comme ses Comediens ordinaires, par lequel ils peuvent librement aller, venir, sejourner és villes du Royaume, & représenter Comedies : [...]²²⁰

L'argumentation des comédiens contient trois éléments : s'il est naturel d'invoquer la dispense conditionnelle de la taxe et le brevet royal qui leur accorde la liberté d'exercer

²¹⁶ *Recueil des principaux titres*, Paris, 1632, p.72-73.

²¹⁷ *Ibid.*, p.72.

²¹⁸ Par exemple la sentence du 28 avril 1599, *cf. supra*, p.25.

²¹⁹ J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.334.

²²⁰ *Ibid.*, p.77.

leur métier, il est toutefois étonnant de voir les comédiens accuser de leur côté les maîtres de la Confrérie d'avoir refusé la demande de prolongement du bail et réclamer ainsi le dédommagement, comme s'ils avaient été chassés brutalement de l'Hôtel de Bourgogne. Alors que dans le bail du 30 août 1621, qu'ils avaient signé, l'éventuel retour des Italiens était déjà prévu. Pour nous, il convient de considérer cette accusation plutôt comme un signe que les comédiens ne voulaient plus subir les poursuites sans fin de la Confrérie et envisageaient de réagir sérieusement. Bien qu'à la fin le Châtelet prononce, une nouvelle fois, un jugement en faveur de la Confrérie, les comédiens n'en furent nullement découragés. Leur détermination les conduira vers une solution plus radicale.

C. Défier la Confrérie : succès mitigé d'une tentative osée

Pour les comédiens français, l'année 1629 constitua décidément un tournant historique. Car après avoir subi la tyrannie de la Confrérie pendant trente ans, ils décidèrent finalement de prendre l'offensive. Cette révolution devait s'étendre sur plusieurs années et connut des phases différentes. Elle fut déclenchée le 10 octobre de l'année. Ce jour-là, les comédiens du roi de Robert Guérin, auxquels était associé Pierre Le Messier depuis 1622, adressèrent une requête à Louis XIII, leur protecteur, pour protester contre les maîtres de la Confrérie qui, au lieu de leur laisser prolonger le bail, en avaient conclu un nouveau avec la troupe du prince d'Orange²²¹. Certes, cette décision de la part des propriétaires était frustrante, mais il n'y avait rien de comparable avec le passé puisque cette fois, les comédiens n'étaient impliqués dans aucun procès. Étant donné que les maîtres de la Confrérie avaient le droit de disposer de l'Hôtel de Bourgogne à leur gré, on pouvait même contester la légitimité de cette protestation. Pourquoi alors cette demande d'intervention au roi ? Nous ne pouvons le comprendre que si la requête est citée dans son intégralité :

²²¹ Selon le bail du 6 juin 1629, les comédiens de Guérin pouvaient occuper l'Hôtel de Bourgogne jusqu'au 30 septembre. Ils ont montré par la suite la volonté de prolonger leurs représentations à la rue Mauconseil. Pourtant, le 9 juillet, les maîtres de la Confrérie signèrent un nouveau bail avec la troupe du prince d'Orange qui succéderait immédiatement à la troupe royale à la fin de son contrat.

SIRE,

Robert Guerin, dict la Fleur, Hugues Gueru, dit Fleschelles, Henry le Grand, dict Belle-ville, Pierre le Messier, dict Belle-roze, & leurs associez, tous Comediens de vostres Majesté : pleu au feu Roy, que Dieu absolue : Et à vous, SIRE, les retenir pour leur représenter, & au public, la Comedie, ils se seroient à l'exemple de leurs predecesseurs, servy d'une maison sise en vostre ville Paris, vulgairement appelée, l'Hostel de Bourgongne, qu'ils avoient loüee de quelques particuliers, prenans la qualité des maistres de la Confrerie de la Passion & Resurrection de nostre Seigneur Jesus-Christ, qu'ils disent leur appartenir, lesquels ayant fait croire par quelque laps de temps, que c'estoit le lieu seul destiné pour représenter toutes Histoires & Comedies, ont souventes-fois empesché, non seulement les supplians, mais leurs devenciers, & autres Comediens estrangers, de représenter ailleurs, pour s'attribuer des grands profits, & deniers, qu'ils tirent & exigent, tant pour ledit loüage de ladite maison, que pour la reserve de plusieurs loges qui sont dans icelle. En sorte qu'il se rencontre ordinairement que lesdits pretendus Maistres profitent du travail desdits Comediens, qui bien souvent se sont trouvez sans profit, toutes charges faites & payees²²² ;

Ce début de requête n'a rien d'ambigu : il s'agit d'une remise en cause totale des privilèges que les maîtres de la Confrérie prétendent détenir sur l'exploitation du théâtre à Paris. Contestés pour avoir défendu les représentations en dehors de l'Hôtel de Bourgogne et pour avoir exploité le travail des comédiens, les Confrères sont par la suite accusés d'être usurpateur de l'Hôtel de Bourgogne :

& non contans de ce, & dudit profit qu'ils tirent du prix de leur bail, il s'est encore trouvé que ladite maison ainsi loüee par les Comediens Italiens, ou autres estrangers, qui en payent grandes sommes, outre leurs exactions, ils ont par sentence fait deffendre le theatre ausdicts supplians, qui s'accommoient en autres lieux, s'il ne leur estoit par eux payé un escu par jour ; lesquelles condamnations lesdits supplians auroient esté forcez d'executer pour le peu ou point de congnoissance qu'ils avoient de l'usurpation desdits lieux, & des mauvaises actions qu'un grand gain qu'ils exigent, produisent journellement. Ce qu'ayant appris lesdits pretendus Maistres, & que les supplians avoient tiré quelque lumiere par plusieurs personnes, qui n'ont peu souffrir la mauvaise application de si grands deniers, quoy que levez souz pretexte d'œuvres pies, ils ont par pure malice, & au prejudice de la parole qu'ils avoient donnée ausdicts supplians, pour la continuation de leur bail, convenu avec quelque compagnie de Comediens, nouvellement venuë à Paris, pour chasser les supplians qui sont pres de vostre Majesté, pour satisfaire à ses commandemens, afin de leur oster l'envie de faire cognoistre le mauvais employ desdits deniers, dequoy estans advertis, ils se seroient plains à elle, qui auroit eu agreable d'y interposer son autorité : Et d'autant qu'il est bien juste que vostre Majesté cognoisse comme icelle possession n'est qu'une pure usurpation, ou quoy que ce soit, sous un tiltre specieux & simulé²²³.

²²² *Recueil des principaux titres*, 1629, p.34-35.

²²³ *Idem*.

La lecture de cette requête dans son intégralité nous permet de comprendre que le refus du prolongement de leur bail ne fut qu'un prétexte pour que les comédiens de Guérin puissent adresser une protestation générale préparée depuis longtemps. Elle contient trois éléments principaux : d'abord, l'avidité des maîtres de la Confrérie. Selon les camarades de Guérin, les Confrères avaient tout fait pour tirer profit des comédiens, locataires ou non : par la réservation des loges ; par la taxation des représentations à l'extérieur ; voire par l'exaction vis-à-vis des comédiens étrangers qui devaient payer une somme excessive pour pouvoir y jouer. Ensuite, les maîtres de la Confrérie étaient accusés d'avoir mal employé ces revenus destinés prétendument à l'œuvre pie. Et selon les comédiens, ils avaient été chassés de l'Hôtel justement pour avoir découvert le secret du détournement des fonds. Enfin, c'est leur qualité de propriétaire elle-même qui était mise en cause.

Deux jours après la présentation de la requête, soit le 12 octobre, un arrêt royal fut prononcé en faveur de la demande des comédiens. Les maîtres de la Confrérie furent contraints de déposer « les Tiltres & pieces, justificatives du droict pretendu » au sieur de Pommereu, conseiller du roi, qui devait les communiquer aux comédiens de Guérin. Choqués par cette violente attaque inattendue de la part de ceux qu'ils croyaient pouvoir toujours tenir en laisse, les maîtres refusèrent de suivre l'ordre de Louis XIII. Par une déclaration du 26 octobre, ils expliquèrent la raison de leur refus :

Que lesdits Comediens ne sont personnes capables pour leur faire telle demande, n'estans proprietaires possesseurs ny creantiers de ladite Maison : & n'ayans droict ny interest quelconque d'en voir les Tiltres & Contracts. Et quand ils seroient capables de ladite demande, il la faudroit intenter pardevant le Prevoist de Paris ou son Lieutenant Civil : juge ordinaire des Parties, & de ladite Maison & Hostel de Bourgongne ; Pardevant lequel ils feront, lors que besoin sera, & à qui il appartiendra l'exhibition & communication de leurs Tiltres ; [...]²²⁴

La réaction des maîtres, non sans mépris, révèle qu'ils ignoraient complètement l'intérêt que le roi portait à la requête des comédiens. Ils devaient penser que l'affaire serait transférée au Châtelet qui avait toujours su satisfaire leurs demandes au détriment des comédiens. Or, contrairement à la situation de 1610 où le brevet d'Henri IV avait été délivré à la troupe de La Porte au cours du procès. Cette fois, le roi était intervenu dès le début. Autrement dit, ayant répondu favorablement à la requête de ses comédiens, Louis XIII devenait lui-même l'interlocuteur des maîtres de la Confrérie. Par leur refus, ces

²²⁴ *Ibid.*, p.36-37.

derniers risquaient donc de faire entendre au roi qu'il était en train d'interférer dans une affaire qui relevait d'une autorité indépendante. Cela étant, on ne s'étonne pas de la décision royale suivante.

Le 7 novembre, le Conseil privé du roi prononça un nouvel arrêt qui, non seulement confirmait l'exécution de celui du 12 octobre, mais portait aussi un deuxième coup à la Confrérie :

[...] attendu que les supplians payent le prix convenu pour le loüage d'icelle maison, de laquelle lesdicts pretendus maistres se reservent la meilleure partie des loges & galleries, au tour d'icelle, par des puissances, comme absoluës : Ordonner pareillement, qu'ils jouïront de toute la totalité d'icelle maison, sans reservation d'aucunes loges : avec deffence ausdicts pretendus maistres, de commettre, ny proposer aucun à la perception des deniers qui se recoivent aux portes, aux jours que lesdicts supplians representent la Comedie, à peine de cinq cens livres d'amende contre chacun desdicts pretendus maistres : de prison contre ceux qui seront commis pour ladite recepte²²⁵.

Si déposer les titres justificatifs à la demande des comédiens n'était qu'une atteinte à l'honneur des maîtres de la Confrérie qui se croyaient supérieurs à ceux qui montaient sur scène, interdire la jouissance des cinq loges qui leur étaient traditionnellement réservées constituait une véritable punition nuisant à l'intérêt financier de la Confrérie. Elle était d'autant plus difficile à accepter que ces loges, comme on le décrivait dans l'arrêt royal, étaient « la meilleure partie » de l'Hôtel de Bourgogne. Ce deuxième jugement leur étant signifié, les maîtres de la Confrérie comprirent finalement à quel point l'intervention royale était sérieuse cette fois. Le 17 novembre, ils déclarèrent aux comédiens que pour satisfaire l'arrêt précédent, ils avaient déposé les titres justificatifs au greffe du Conseil privé du roi. Ainsi se termina la première phase de la révolution.

Obéir à l'arrêt royal ne signifiait pas pour autant que les maîtres de la Confrérie capitulaient. Comme nous venons de l'expliquer : le dépôt des titres à la demande des comédiens, pour humiliant qu'il fût, ne nuisait pas à l'intérêt matériel de la Confrérie. Le vrai préjudice, à savoir le fait d'être privé de la partie réservée de l'Hôtel de Bourgogne, quant à lui, ne prendrait pas effet tout de suite puisqu'en novembre, la salle était encore occupée par la troupe du prince d'Orange qui n'était pas concernée par l'arrêt royal. En réalité, tout en simulant la docilité, les maîtres de la Confrérie préparaient en secret une contre-attaque.

²²⁵ *Ibid.*, p.38.

Il s'agit de la publication d'un recueil que nous avons déjà maintes fois évoqué. Il est probable que ce petit livre a été publié clandestinement, aux dépens de la Confrérie. Car sur la page de titre, ni le nom, ni l'adresse de l'éditeur n'est indiqué. Il ne contient pas non plus de privilège du roi. La seule information que nous avons, c'est l'année de publication, 1629 pour un exemplaire unique, et 1632 pour les autres. Le contenu du livre est aussi réfléchi dans un but de propagande. On commence par étaler toutes les pièces justifiant la légitimité de la Confrérie et ses droits sur l'Hôtel de Bourgogne. Elles sont suivies d'un « Arrêt contradictoire du Conseil privé du Roy, contre Jean du Bois », lequel consiste à l'interdire de louer sa maison aux comédiens pour des représentations théâtrales. Les maîtres de la Confrérie devaient avoir fait imprimer ce recueil à la hâte afin de montrer le plus vite possible leur réaction. Car ils ont montré un seul exemple de jugement qui est en leur faveur, alors que cette partie sera enrichie en 1632 par la publication des autres sentences du Châtelet du même type. Ce qui est curieux, c'est que le recueil se termine par la publication des documents tout récents que nous venons d'évoquer, à savoir la requête des comédiens de Guérin du 10 octobre et le résumé du premier arrêt du 12, le refus des maîtres du 26 suivant, et enfin le deuxième jugement royal du 7 novembre. Pourquoi dans un livre qui a une visée nettement propagandiste, apparaissent des textes qui sont au préjudice de l'auteur ? Cela ne se comprend que si nous précisons le détail suivant. Tous les textes relatifs à l'affaire récente ont été publiés, sauf le dernier, c'est-à-dire l'acte du 17 novembre dans lequel les maîtres déclarent aux comédiens s'être soumis à la volonté royale. Une omission ? Non. L'hypothèse que le livre fut publié entre le 7 et le 17 novembre ne l'explique pas davantage. Car dans l'édition du 1632, on ne trouve toujours pas ce dernier texte. La seule explication que nous y voyons, c'est que quiconque ayant parcouru les titres justificatifs qui occupent deux-tiers du recueil finira par admettre la légitimité des privilèges de la Confrérie sur l'Hôtel de Bourgogne ; à ce moment précis, l'apparition de la requête des comédiens ainsi que celle des deux arrêts royaux ne peuvent que faire croire au public à la malveillance des comédiens et à l'injustice du roi. Autrement dit, la publication de ces textes a pour objectif de sauver l'honneur de la Confrérie et de lui gagner l'opinion. Cela étant, le dernier texte dut être évité absolument, puisqu'il s'agissait justement d'une soumission. Alors comment peut-on s'incliner si facilement si l'on a pleine raison ?

L'entreprise clandestine des maîtres de la Confrérie semble avoir en partie porté ses fruits car le Conseil privé du roi, après avoir reconsidéré sa décision, prononça un nouvel arrêt le 29 décembre qui, en adjugeant l'Hôtel de Bourgogne à la troupe royale pour trois ans, moyennant un loyer annuel de 2400 livres, restituait la loge appartenant aux anciens maîtres aux maîtres en cours, « tant pour eux que pour leurs parents et amis ». Qui plus est, les comédiens furent contraints à donner aux maîtres de la Confrérie une « bonne et suffisante caution²²⁶ ». Voilà la deuxième phase de cette révolution marquée par le début d'une vigoureuse contre-attaque de la Confrérie.

En étudiant l'avancement de l'affaire, nous avons fait le constat suivant : de la première requête des comédiens au dernier arrêt royal, trois mois se sont écoulés, sans que le droit de la Confrérie de taxer les représentations à l'extérieur ne soit touché. Cela se comprend dans la mesure où le but des comédiens du roi était de disposer à leur guise de l'Hôtel de Bourgogne, salle la plus adaptée à la représentation théâtrale. En d'autres termes, jouer ailleurs n'était plus une option pour eux. Par conséquent, interdire la taxation ne faisait pas partie de leurs préoccupations. Aussi ne doit-on pas s'étonner si, dès l'année suivante, les maîtres de la Confrérie, plus ou moins redressés après la crise, recommencèrent à poursuivre les troupes qui se produisaient ailleurs. Le 30 juillet 1630, ils furent ainsi autorisés à saisir tout ce qui appartenait aux comédiens du duc d'Angoulême qui n'avaient pas payé la taxe de 60 sols pour avoir joué au faubourg Saint-Germain. Le 22 août suivant, les comédiens de Monseigneur le Prince furent condamnés à verser 45 livres à la Confrérie pour la même cause. Le 25 février 1631, ce fut à la troupe de Charles Le Noir de subir une sentence semblable²²⁷.

Les comédiens de Robert Guérin, quant à eux, semblaient n'être pas encore tout à fait habitués à leur récente sédentarisation. Car le 14 mai 1631, à la demande des maîtres de la Confrérie, le Châtelet leur fit signifier une sentence qui leur interdisait de sous-louer l'Hôtel de Bourgogne à d'autres. On faisait pareille défense aux comédiens qui l'auraient loué de se servir du bail de la troupe royale, à peine d'amende et d'emprisonnement²²⁸. Vraisemblablement, les comédiens du roi étaient en train d'envisager leur tournée d'été en province, d'où la tentative de sous-louer la salle. Sauf que les maîtres de la Confrérie voulaient les garder dans la capitale. Même si leur départ

²²⁶ Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *op.cit.*, p.161.

²²⁷ *Ibid.*, p.162-163.

²²⁸ *Ibid.*, p.163.

était inévitable, ce serait à la Confrérie de définir les conditions de la sous-location. Car le bail obtenu par les comédiens du roi restait une exception, les propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne devaient tout faire pour que cela ne fût pas généralisé. Au fond, ce conflit entre les comédiens-locataires et les maîtres de la Confrérie était dû au caractère fort imprécis de l'Arrêt royal du 29 décembre 1629. Les comédiens croyaient que, pendant la durée du bail, ils étaient autorisés à disposer de la salle à leur gré ; alors que les maîtres de la Confrérie pensaient pouvoir intervenir à tout moment en qualité de propriétaires. Leurs interprétations du jugement royal étant différentes, l'entrée dans une nouvelle guerre ne fut qu'une question de temps.

Le 10 février 1632, une nouvelle poursuite frappa ainsi la troupe royale. Après avoir reçu favorablement la requête des maîtres de la Confrérie, le Châtelet enjoignit aux comédiens de Guérin de se produire²²⁹. Si ces derniers avaient suspendu leurs représentations, c'était probablement parce qu'ils préparaient une nouvelle attaque, plus radicale, contre leurs ennemis jurés. Un texte nous est parvenu partiellement grâce aux Frères Parfaict, historiens du XVIII^e siècle qui ont publié entre 1745 et 1749 quinze tomes de *l'Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*. Le texte en question se trouve au tome III, il porte un long titre qui résume la nature de son contenu : ce sont des « Remontrances au Roy, et à nos seigneurs de son conseil, pour l'Abrogation de la Confrairie de la Passion, en faveur de la Troupe Royale des Comédiens²³⁰ ». Malheureusement, la datation des Frères Parfaict est clairement fautive. Ce texte ne peut pas exister entre fin 1614 et début 1615, comme ils le croyaient, puisque nous y lisons la phrase suivante :

Leurs prétentions [celles des comédiens], SIRE, à présent, ne sont autres que celles mêmes qui ont donné lieu au différend qui se mêt, il y a quelque temps à vostre Conseil, entre vos Comédiens, et les Soy-disans Maistres de la Confrairie de la Passion, lors duquel Vostre Majesté trouva bon d'adjudger à ceux-là l'Hostel dit de Bourgogne, pour trois ans seulement, par provision, & aux charges portées par l'Arrest, [...]²³¹

Comme nous l'avons vu plus haut, la première fois que le roi adjugea l'Hôtel de Bourgogne à ses comédiens pour trois ans, c'était par l'Arrêt du 29 décembre 1629. Il est donc certain que ces « remontrances » ont été présentées au début des années 1630.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ François et Claude Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Le Mercier : Saillant, 1745-1749, t.III, p.258-265.

²³¹ *Ibid.*, p.259.

Comparée à la requête du 10 octobre 1629 qui reste une protestation, ces « remontrances » ont un objectif mieux défini, exprimé d'ailleurs avec une grande détermination. Les comédiens demandent d'« abroger cette Confrairie de la Passion, comme inutile, préjudiciable, & scandaleuse à la Religion, à l'Etat, & au Particulier²³² ». La dénonciation est dans la continuité de celle de 1629, laquelle a mis l'accent sur le détournement des revenus destinés à l'œuvre pie. Un projet de la disposition des biens de la Confrérie est ensuite présenté par les comédiens :

[...] ordonner que les biens & revenus de ladite Confrairie seront unis & incorporez au Domaine des Pauvres, ou de l'Hostel-Dieu, ou des Petites Maisons de Paris, à la réserve néanmoins dudit Hostel de Bourgogne, lequel demeurera perpétuellement affecté à la Troupe de vos Comédiens, en payant par eux annuellement toutes les réparations, rentes, & charges foncières, dont ils demeureront chargés, la somme de cinq cens livres, où telle autre que Vostre Majesté arbitrera es-mains du Receveur à ce commis, de quartier en quartier, & à la charge de bailler par eux, & leurs successeurs, bonne, & sûre caution, pour assurance desdites payemens & charges²³³.

En un mot, en demandant la suppression de la Confrérie, les comédiens du roi cherchaient à devenir eux-mêmes propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne. C'est donc une véritable révolution qu'ils préparaient. Quoique la réponse de Louis XIII n'ait pas été conservée, nous savons que ce projet hardi de la troupe royale n'a pas abouti. Même si, en effet, la salle de la rue Mauconseil leur fut « perpétuellement affectée » sous forme du renouvellement de bail tous les trois ans ou cinq ans. Toujours est-il que le 5 août 1632, les comédiens du roi conclurent un nouveau bail de trois ans avec la Confrérie. Nous y lisons des clauses inédites qui sont en quelque sorte une compensation pour les maîtres qui ont perdu depuis 1629 la jouissance des cinq meilleures loges de leur salle. Car ceux-ci ont réussi à obtenir la promesse des comédiens de ne demander aucune diminution de loyer, « soit pour l'absence du Roi de cette ville, ou absence d'eux », et de renoncer à « toutes actions, jugements et arrêts qu'ils eussent pu obtenir pour raison de ce²³⁴ ». Enfin, ce bail de 1632 met fin à une « guerre de trente ans » dans laquelle il n'y eu pas de perdant.

²³² *Ibid.*, p.260.

²³³ *Ibid.*, p.260-261.

²³⁴ Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *op.cit.*, p.164.

L'âge du théâtre professionnel s'est imposé à Paris à travers une guerre qui opposa les comédiens et la confrérie de la Passion pendant trois décennies. En cédant la scène à des acteurs professionnels qui disposaient d'un meilleur jeu, le propriétaire de l'Hôtel de Bourgogne est pourtant devenu le pire ennemi de ces derniers. Car ses privilèges exclusifs sur la représentation théâtrale à Paris ont rendu extrêmement difficile l'exploitation du théâtre par les comédiens qui cherchaient à s'y installer. La situation n'évolue que très lentement. Puisque le monopole de la Confrérie fut confirmé à la fois par le parlement de Paris et par le roi à partir d'Henri IV. Les comédiens ne pouvaient exercer librement leur métier sans bouleverser le système existant. Mais cela nécessita un soutien extérieur fort. D'où le besoin de recourir au roi dont la plupart des comédiens porte le nom. Sauf qu'au début du XVII^e siècle, le caractère itinérant des troupes, la mobilité des comédiens et l'instabilité de la composition d'une troupe ont eu pour conséquence la banalisation du titre de « comédien du roi ». Quiconque ayant joué devant le roi semble pouvoir s'attribuer cet honneur qui ne suppose pas nécessairement une protection effective. Il faut attendre le milieu des années 1610 pour que les comédiens de Robert Guérin gagnent définitivement la faveur de Louis XIII. Désormais, on ne s'étonne pas que ceux-ci sollicitent ouvertement l'intervention de leur protecteur afin de faire abolir les privilèges de la Confrérie. Certes, le dénouement de cette « guerre de trente ans » ne répond pas tout à fait aux attentes initiales des comédiens, mais l'attribution de l'Hôtel de Bourgogne à la troupe royale marque tout de même le début de la sédentarisation du théâtre parisien.

Chapitre II

Les troupes sédentaires du roi : l'établissement d'une hiérarchie

Le 6 janvier 1635, après avoir apporté des nouvelles de la préparation des fêtes à la cour, le gazetier Renaudot annonça solennellement la protection que Louis XIII avait bien voulu accorder au théâtre :

Le soin des plus grandes choses n'empeschant pas aussi Sa Majesté de penser aux moindres : & sachant que la Comédie depuis qu'on a banni des théâtres tout ce qui pouvoit souiller les oreilles plus delicates, est l'un des plus innocens divertissemens, & le plus agréable à sa bonne ville de Paris : sa bonté est telle qu'il y veut entretenir trois bandes de Comédiens, la 1. à l'hostel de Bourgoigne, la 2. aux marais du Temple, de laquelle Mondori ouvrit le Theatre Dimanche dernier : & la troisieme au faux-bourg S. Germain²³⁵.

Ce passage déjà connu, dont la publication est proche de l'ouverture récente de la salle du Marais²³⁶, marque le début de la gloire d'un théâtre français centralisé et subventionné. Car le patronage royal va de pair avec la sédentarisation des troupes à Paris²³⁷. De surcroît, il confirme un phénomène que nous essayerons d'éclaircir dans ce chapitre, à savoir l'entretien parallèle de plusieurs troupes par le roi.

Les rapports entre le roi et ses troupes étaient plus compliqués que cette courte annonce ne l'exprimait. Avant tout, il ne faut pas croire qu'il y avait seulement les trois troupes citées qui étaient au service du roi, car dans une époque où la cour royale se déplaçait fréquemment entre ses différentes résidences, la sédentarisation de ses

²³⁵ Théophraste Renaudot, *Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles ordinaires & extraordinaires et autres Relations*, Paris, Bureau d'adresse, 1636, p.16.

²³⁶ Il y a un mystère autour de l'inauguration du théâtre du Marais à cause de ce passage. Car le bail du 8 mars 1634, pris par les comédiens de Charles Le Noir, prenait effet dès le 1^{er} avril. Si le théâtre n'était ouvert qu'à partir du 1^{er} janvier, où les acteurs avaient-ils joué pendant les neuf mois précédents ? Chez les historiens du théâtre, il existe deux explications opposées. Pour Eugène Rigal, le gazetier parle de la réouverture du Marais après le départ de six de leurs acteurs suite au commandement de Louis XIII, voir *Le théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901, p. 309. Henry Lyonnet a repris cette opinion dans ses *Premières de P. Corneille*, Paris, Delagrave, 1923, p.24-25. En revanche, leur successeur Jean Lemoine a vivement contesté l'hypothèse de la réouverture, voir *Première du Cid*, Paris, Hachette, 1937, p.16-20. En s'appuyant sur l'exemple de la rénovation de l'Hôtel de Bourgogne en 1647 qui a vraisemblablement duré six mois, il conclut que le jeu de paume est en travaux entre avril et décembre. Pour Deierkauf-Holsboer, il n'est pas question que la troupe de Le Noir supporte les frais de si importants travaux dès 1634, à plus forte raison que le loyer de ces neuf mois s'élève déjà à 2250 livres. Par conséquent, l'aménagement du jeu de paume a dû être rapide, et le théâtre du Marais serait inauguré dès avril. La date évoquée dans les *Gazettes* est celle de sa réouverture. Pour une fois, nous trouvons son raisonnement assez convaincant. Enfin, Alan Howe ne se prononce pas sur cette question.

²³⁷ Nous sommes fort mal renseignés sur la troisième troupe, mais il ne nous semble pas qu'il existe un théâtre permanent au faubourg Saint-Germain.

comédiens devenait un inconvénient. Ayant un public stable en ville, ceux-ci ne pouvaient pas suivre leur protecteur à chaque voyage. Vraisemblablement, le roi ne les mandait que pour certaines grandes occasions. Mais cela ne signifiait pas que pour le reste de ses séjours en dehors de Paris, le roi pouvait se passer de la comédie qui était devenu l'un des principaux divertissements de la cour. Nos recherches nous apprennent que d'autres troupes existaient pour répondre à l'appel royal. Par exemple, vers la fin des années 1660, il y avait une troupe de campagne qui divertissait Louis XIV à Chambord. Son existence est d'abord attestée dans un document de 1670. Le 12 mars de cette année, une certaine Isabelle Gassot, femme du décorateur de la troupe, adressa une requête à « Monsieur le Vicomte Mayeur de la ville et commune de Dijon » afin de demander une permission de représentation pour ses camarades qui étaient encore à Chambord où ils avaient joué deux années de suite²³⁸. L'une des comédiennes de cette troupe, Mademoiselle de Morville, a fait publier la même année un recueil de poésie à Grenoble ; sur la page de titre, l'auteur est désigné comme « comedienne du Roy, dans la Troupe Royale de Chambord²³⁹ ». Cette troupe continuait à exister, du moins jusqu'au début des années 1680 où elle se produisait dans la ville de Nantes selon les archives locales²⁴⁰.

Nous avons un autre exemple concernant le divertissement de Louis XIV à Saint-Germain-en-Laye. Le 27 décembre 1653, un contrat fut passé entre d'un côté, un comédien-poète qui s'appelait Louis Thierry, dit Descarreaux, et de l'autre, François Lavechef, jardinier du roi et Jehan Poisson, peintre du roi. Descarreaux fut engagé à composer une pièce de théâtre – comédie ou tragi-comédie – pour juin 1654 que les deux autres achèteraient à 120 livres et transmettraient au roi. Si la pièce lui plaisait, Descareaux jouerait lui-même un rôle qu'il choisirait et participerait aux profits qui proviendraient des représentations²⁴¹. Nous ne saurions pas dire si la commande venait du jeune Louis XIV ou s'il s'agissait d'une initiative de ses deux officiers. Mais une fois de plus, ni la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, ni celle du Marais, n'avait été

²³⁸ Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé », dans *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII^e siècle : offerts à Georges Mongrédien par ses amis*, Paris, Société d'études du XVII^e siècle, 1974, p.349.

²³⁹ Mademoiselle de Morville, *Bijou du Parnasse*, Grenoble, J. Nicolas, 1670.

²⁴⁰ *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790 : ville de Nantes*, Paris, P. Dupont, 1884, p.53.

²⁴¹ Charles Bonnet, « Gens de théâtre à St-Germain-en-Laye sous Louis XIV », dans *Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, Versailles, Librairie Léon Bernard, 1906, p.49.

mandée pour divertir le roi à l'extérieur de Paris, ce qui semble nous révéler que l'existence de nombreuses troupes itinérantes a permis à la cour d'être moins dépendante du service des troupes royales subventionnées, surtout pour des occasions ordinaires. Cela explique en même temps pourquoi il y a eu tant de comédiens de campagne qui, de temps en temps, s'autorisaient à porter le titre de « comédiens de Sa Majesté ». Mais le peu que nous savons sur cet aspect de la question ne nous permet pas d'en dire plus. C'est la raison pour laquelle nous nous contenterons, dans le présent chapitre, d'étudier parallèlement les différentes troupes sédentaires du roi afin de comprendre dans quelle mesure la protection royale a influencé le sort de chacune de ces troupes.

I. Naissance et confirmation d'un cursus-type

A. L'origine d'une rivalité inégale

Les historiens du théâtre ont l'habitude de parler de la rivalité entre l'Hôtel de Bourgogne et le Marais à l'époque pré-moliéresque, laquelle est issue d'une concurrence qui existe déjà dans les années 1620, entre les comédiens ordinaires du roi et les comédiens du prince d'Orange. Certes, la rivalité est incontestable entre deux troupes qui s'installent dans une même ville, partagent un seul public, et concourent pour la faveur d'un commun protecteur. Mais en se fiant aux anecdotes et en généralisant le sens de certains faits isolés, on risque de tomber dans la dérive de la surinterprétation, à la façon de S.-Wilma Deierkauf-Holsboer qui construit le début d'une longue histoire de concurrence sur le caractère jaloux et haineux du comédien Bellerose. Évidemment, ce serait aussi bien regrettable de se contenter d'exposer des faits avérés au nom de la prudence. La solution, pour nous, consiste à voir autre chose qu'une simple rivalité dans l'histoire de ces deux théâtres ; ou pour le dire plus clairement, il s'agit de s'interroger avant tout sur la particularité de chacun, sur leurs choix respectifs pour pouvoir enfin comprendre leurs sorts différents. En effet, il est tellement tentant de résumer les rapports entre ces deux troupes en termes de rivalité que le plus souvent, on omet le fait qu'à l'origine, elles ne sont pas rivales sur le même pied.

a. La stabilité de la troupe des comédiens du roi

Il faut remonter aux années 1620 et mettre en parallèle l'origine de ces deux théâtres pour comprendre leur différence inhérente. Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué que la deuxième décennie du siècle a confirmé le statut de la troupe de Robert Guérin comme la seule et véritable troupe protégée par le roi ; et que jusqu'au retour des comédiens italiens en 1621, elle est, à treize jours près, l'unique locataire de l'Hôtel de Bourgogne. Mais leur monopole est brisé à partir de l'été 1622 à cause de la venue des comédiens du prince d'Orange sous la conduite de Charles Le Noir. Et c'est dans cette même année que la troupe a connu une reconstitution importante. Le bail de

l'Hôtel de Bourgogne du 4 octobre 1622²⁴² nous renseigne sa composition : Robert Guérin, Hugues Guéru, Henri Legrand, Pierre et François Le Messier, Nicolas Prudhomme, Philibert Robin et Louis Gallian. Nous constatons que de l'ancienne troupe de Guérin, on a seulement gardé le fameux trio, lequel est associé avec les principaux comédiens réunis autour de Pierre Le Messier, dit Bellerose, depuis 1620²⁴³. C'est cette troupe qui adresse la requête à Louis XIII pour dénoncer les abus des maîtres-gouverneurs de la Confrérie. Comme nous le savons déjà, le roi finit par leur adjuger l'Hôtel de Bourgogne.

Force nous est de constater l'exceptionnelle stabilité de cette troupe dans les années suivantes. Sa composition resta pratiquement inchangée entre le bail du 4 octobre 1622 jusqu'à la réorganisation des troupes parisiennes à la fin de 1634 suite à un commandement de Louis XIII. Cette stabilité est d'autant plus curieuse que la troupe n'était pas encore sédentarisée à cette époque. Les comédiens reprenaient régulièrement leur tournée provinciale. Et le seul recrutement important eut lieu justement lors de leur voyage dans le Midi. Le 31 juillet 1624²⁴⁴, à Toulouse, procuration fut donnée à Alexandre Hardy, leur correspondant à Paris, qui négocierait un bail avec les maîtres de la Confrérie pour octobre suivant. Parmi les signataires de l'acte, on trouvait pour la première fois le nom de François Chastelet qui resterait un membre de la troupe pendant longtemps. Enfin, s'il fallait néanmoins trouver un signe de dysharmonie entre les associés, ce serait l'épisode suivant de l'année 1625.

Le 7 avril 1625²⁴⁵, le trio de l'Hôtel de Bourgogne fut associé avec le couple Jean Vaillot et François Chastelet pour deux ans. Or, le nom de Bellerose y manquait, la même absence était attestée pour Nicolas Prudhomme, Philibert Robin et Louis Gallian. Voici le commentaire d'Alan Howe sur ce détail curieux :

Bellerose a dû bientôt souscrire à cet accord, car ces trois comédiens²⁴⁶ seront nommés dans le bail de l'Hôtel de Bourgogne que la troupe royale prendra le 29 août 1626, comme ils l'avaient été dans celui du 25 janvier 1625. Mais l'omission de Bellerose nous semble importante. S'il avait eu dans cette troupe le rôle de tout

²⁴² J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.343.

²⁴³ Ces comédiens s'étaient associés le 9 octobre 1620 à Marseille pour deux ans. C'est donc à l'expiration de ce contrat que la fusion avec le trio de l'Hôtel de Bourgogne a eu lieu. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p.215-216.

²⁴⁴ Voir l'« Histoire du théâtre et sociologie du spectacle dans le Midi de la France » dans *Archistra*, Toulouse, Centre d'études et de recherches d'histoire de la France méridionale, 1972, p.5.

²⁴⁵ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.270-271.

²⁴⁶ Howe n'a pas compté Louis Gallian.

premier plan que lui assigne la thèse de Deierkauf-Holsboer, on imagine mal qu'il eût été absent lors de la signature d'un contrat de société²⁴⁷.

Si jusqu'ici, Howe a toujours eu raison de corriger les erreurs de son prédécesseur, il nous semble pourtant difficile de ne pas avouer l'importance de Bellerose dans la troupe royale dont plus de la moitié de membres ont été sous sa conduite. Alors comment expliquer son absence dans cet acte ? Pour nous, il ne s'agit pas d'une omission. Sinon, on ne comprendra pas pourquoi il y a seulement les anciens camarades de Bellerose qui ont été oubliés. La coïncidence nous semble trop importante. Au contraire, il est possible que ce soit un signe que la troupe a connu une scission provisoire en 1625 qui n'est pas sans lien avec le choix de répertoire. Le personnage d'Alexandre Hardy est au cœur de la question.

Le 9 août 1611²⁴⁸, Alexandre Hardy, désigné comme « poète français », promet à Valleran Le Conte de composer quatre nouvelles pièces pour sa troupe et lui vendit trois autres déjà composées. Le 15 septembre 1614²⁴⁹, avant de commencer une nouvelle série de représentations à l'Hôtel de Bourgogne, la troupe de Claude Husson acheta quatre pièces de Hardy de la part de son dépositaire François Dupré. Le 20 octobre 1615²⁵⁰, une nouvelle vente fut conclue entre ce dernier et la troupe de Valleran. Ces exemples nous apprennent que c'était toujours la troupe concurrente de celle de Robert Guérin qui s'intéressait au nouveau genre. Après la disparition de Valleran et la conquête de la faveur royale par les comédiens de Guérin, Hardy cherchait à se mettre en rapport avec une autre troupe, en l'occurrence celle de Pierre Le Messier. C'est ainsi que le 9 octobre 1620²⁵¹, il s'associa aux comédiens de Bellerose à Marseille. C'est alors la première et la seule fois après 1600 que notre poète suit une troupe en provinces. Selon le contrat, Hardy devait fournir douze pièces à la troupe pendant les deux années d'association. En récompense, il prendrait une part dans la troupe, ce qui semble prouver que le poète n'était pas comédien ; autrement, il aurait demandé une part de plus à cause de sa contribution en tant qu'acteur²⁵². Enfin, il était stipulé dans le contrat que pendant son absence, sa part lui serait conservée, comme si ses camarades prévoyaient déjà le fait qu'il ne voyagerait pas avec eux.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.94.

²⁴⁸ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.241-242.

²⁴⁹ Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649*, *op.cit.*, p.104.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, *op.cit.*, p.214-216.

²⁵² Nous reviendrons plus longuement sur cette question dans le second volet de notre thèse.

Plus tard, quand il s'associait avec le trio de l'Hôtel de Bourgogne, Bellerose gardait son lien avec Hardy, ce qui explique pourquoi c'était ce dernier qui négociait le bail de l'Hôtel en juillet 1624 pour les comédiens du roi qui se trouvaient alors à Toulouse²⁵³. En 1625, Bellerose continuait à lui commander des pièces. Nous avons deux preuves : d'abord, son nom précédait tous les comédiens du roi dans le bail de l'Hôtel de Bourgogne du 25 janvier²⁵⁴. Ensuite, le 19 septembre de la même année, le poète fit une quittance à Bellerose après avoir reçu le solde de la vente d'une comédie intitulée *Le Jaloux*²⁵⁵. Mais en dépit de l'intérêt que ses camarades portaient au théâtre de Hardy, Robert Guérin, Hugues Guéru et Henri Legrand, qui étaient tous d'excellents farceurs, semblaient être mal à l'aise avec le nouveau répertoire, d'où la cause de la scission en 1625²⁵⁶. Pourtant, l'entente entre ces deux parties de la troupe fut rétablie un an plus tard. Dès le 29 août 1626, dans un nouveau bail de l'Hôtel de Bourgogne, le trio et les comédiens de Bellerose se trouvaient réunis²⁵⁷. Cet épisode étant passé, la troupe de comédiens du roi resta stable jusqu'à la fin de 1634.

b. La fluctuation du côté des comédiens de Le Noir

Il est généralement admis que le théâtre du Marais est fondé par les anciens comédiens du prince d'Orange sous la conduite de Charles Le Noir. Le passage suivant d'Alan Howe est assez représentatif :

Ayant quitté la salle des Confrères le 30 novembre 1629, à l'expiration de leur bail, Charles Le Noir et ses associés passèrent d'un tripot à l'autre dans le quartier du Marais, avant de s'établir enfin rue Vieille-du-Temple, au jeu de paume appelé « Les Marestz », enseigne dont la compagnie devait tirer son nom²⁵⁸.

Mais il suffit de comparer d'une part, le premier bail de l'Hôtel de Bourgogne pris par les comédiens du prince d'Orange le 14 juillet 1622²⁵⁹ et de l'autre, le bail d'inauguration du futur théâtre du Marais²⁶⁰, pour constater à quel point les

²⁵³ Cf. *supra*, p.81.

²⁵⁴ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.I, *op.cit.*, p.202-203.

²⁵⁵ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.271.

²⁵⁶ C'est vraisemblablement à cause de cette scission que Louis Gallian quitte momentanément Bellerose pour intégrer la troupe concurrente du prince d'Orange en début 1626. Il sera de retour en 1627.

²⁵⁷ J. Franssen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, pp.346-347. Franssen a d'ailleurs relevé un détail intéressant, l'énumération des noms avait commencé avec Guérin, mais on l'a biffé par la suite pour laisser la première place à Hardy.

²⁵⁸ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.113.

²⁵⁹ J. Franssen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.342-343.

²⁶⁰ Le bail du 8 mars 1634, cité par Jean Lemoine, *Première du Cid*, *op.cit.*, p.23-26.

composantes de ces deux troupes sont différentes. Seulement trois éléments leur sont communs, à savoir le chef de la troupe Charles Le Noir, ses associés François Mestivier et Guillaume Desgilberts, dit Mondory. Étant donné que ce dernier n'a été parmi les comédiens du prince d'Orange que pendant une courte période, nous n'aurions pas tort de conclure que la troupe du Marais est une troupe toute nouvelle que Charles Le Noir a constituée après l'époque de la protection du prince d'Orange. Autrement dit, contrairement à la troupe royale, la composition des comédiens de Le Noir est extrêmement fluctuante.

Le parcours de Mondory, grand tragédien et futur chef du Marais, est un excellent exemple de cette instabilité. Son nom paraissait pour la première fois dans un contrat d'association du 31 mars 1612, comme l'un des camarades réunis autour de Valleran qui, après son échec parisien, constituait cette jeune troupe pour chercher la fortune aux Pays-Bas²⁶¹. Ensuite, on perdait ses traces jusqu'en 1618 où il intégrait une nouvelle troupe sous la conduite de Jean Gassot, dit La Fortune²⁶². Comme l'association durait deux ans, et qu'en cette même année, Charles Le Noir dirigeait déjà une troupe²⁶³, nous pouvons conclure que Mondory ne faisait pas partie des premiers comédiens du prince d'Orange. Son rattachement à la troupe de Le Noir n'aurait lieu qu'en 1620 au plus tôt. Ce qui est certain, c'est qu'en juillet 1622, il était déjà l'un des comédiens du prince d'Orange, car il fut chargé par ses camarades, alors en tournée en Normandie, d'aller à Paris pour la négociation du premier bail de la troupe à l'Hôtel de Bourgogne²⁶⁴. Pourtant, dès l'année suivante, il quitta Le Noir avec un autre camarade, Louis de La Barre. Le 22 décembre 1623²⁶⁵, on les trouva avec Claude Husson, Claude Deschamps et autres comédiens qui louaient ensemble la salle des Confrères pour tout le mois de janvier 1624. Et le 10 avril suivant, les mêmes personnes renouvelèrent leur association pour deux ans²⁶⁶.

²⁶¹ Cf. *supra.*, p.54.

²⁶² L'acte d'association du 5 mars 1618. Dans la même troupe, on comptait Nicole Gassot, fille de 13 ans du chef de la troupe, et future épouse de Bellerose. Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.364-365.

²⁶³ La troupe se trouvait à Bordeaux en juillet 1618. À part Le Noir, on y trouvait aussi Paul Bernier, qui suivrait son chef jusqu'à 1624, et Louis Sidrac, dit Petitjean, jadis apprenti de Valleran. Charles Mazouer, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, *op.cit.*, p.99.

²⁶⁴ J. Franssen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.342-343.

²⁶⁵ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.I, *op.cit.*, p.201.

²⁶⁶ J. Franssen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.344.

La troupe de Le Noir a connu deux périodes. Du moment de sa première constitution jusqu'à 1629, elle était toujours sous la protection du prince d'Orange. Mais au plus tard à partir de 1631, Le Noir, avec ses nouveaux camarades, prirent le titre de « comédiens de Sa Majesté », même si cette protection royale ne devait être officialisée qu'à partir de 1635, comme nous l'avons montré au début du chapitre. Quant à Mondory, il ne devait être de retour chez Le Noir qu'à partir de cette seconde période. Mis à part l'instabilité de la troupe d'une époque à l'autre, nous constatons que de 1631 à 1634, c'est-à-dire à l'intérieur de la seconde période, sa composition a changé aussi à cause de trois recrutements majeurs. Les comédiens en question sont Julien Bedeau, dit Jodelet ; son frère François Bedeau, dit l'Espy et Nicolas de Vin, dit des Œillets²⁶⁷. Avant mars 1634, le nom des frères Bedeau avait figuré une seule fois, avec le statut d'apprenti, dans un acte d'association fait à Angers le 19 août 1603²⁶⁸. Quant à des Œillets, ses traces précédentes nous sont inconnues.

La composition fluctuante est l'une des caractéristiques de ces troupes itinérantes qui existent tout au long du XVII^e siècle. En ce sens, l'instabilité de la troupe de Charles Le Noir est tout à fait compréhensible. Ce qui est inhabituel, au contraire, c'est la stabilité exceptionnelle de la troupe de Robert Guérin et de Bellerose entre 1622 et 1634, d'autant plus qu'elle n'est pas encore sédentarisée pendant la première moitié de cette période. Par là, les comédiens ordinaires du roi se distinguaient de leurs confrères contemporains. Pour nous, il s'agit d'une stratégie de différenciation conçue expressément par les chefs de la troupe face à la concurrence des autres troupes, surtout de la part des comédiens de Charles Le Noir. N'oublions pas que la troupe du prince d'Orange arrivait à Paris à un moment où les comédiens de Guérin avaient déjà définitivement conquis la faveur royale. Mais en même temps, d'autres comédiens n'hésitaient pas à s'appeler « comédiens de Sa Majesté ». Vraisemblablement, pour répondre à cette usurpation de titre, la troupe royale choisissait de stabiliser sa composition.

Non seulement ils s'efforçaient de rendre constants les éléments de leur troupe, ce qui permettait à la troupe d'être parfaitement reconnaissable sur une longue durée,

²⁶⁷ Le premier bail du Marais date du 8 mars 1634, Jean Lemoine, *Première du Cid*, *op.cit.*, p.23-26.

²⁶⁸ Alan Howe, « Alexandre Hardy et les comédiens français à Angers au début du XVII^e siècle », *op.cit.*, p.48.

chose inimaginable pour la plupart des troupes ambulantes. Mais les comédiens du roi cherchaient aussi à se faire attribuer une salle qui leur serait propre. La nécessité de fixer le lieu de production était dû à la fois au positionnement de la troupe et à la venue des comédiens du prince d'Orange. D'abord, imaginons que si Guérin et Bellerose continuaient à se considérer comme des comédiens de campagne, ils n'auraient pas trouvé inacceptable le fait de ne pas avoir une salle à leur disposition exclusive, puisque la mobilité était la définition même de ce type de comédiens. Ensuite, étant donné qu'ils avaient été, à treize jours près, locataires exclusifs de l'Hôtel de Bourgogne entre 1615 et 1621, le fait de partager cette salle avec la troupe de Le Noir devait contrarier les comédiens du roi²⁶⁹. D'où la requête de 1629 qui dénonçait la nature usurpatrice des droits de la confrérie de la Passion sur l'Hôtel de Bourgogne et qui préparait la sollicitation suivante consistant à faire abroger la Confrérie et à obtenir le droit d'exploitation permanent de l'Hôtel de Bourgogne.

À l'encontre des comédiens du roi, jusqu'à 1629, la compagnie de Charles Le Noir fonctionnait comme une troupe de campagne. La conscience de la sédentarisation ne lui venait qu'à partir de 1631 où les membres de la troupe prirent le titre de « comédiens de Sa Majesté ». C'est ainsi que le 29 avril de cette même année, ils louèrent un jeu de paume dans le quartier du Marais à un certain Horace Morel, « commissaire général des feux et artifices de France », pour quatre ans moyennant 1400 livres de loyer annuel²⁷⁰. Le propriétaire promet de leur obtenir la permission de jouer dans un délai de six semaines. Cette clause est assez curieuse dans la mesure où c'était toujours les comédiens eux-mêmes qui demandaient l'autorisation de jouer au lieutenant civil. En plus, elle nous révèle qu'en dépit de leur titre, la protection royale n'était pas effective pour les comédiens de Le Noir. Autrement, ils n'auraient pas à demander l'autorisation. Nous ne saurions pas dire si c'était la générosité ou s'il s'agissait d'un calcul quelconque du propriétaire, mais Horace Morel s'engagea aussi à aménager sa propriété en théâtre à ses propres frais. Cependant, à cause d'un procès dans lequel le propriétaire était impliqué, ce bail sans précédent ne fut finalement pas exécuté. Cette mauvaise surprise contraignit les comédiens de Le Noir à trouver

²⁶⁹ Le 14 août 1625, les comédiens du roi furent défendus de troubler les représentations de la troupe du prince d'Orange et de jouer autour de l'Hôtel de Bourgogne « ains au quarreau de la rue Saint Anthoine » en payant auxdits maîtres les droits accoutumés. Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *op.cit.*, p.159.

²⁷⁰ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.282.

rapidement une salle provisoire pour se produire, d'où le bail du 12 décembre suivant du jeu de paume de la Sphère qui ne durait que trois mois²⁷¹. Le projet de sédentarisation fut ainsi reporté jusqu'à mars 1634 où les comédiens prendraient à bail le futur théâtre du Marais pour cinq ans.

Certes, la troupe de Le Noir portait déjà le nom du roi, mais les circonstances de la fondation du théâtre du Marais nous apprennent que dès la naissance, elle fut inférieure à celle de l'Hôtel de Bourgogne qui avait été fortement soutenue par son protecteur à la fin de 1629. Les commandements suivants de Louis XIII nous le confirment.

B. La naissance d'un cursus-type

Quelques mois après son installation à la rue Vieille-du-Temple, la troupe de Charles Le Noir connut une crise sans précédent. Le roi ordonna à plusieurs de ses comédiens, celui-ci en premier, d'aller se joindre à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Cette intervention royale a fait couler beaucoup d'encre aux historiens du théâtre. L'interprétation traditionnelle est héritée de Tallemant des Réaux selon qui Louis XIII disloquait la troupe du Marais « peut-être pour faire despit au cardinal de Richelieu qui affectionnoit Montdory²⁷² ». Cette opinion est successivement réfutée par Jean Lemoine, Deierkauf-Holsboer et Alan Howe. Pour l'auteur de la *Première du Cid*, la troupe du Marais n'était pas favorisée par Richelieu, voici son raisonnement :

[...] les comédiens n'hésitaient pas à s'emparer du plus petit prétexte pour se réclamer de la protection d'un puissant personnage, jamais la troupe du Marais ni aucune autre, [...], ne s'est dénommée « comédiens du cardinal de Richelieu » ou « comédiens de Son Eminence »²⁷³.

De son côté, Deierkauf-Holsboer se contente de reprendre les arguments de son prédécesseur et explique le commandement de Louis XIII par la jalousie de Bellerose²⁷⁴, ce qui n'a rien d'étonnant, puisque comme nous l'avons déjà fait remarquer, pour la période concernée, notre historienne formule pratiquement toutes ses hypothèses selon

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1980, t.II, p.775.

²⁷³ Jean Lemoine, *Première du Cid*, *op.cit.*, p.21.

²⁷⁴ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, *op.cit.*, t.I, p.37-38.

le caractère jaloux et rancunier du chef de l'Hôtel de Bourgogne, alors que nous allons voir qu'avec leur problème financier, l'état de la troupe du Marais en 1634 n'a rien d'enviable.

Alan Howe, quant à lui, s'appuie sur le fait que les comédiens de Le Noir portaient le nom du roi à partir de 1631 pour contester l'opinion de Tallemant :

Il est donc établi que la troupe de Le Noir était protégée par Louis XIII dès avril 1631 au plus tard. Le roi de France avait déjà remplacé le prince d'Orange comme protecteur de cette troupe qui avait remporté tant de succès dans le quartier du Marais. Voilà une raison de plus pour rejeter l'opinion de Tallemant des Réreaux, qui prétendait que le roi avait disloqué cette compagnie « peut-estre pour faire despit au cardinal de Richelieu qui affectionnoit Montdory ». ²⁷⁵

Il faut dire que le chercheur britannique, et Jean Lemoine de même, ont accordé trop de crédit au titre porté par les comédiens qui, en effet, est purement honorifique dans la plupart des cas. Mais en admettant qu'ils aient raison et que Louis XIII fût effectivement protecteur du Marais, leur raisonnement serait le suivant : la suggestion de Tallemant n'a aucun sens, puisque ce n'est pas en disloquant une troupe qu'il protégeait lui-même que Louis XIII pouvait « faire despit » à Richelieu. Sauf qu'on oublie de se demander en amont pourquoi Louis XIII aurait disloqué sa propre troupe. N'est-ce pas une preuve qu'aux yeux du roi, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne était plus importante ?

Certes, l'hypothèse de Tallemant est quelque peu hasardeuse. Pourtant, il est indéniable que malgré le titre qu'elle portait, la troupe du Marais, grâce à Mondory, était plutôt protégée par le cardinal que par le roi. Une lettre de Richelieu destinée à Claude Bouthillier ²⁷⁶, alors surintendant des finances, nous le prouve :

Les compagnons de Montdory se plaignant qu'il est un peu Azape ²⁷⁷ en matière de finances, M. Bouthillier distribuera l'argent qu'il sçait, ainsy qu'il s'en suit : Deux cens escus à Villiers et à sa femme ; Trois cens pour le paiement de trois mois du tripot, qui couste cent escus par mois ; Et cinq cens à Montdory pour luy-mesme. Quant au reste de toutes les choses du cours du monde, *sapienti pauca* ²⁷⁸.

²⁷⁵ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649, op.cit.*, p.128.

²⁷⁶ C'est une créature de Richelieu qui a en même temps la confiance de Louis XIII. Voir la thèse de l'ancien chartiste Yves Le Guillou, *Les Bouthillier, de l'avocat au surintendant : histoire d'une ascension sociale et formation d'une fortune*, 1997.

²⁷⁷ M. Avenel propose « Arabe » qui signifie « avare » au XVII^e siècle pour remplacer cet adjectif obscur.

²⁷⁸ Armand Jean du Plessis Richelieu, *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'état du cardinal de Richelieu*, éd. Avenel, Paris, Imprimerie impériale (puis) nationale, 1853-1877, t.IV., p.645.

La lettre fut datée le 8 décembre 1634, soit quelques jours avant le commandement de Louis XIII, ce qui signifie que la troupe du Marais connaissait des difficultés financières à cette fin de 1634. Néanmoins, non seulement son protecteur en titre ne l'aidait pas à sortir de la crise, mais il choisissait de devenir l'auteur d'une nouvelle crise. Quant à Mondory, au lieu d'adresser une requête au roi, il recourut au cardinal pour le paiement du loyer de la salle. Cela étant, il est aisé de conclure que la protection royale était seulement honorifique pour le Marais qui, en réalité, bénéficiait plutôt des aides de Richelieu. On peut même se demander si ce n'était pas le cardinal qui avait suggéré à Louis XIII l'idée d'honorer les comédiens de la rue Vieille-du-Temple d'une protection, nominale après tout, car le statut d'homme de religion l'aurait empêché de patronner une troupe de théâtre²⁷⁹.

Si rien de ce qu'on a découvert jusqu'ici ne peut expliquer le commandement de Louis XIII, il est pourtant vraisemblable que Bellerose l'a sollicité et ce pour une raison très simple. En 1634, Hugues Guéru et Robert Guérin étaient tous deux morts. La troupe royale avait besoin de nouvelles recrues pour maintenir son bon fonctionnement. Bellerose pouvait associer les comédiens de campagne qui se trouvaient régulièrement à Paris. Mais n'est-ce pas mieux de s'approprier les acteurs de la troupe rivale ? En effet, cela pouvait affaiblir le concurrent, mais garantissait la qualité des acteurs. Louis XIII, qui ne se préoccupait que de l'Hôtel de Bourgogne, finit par approuver la proposition de Bellerose. Ce faisant, il reste un dernier mystère dans cette affaire, qui n'en était pas un en réalité, nous allons le voir.

Il convient de citer d'abord la nouvelle de la réorganisation des troupes parisiennes rapportée par le gazetier Renaudot dans la « Nouvelle extraordinaire » du 15 décembre 1634 :

N'en déplaise aux rabat-joye, l'estenduë de mes récits n'estant pas limitée dans le destroit d'une gravité tousjours sérieuse : comme l'une de leurs utilitez est de servir au divertissement, ils ne doivent pas bannir les choses qui y servent. Et par ainsi, ne vous doi pas taire le soin que Sa Majesté a voulu prendre de joindre à la troupe de Belle-roze les six Acteurs que vous avez en lettre Italique, pour les

²⁷⁹ D'un autre côté, d'autres aristocrates aussi, semblaient avoir accordé un certain soutien au Théâtre du Marais. Le comte de Belin fut un exemple bien connu. Jean Chapelain nous le confirmait dans une lettre qu'il envoya au seigneur manceau le 8 décembre 1636. En voici un extrait : « A vostre retour, si les choses ne changent, vous trouverez les grands comédiens avoir regagné le dessus sur les petits, nonobstant la protection que vous avés donnée à M^f de Mondory auprès des puissances, et le rétablissement de son crédit sera un ouvrage digne de l'affection que vous avés pour luy. », *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XCI, p.131.

distinguer des autres en leur liste que voici. Les hommes : Belle-roze, Belle-ville, *l'Espy, le Noir*, Guillot-Gorju, S. Martin, *Jodelet, la France* ou *Jaquemin Jadot, Alizon*. Les femmes : la Belle-roze, la Beau pré, la Vaillot, *la Noir*. Cette vieille troupe renforcée de sa nouvelle recrue, fit le 10 du courant trouver l'hostel de Bourgoigne trop petit à l'affluence du peuple, devant lequel elle representa le Trompeur puni du sieur Scuderi : tandis que Mondori (ne desespérant point pour cela du salut de sa petite république) tasche à reparer son débris : & ne fait pas moins esperer que par le passé, de son industrie. [...] ²⁸⁰

Il y a six acteurs et une actrice dont le nom est en italique dans ce passage. Mais deux d'entre eux, à savoir Jaquemin Jadot et Alizon nous sont complètement inconnus. Nous ne savons pas à quelle troupe ils étaient attachés précédemment. À partir du passage postérieur de Renaudot dans lequel il annonce que Louis XIII entretient désormais trois troupes, Deierkauf-Holsboer, comme Jean Lemoine, émet l'hypothèse que ces deux comédiens viennent de la troisième troupe du faubourg Saint-Germain dont on n'a aucun renseignement ²⁸¹. Georges Mongrédien a repris leur idée dans son *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle* ²⁸². Cependant, il nous semble que les chercheurs précédents se sont focalisés sur le passage lui-même sans s'apercevoir qu'il est en effet précédé d'un titre qui a tout dit : « La jonction de six Acteurs de la troupe de Mondori, à celle de Belle-Roze. » Le message est clair, le transfert en question ne concerne que le Marais et l'Hôtel de Bourgogne. Et si le gazetier a dit six au lieu de sept, c'est qu'il n'a pas compté l'épouse de Le Noir.

Jusqu'ici, les chercheurs se sont très peu intéressés à la date de ce transfert imposé par le roi. Mais la question n'est pas inintéressante. Dans le passage cité ci-dessus, le gazetier prétend que la nouvelle troupe de Bellerose avait joué le *Trompeur puni* de Scudéry le 10 décembre, ce qui signifie que le transfert avait eu lieu avant. Pourtant, plus loin, Renaudot rapporte que

Le 18. [décembre] eurent audience à S. Germain les Ambassadeurs d'Espagne & de Venize, & le Sr Cumiani envoyé du Duc de Savoye. Monsieur ouït le soir du mesme jour la Comédie chez le Duc de Puylaurent (qui fut la Sophonisbe de Mairet, représentée par Mondori & son ancienne troupe, encor r'alliée pour cette fois) & s'en retourna le 19. à Blois, en poste à 15 chevaux ²⁸³.

²⁸⁰ Théophraste Renaudot, *Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles ordinaires & extraordinaires et autres Relations, op.cit.*, 1634, p.564.

²⁸¹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.I, p.38-40.

²⁸² Georges Mongrédien, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle, suivi d'un inventaire des troupes, 1590-1710, op.cit.*, l'article « Alizon ».

²⁸³ Théophraste Renaudot, *Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles ordinaires & extraordinaires et autres Relations, op.cit.*, 1634, p.584.

Si les sept comédiens avaient déjà quitté le Marais avant le 10, pourquoi jouaient-ils encore avec Mondory le 18 ? La seule explication que nous y voyons est la suivante : le commandement royal mettait brutalement la troupe du Marais dans la pénurie des effectifs. Mondory n'aurait même pas assez de temps pour faire le recrutement. Cela étant, la troupe royale consentait à ce que les anciens camarades de Mondory jouassent pour les deux troupes en cas de besoin. Richelieu, le véritable protecteur du Marais, avait-il exercé son influence ? Nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude, mais il semble que le cardinal avait effectivement cherché à compenser la perte de la troupe de Mondory. La preuve se trouve dans une lettre que Saint-Simon adressa à Claude Bouthillier,

Le roy a leu vostre lettre et m'a commandé de vous dire qu'il désire qu'envoiez quérir Beauchasteau de sa part, pour luy faire commandement d'aller avec Mondory, car c'est l'intention de Sa Majesté²⁸⁴.

Selon Saint-Simon, après avoir lu la lettre de Bouthillier, Louis XIII ordonna à Beauchasteau²⁸⁵, comédien de l'Hôtel de Bourgogne, de s'associer à Mondory. En quoi le surintendant avait-il intérêt de se mêler à cette affaire des comédiens, sinon pour suivre l'ordre de son maître Richelieu qui voulait dédommager son acteur favori ? Il n'est pas impossible que ce fut sur conseil du cardinal qu'eut lieu à l'été 1635 le rattachement de Philibert Robin, fidèle camarade de Bellerose depuis 1620, à la nouvelle troupe de Mondory²⁸⁶.

Comme le soutien de Richelieu était important pour une troupe du Marais qui tâtonnait encore dans les premiers jours de sa sédentarisation, une protection effective de la part de Louis XIII était aussi indispensable pour les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. C'était vraisemblablement en raison de cette dépendance de la présence du roi que les maîtres-gouverneurs de la Confrérie prirent soin d'ajouter la phrase suivante dans les baux conclus avec la troupe royale :

²⁸⁴ *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'état du cardinal de Richelieu, op.cit.*, t.IV, p.645, n.1. Cette lettre autographe n'est ni datée, ni signée, mais Bouthillier a pris soin de mettre en tête : « M. de Saint-Simon, Saint-Germain, 14 décembre 1634. »

²⁸⁵ De son vrai nom François Chastelet.

²⁸⁶ Nous trouvons son nom à côté des autres comédiens du Marais à partir d'un contrat de mariage qui date du 4 juillet 1635. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.I, p.161-162.

Et ne pourront iceux preneurs avoir, prétendre ou demander aucune diminution ou rabais dudit loyer pendant lesdites trois années pour l'absence du roi de cette ville de Paris ou absence d'eux ou qu'ils ne représentassent pas [...]²⁸⁷

La même clause se retrouve dans le prochain bail conservé de l'Hôtel de Bourgogne, à savoir celui du 8 avril 1647²⁸⁸. La précaution de la Confrérie semble nous révéler que les comédiens ordinaires du roi avaient effectivement tenté de demander une diminution du loyer pour le motif de l'absence du roi, tandis que dans les baux du Marais de la même époque, celui du 17 janvier 1639²⁸⁹ par exemple, nous ne trouvons pas une telle précision. Pourtant, selon l'annonce de Renaudot, les deux troupes étaient officiellement entretenues par Louis XIII à partir de 1635. Et dans ce dernier bail de 1639, les comédiens du Marais s'appelaient toujours « comédiens du roi ». Voilà un nouveau détail qui prouve la hiérarchie qui existait entre l'Hôtel de Bourgogne et le Marais aux yeux du roi.

En 1642, le malheur frappa une nouvelle fois la troupe du Marais. Le 11 janvier de cette année, la troupe royale renouvela son association pour cinq ans²⁹⁰. Parmi les associés, nous trouvons six comédien(ne)s qui sont issus de la rue Vieille-du-Temple : Claude Deschamps, sieur de Villiers ; André Boiron dit le Baron et François Chastelet, sieur de Beauchasteau, ainsi que leurs épouses respectives. Il y a lieu de croire que Louis XIII avait ordonné à nouveau ce transfert, car nous y lisons une précision qui n'est jamais apparue dans d'autres actes d'association : « lesquelles partyes par le commandement de sad. Majesté se sont associez ». Nous ne savons pas ce qu'ont fait les comédiens restant du Marais pour remédier à cette nouvelle perte. Comme le constate Alan Howe²⁹¹, il faut attendre jusqu'en 1644 pour que la composition de cette troupe, désormais sous la conduite de Floridor, soit révélée. Curieusement, nous y retrouvons les frères Bedeau qui faisaient partie des éléments enlevés en décembre 1634. Deierhauf-Holsboer affirme qu'ils étaient revenus au Marais en 1641 sans donner aucune preuve²⁹². Pour nous, il n'est pas impossible que leur retour soit une sorte de compensation pour le Marais, donc en 1642.

²⁸⁷ Le bail du 18 janvier 1639, cité en entier par Jean Lemoine, *Première du Cid*, *op.cit.*, p.34.

²⁸⁸ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, A.-G. Nizet, 1970, t.II, p.180.

²⁸⁹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, *op.cit.*, t.I, p.176-178.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.182-183.

²⁹¹ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.168.

²⁹² S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, *op.cit.*, t.I, p.80.

Enfin, il faut comprendre que ces deux commandements de Louis XIII n'ont pas simplement une conséquence ponctuelle. Ce qui est plus important, c'est leur valeur exemplaire. Désormais, même sans intervention royale, le transfert entre le Marais et l'Hôtel de Bourgogne est maintenu, et ce toujours dans un sens unique. Les comédiens de campagne, recrutés par le Marais, finissent par intégrer la troupe royale quand ils ont du talent²⁹³. Autrement dit, il s'est établi un cursus-type que suivront les comédiens ultérieurs, comme Brécourt, le couple Champmeslé ou encore la Des Œillets. Sans exagération, on peut dire que pour les comédiens itinérants, la salle de la rue Vieille-du-Temple devient désormais une étape avant l'accès à l'Hôtel de Bourgogne.

II. Le repositionnement du Marais

A. Le départ de Floridor et la spécialisation du Marais

Les comédiens du Marais devaient se féliciter que le deuxième commandement de Louis XIII ne les avait pas privés de Josias de Soulas, dit Floridor, l'un des plus grands tragédiens de son temps²⁹⁴, puisque de 1642 jusqu'à son départ pour l'Hôtel de Bourgogne, c'était en grande partie grâce au répertoire cornélien et l'interprétation de Floridor que leur théâtre réussissait à subsister. L'étroite collaboration entre le poète et le comédien, en améliorant la compétitivité du Marais, avait rendu possible cette transformation de la beauté du texte à la magnificence sur scène. C'était dans ce contexte que Corneille présenta son *Projet de Lettres patentes*²⁹⁵ qui consistait à se réserver le droit de choisir les comédiens pour représenter *Cinna*, *Polyeucte* et *La Mort de Pompée*. Le fait que ce projet voit le jour en 1643, soit un an après le deuxième démembrement de la troupe du Marais, favorise en quelque sorte l'interprétation

²⁹³ Quelques fois vers le Palais-Royal à l'époque moliéresque.

²⁹⁴ Selon son contrat de mariage du 2 février 1638, publié par Émile Campardon, Floridor entrerait au théâtre du Marais au plus tard au début de 1638. Car parmi les témoins, on trouvait Philbert Robin et Pierre Petit-Jean, tous les deux comédiens de la rue Vieille-du-Temple. Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, *op.cit.*, p.107-109.

²⁹⁵ « Projet de Lettres patentes concédant à P. Corneille le droit de ne laisser jouer ses pièces qu'aux troupes autorisées par lui ». Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, t.I, p.1684-1685.

traditionnelle qui veut que la véritable intention de Corneille soit de soutenir les comédiens du Marais contre la troupe royale²⁹⁶. Par là, Deierkauf-Holsboer s'autorise même à développer la théorie de la rancune mutuelle entre Bellerose et Corneille. Le chef de la troupe royale serait « fortement offensé de constater que Corneille ne lui reconnaît pas le talent nécessaire pour donner de la vie à ses œuvres » ; tandis que le grand poète serait indigné de voir sa troupe favorite deux fois disloquée à cause de l'envie de Bellerose²⁹⁷. Ces imaginations mises à part, il nous convient de revenir au texte original pour examiner la pertinence du point de vue traditionnel :

[...] le sieur Corneille nous a fait remontrer qu'il a ci-devant employé beaucoup de temps à composer plusieurs pièces tragiques nommées *Cinna*, *Polyeucte* et *La Mort de Pompée*, lesquelles il aurait fait représenter par nos comédiens ord[inai]res, représentant au marais du Temple à Paris ; et d'autant qu'il a appris que depuis quelque temps les autres comédiens auraient, à son grand préjudice, entrepris de représenter lesdites pièces et que s'ils avaient cette liberté l'exposant serait *frustré de son labeur*²⁹⁸, nous suppliant sur celui pourvoir et lui accorder nos lettres nécessaires ; [...]²⁹⁹

En citant le texte, Georges Couton précise aussi une modification que Corneille avait apportée à ce texte. Le clerc avait écrit « frustré de ses intentions », mais le poète l'a corrigé en « frustré de son labeur »³⁰⁰. Pour nous, le changement n'est pas anodin. Avec l'expression d'origine, Corneille risque de faire entendre au roi que l'intention de cette demande était d'empêcher d'autres comédiens que ceux du Marais de jouer ses pièces. Une fois rectifié, le projet est mieux justifié, car il ne s'agit plus d'une partialité, mais d'une volonté de protéger son droit d'auteur. Autrement dit, la modification montre exactement le contraire de l'interprétation traditionnelle. Certes, si le projet était approuvé, il profiterait en quelque sorte à la troupe du Marais qui avait créé les pièces concernées. Mais rien n'empêche que la troupe royale négocie avec l'auteur pour obtenir le droit de les représenter. Au fond, il s'agit d'une tentative de Corneille de rompre avec la tradition selon laquelle un auteur de théâtre ne peut plus tirer profit de la représentation de son œuvre une fois qu'elle est tombée dans le domaine public. Mais

²⁹⁶ François Bouquet, *Points obscurs et nouveaux de la vie de Pierre Corneille*, Paris, Hachette, 1888, p.126.

²⁹⁷ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, op.cit., t.I, p.88-89.

²⁹⁸ Nous soulignons.

²⁹⁹ Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, op.cit., t.I, p.1684.

³⁰⁰ *Idem.*, n.1.

malheureusement, l'âge de la propriété littéraire n'est pas encore venu et le projet n'a pas abouti.

Le rejet de cette requête est frustrant pour le poète, mais il n'en est rien pour le théâtre du Marais tant que Floridor continue à interpréter les héros cornéliens à la rue Vieille-du-Temple. Le véritable malheur est le départ de ce grand acteur qui aura lieu quelques années plus tard. Sur la date d'entrée de Floridor à l'Hôtel de Bourgogne, l'analyse de Deierkauf-Holsboer nous paraît exceptionnellement éloquente³⁰¹.

Le premier historien qui évoque cet événement est Samuel Chappuzeau. Dans son *Théâtre français*, il affirme que Floridor entre dans la troupe royale en 1643³⁰². Sauf qu'il continue en disant que « La Roque remplit sa place en la charge d'Orateur, qu'il a exercée vingt sept ans de suite³⁰³ ». Étant donné que Pierre Petit-Jean, dit La Roque, chef de la troupe du Marais après le départ de Floridor, n'a quitté cette fonction qu'après la fusion de sa troupe avec celle du Palais royal après la mort de Molière, soit en 1673, il suffit de soustraire 27 de 1673 pour savoir que La Roque a succédé à Floridor en 1646. Autrement dit, c'est en 1646 que ce dernier aurait quitté la rue Vieille-du-Temple. Chappuzeau a donc proposé, curieusement, deux dates contradictoires. Une troisième date est avancée par Lancaster, à savoir 1653³⁰⁴. Mais la découverte par Jean Lemoine du bail de l'Hôtel de Bourgogne du 8 avril 1647 a tout de suite éliminé la proposition de Lancaster, puisque selon le bail, en 1647, Floridor est déjà membre de la troupe royale. Ensuite, Deierkauf-Holsboer écarte l'hypothèse de 1643 par la date du *Projet de Lettres patentes* de Corneille et l'amitié entre le poète et Floridor. Son raisonnement est le suivant : comme le *Projet* présenté par Corneille en 1643 porte préjudice à la troupe royale, si à ce moment-là, Floridor jouait déjà à l'Hôtel de Bourgogne, ce serait un geste indélicat de la part de l'auteur du *Cid* contre un ami³⁰⁵ et son comédien favori. Le raisonnement est convaincant tout en restant hypothétique. Notre historienne semble avoir oublié qu'il existe un autre document qu'elle citera deux ans plus tard dans le premier tome de son *Théâtre du Marais*, à savoir l'« Accord entre

³⁰¹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, « La date d'entrée de Floridor à l'Hôtel de Bourgogne et les premières de Pierre Corneille de 1644 à 1653 », dans *XVII^e siècle*, 1952, n°15, p.408-421.

³⁰² Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, Lyon, M. Mayer, 1674, p.278.

³⁰³ *Idem*.

³⁰⁴ Henry Carrington Lancaster, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, New York, Gordian press, 1966, part II, v.I, p.25.

³⁰⁵ Cette amitié est encore attestée en 1649 où Floridor servait d'intermédiaire entre le poète français et le savant hollandais Constantin Huyghens.

les propriétaires et les comédiens du Marais au sujet de la reconstruction du jeu de paume du Marais »³⁰⁶. Dans ce document qui date du 3 février 1644, on trouve encore le nom de Floridor parmi les associés de la troupe. Par conséquent, tout porte à croire que la vedette du Marais ne se joint à l'Hôtel de Bourgogne que vers la fin de 1646 ou au début de 1647.

Si l'argumentation de Deierkauf-Holsboer est convaincante sur la question de la date, elle l'est pourtant moins sur le motif du départ de Floridor, même si l'hypothèse que l'historienne a avancée reste vraisemblable. Dans son ouvrage consacré à l'histoire du théâtre du Marais, elle prolonge ses réflexions pour expliquer la raison du rattachement de Floridor à la troupe royale. Pour notre historienne, il s'agit d'un nouveau commandement royal suite à une supplique de Bellerose³⁰⁷. Elle s'appuie sur la phrase suivante du bail de l'Hôtel de Bourgogne signé le 8 avril 1647, dans lequel le nom de Floridor paraît pour la première fois à côté des comédiens royaux :

Car ainsy a esté accordé en la presence par l'advis de messire Geoffroy Luillier, chevalier, seigneur d'Orgeval et La Malmaison, conseiller du roy en son conseil et maistre des requestes ordinaires de son hostel commissaire à ce depputé³⁰⁸.

La même phrase se trouve aussi dans la « Promesse des confrères de la Passion aux comédiens ordinaires du roi » concernant la restauration de l'Hôtel de Bourgogne, signée le même jour³⁰⁹. La présence de cette précision dans les deux documents conduit l'historienne à tirer la conclusion suivante :

[...] on ne peut guère admettre que Louis XIV ait exercé son autorité sur la restauration de la salle et la signature d'un nouveau bail avec les Maîtres sans faire connaître sa volonté en ce qui concerne la nouvelle constitution de la troupe. Comme en 1634 et en 1642, ce fut encore le roi qui décida en 1647. Sa Majesté a tenu à ce que Floridor fasse son entrée dans la troupe royale³¹⁰.

L'intervention du roi dans le projet de la restauration de l'Hôtel de Bourgogne est incontestable. Outre la présence de l'un des conseillers royaux qui supervise la signature de l'accord au nom de Louis XIV, elle est attestée par le fait que la restauration est prise

³⁰⁶ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.I, p.185-189.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.130-131.

³⁰⁸ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, op.cit.*, t.II, p.180.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.182-183.

³¹⁰ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.I, p.131.

en charge par la Confrérie³¹¹, chose impossible sans l'intervention forte d'un pouvoir extérieur, car il est stipulé dans tous les baux, qu'ils soient de l'Hôtel de Bourgogne ou du Marais, que les grosses réparations de la salle sont toujours aux dépens des locataires, sans que ceux-ci puissent demander pour cela une diminution de loyer. N'oublions pas qu'en 1644, après l'incendie survenu le 15 janvier de l'année, les comédiens du Marais avaient versé la totalité des frais de reconstruction à leurs copropriétaires. Néanmoins, l'intervention royale en faveur des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans le projet de reconstruction ne suffit pas pour déduire que Louis XIV avait ordonné en même temps le transfert de Floridor. Comparé aux baux précédents, celui du 8 avril 1647, quoique signé en présence d'un conseiller du roi, ne présente aucune particularité. En d'autres termes, il est possible qu'à ce moment-là, le conseiller en question soit seulement chargé de faire accepter aux maîtres de la Confrérie les conditions de la reconstruction.

Par conséquent, faute d'indication précise à l'égard d'un éventuel commandement royal comme en 1634 ou en 1642, il nous est impossible de comprendre l'entrée de Floridor à l'Hôtel de Bourgogne autrement que comme un choix personnel. Néanmoins, l'acte de cession de la part de Floridor dans le théâtre du Marais à Filandre, un comédien de campagne³¹², semble nous ouvrir une autre possibilité³¹³.

L'histoire théâtrale nous apprend que le Marais se trouve dans une situation critique à cause du départ de Floridor qui a aussi entraîné celui du grand Corneille, fournisseur de la troupe depuis ses premières années. C'est afin de surmonter ce danger que les comédiens du Marais ont pris la décision de se spécialiser dans les pièces à grand spectacle³¹⁴. Mais une clause de l'acte de cession de Floridor vient contredire le point de vue traditionnel. Le 10 avril 1647, l'ancien chef du Marais céda à Jean Mathée, dit Filandre, sa part dans le jeu de paume moyennant 550 livres. De cette somme, Floridor ne reçut que 150 livres. Outre les 100 livres de loyer à régler, les 300 livres restants étaient destinés à payer un créancier de la troupe qui était, nous le verrons, un personnage crucial pour le Marais durant cette période de transition. Citons d'abord les termes du contrat :

³¹¹ « Promesse des confrères de la Passion aux comédiens ordinaires du roi », S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, op.cit.*, t.II, p.182-183.

³¹² Filandre, parfois écrit comme « Philandre », ne resterait dans le Marais que pendant une très courte période. Il était surtout connu comme chef des comédiens du prince d'Orange à Bruxelles et plus tard, celui de la troupe du Grand Condé dont nous étudierons l'histoire dans le chapitre suivant.

³¹³ Cet acte est cité par Deierkauf-Holsboer, voir *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.I, p.206-207.

³¹⁴ Voir par exemple l'analyse de Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.18.

Ce transport fait moyennant la somme de cinq cent cinquante livres tournois de laquelle somme led. Fillandre sera tenu en payer en l'acquit dud. Floridor au s^r Baudry imprimeur à Paris la somme de trois cent livres tournois en quoy led. Floridor et le s^r Gaucher aussy comedien sont obligez vers luy tant pour eulx que pour leur troupe, et dont led. Floridor doit acquitter lad. troupe comme en ayant esté par eulx satisfait, [...]³¹⁵

Pour comprendre dans quelle mesure l'existence de ce créancier dément l'opinion traditionnelle sur la spécialisation du théâtre du Marais, il faut éclaircir d'abord les rapports entre les comédiens et ce personnage.

L'imprimeur s'appelle René Baudry³¹⁶. Le catalogue général de la BNF lui a consacré une brève notice biographique :

Imprimeur-libraire³¹⁷ ; imprimeur (ordinaire) du Roi (et de l'Académie royale de musique) (ou : seul imprimeur du Roi choisi pour les impressions des aides de France et droits y joints). - Fils du libraire parisien Guillaume Baudry. Travaille d'abord chez Nicolas Callemont (m. 1631) dont il épouse la veuve (en 1634 ou 1642 selon les sources). Le titre d'imprimeur du Roi de N. Callemont lui est confirmé par lettres patentes du 22 oct. 1643. En procès avec les autres imprimeurs du Roi en mars-avril 1661. Encore en activité en 1678. N'est plus attesté lors du procès-verbal de visite du 10 mars 1679.

En même temps, nous avons lancé une recherche sur ce qu'avait publié René Baudry. Le catalogue de la BNF recense deux cent dix livres publiés entre 1634 et 1678 par ce libraire-imprimeur, les rééditions et les différents exemplaires y compris. À part quinze livres en rapport avec le théâtre ou avec l'opéra, tout le reste consiste en des édits royaux et des arrêts parlementaires. Le résultat de notre enquête confirme donc le double statut de ce professionnel évoqué dans la notice, à savoir qu'il était imprimeur à la fois du roi et de l'Académie royale de musique. Mais la plus grande découverte issue de cette recherche est la suivante : quoique connu comme éditeur de *Cadmus et Hermione*³¹⁸ et d'*Alceste*³¹⁹, ce n'était pas avec Lully et Quinault que Baudry avait commencé à s'intéresser à la publication des textes de spectacle. Le premier texte non

³¹⁵ *Ibid.*, p.207.

³¹⁶ Comme avant 1660, René Baudry n'avait encore publié que des desseins de théâtre, son nom échappait naturellement aux listes dressées par Alain Riffaud pour les imprimeurs et les libraires de théâtre. *Répertoire du théâtre français imprimé : 1630-1660*, Genève, Droz, 2009.

³¹⁷ Selon le catalogue de la BNF, Baudry tenait d'abord une boutique sur rue Tiquetonne jusqu'en 1666. Entre 1667 et 1668, il se trouvait au quai des Augustins. Il terminait la fin de sa carrière sur ruelle de Nevers, proche de la rue Dauphine, derrière l'image Saint-Pierre.

³¹⁸ Philippe Quinault, *Cadmus et Hermione*, *Tragédie représentée par l'Académie royale de musique*. Paris, aux dépens de l'Académie, imprimé par R. Baudry, 1674.

³¹⁹ Philippe Quinault, *Alceste ou Le triomphe d'Alcide*, *Tragédie représentée par l'Académie royale de musique*. On la vend à Paris à l'entrée de la porte de l'Académie royale de musique, au Palais royal. Imprimée aux dépens de ladite Académie. Par René Baudry, imprimeur. 1674.

gouvernemental qu'il avait publié date de 1647, à savoir le *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice*³²⁰, alors que cette pièce, adaptée de la tragédie de François Chapoton intitulée *La Descente d'Orphée aux enfers*³²¹, était justement l'une des premières pièces à machines représentées sur le théâtre du Marais en 1647³²². Autrement dit, les 300 livres mentionnés dans le contrat de cession et que la troupe du Marais devait à Baudry, représentaient probablement les frais d'impression de ce dessein. Par conséquent, c'était Floridor lui-même qui, en tant que chef de la troupe, avait conçu l'idée de se lancer dans le genre prometteur des pièces à grand spectacle. Finalement, la spécialisation du Marais dans les années suivantes n'était qu'une continuation de la stratégie de Floridor. Cela étant, nous pouvons enfin essayer d'expliquer le motif du départ de l'acteur favori de Corneille. Pour nous, il ne s'agit pas d'un choix personnel, mais bien le résultat d'une intervention royale. Autrement, on ne comprendrait pas pourquoi Floridor décide brusquement d'intégrer la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, alors qu'il vient de planifier l'avenir du théâtre du Marais.

Toujours est-il qu'après le départ de Floridor, les comédiens de la rue Vieille-du-Temple n'avaient d'autre plan de redressement que de poursuivre la voie tracée par ce dernier. Ils continuèrent à faire imprimer à leurs dépens³²³ les desseins des pièces à machines avant leurs représentations. N'oublions pas que le sous-titre du *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice* indique bien que la pièce « se représentera sur le théâtre du Marais ». De surcroît, nous lisons le passage suivant dans l'introduction de ce dessein :

Il est juste que ceux qui font la Comedie pour la satisfaction du publicq, & reçoivent des graces de ceux qui les visitent, donnent par un ressentiment genereux à la curiosité des absents & des personnes qui ne peuvent jouyr de cét agreable divertissement : un fidelle recit des merveilles que la Scene Françoisse fera parroistre dans le mois de Decembre, afin que s'ils ne peuvent assister à ces fameux spectacles, ils puissent au moins en voir sur le papier la superbe peinture, & cognoistre jusqu'à quels grands efforts l'esprit humain peut aller en la

³²⁰ *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés*, Paris, R. Baudry, 1647.

³²¹ François Chapoton, *La descente d'Orphée aux enfers*, Paris, T. Quinot, 1640.

³²² À côté de l'*Andromède et Persée, la délivrance*, Dubuisson-Aubenay en a relevé une représentation à la fin de janvier 1648. François-Nicolas Baudot Dubuisson-Aubenay, *Journal des guerres civiles de Dubuisson-Aubenay : 1648-1652*, Paris, H. Champion, 1883-1885, t.I, p.6. La pièce de Corneille sur le même sujet est reportée à cause de la maladie du jeune Louis XIV.

³²³ En 1653, lors que les frères Bedeau vendent leurs parts dans le théâtre du Marais aux propriétaires de la salle moyennant 800 livres, il est stipulé dans le contrat que 100 livres sont destinées à payer l'imprimeur Baudry. Voir la totalité de ce texte dans *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.255-257.

composition des Machines les plus belles & les plus extraordinaires que l'artifice des siècles présents & passez puissent inventer³²⁴.

Ce passage, comme la description détaillée qui suit, ne nous surprendrait pas s'il était publié après le spectacle. Sauf que tout le dessein n'était qu'une annonce d'un événement à venir, cela est tout à fait inhabituel. Il est évident que les comédiens du Marais cherchaient à maximiser l'effet de publicité. Ils ne se contentaient pas de faire annoncer ce grand spectacle de fin d'année simplement par une affiche ou par l'orateur de la troupe – ce que faisaient les troupes du XVII^e siècle en règle générale – mais s'efforçaient de distribuer la nouvelle de leur prochaine représentation à plus grande échelle. D'où le choix de la publication d'un dessein à l'avance. Le temps les favorisait d'ailleurs, puisque dans le contexte du succès tout récent de la représentation de *l'Orfeo* en mars 1647 et de la réaction chauvine qui s'ensuivait, un spectacle du même type, mais en langue française, serait plus que bienvenu, d'autant plus que le projet de *l'Andromède* de Corneille préparé à cet effet avait été suspendu à cause de la maladie du jeune Louis XIV. Enfin, en choisissant un imprimeur du roi comme collaborateur de cette campagne publicitaire sans précédent, les comédiens du Marais comptaient probablement faire croire que leur entreprise était, sinon soutenue, du moins approuvée par le pouvoir royal. En 1648, la même stratégie se poursuivit pour la promotion de *l'Ulysse dans l'Isle de Circé* de Claude Boyer³²⁵. Un dessein fut publié à l'avance. Le texte étant perdu, nous apprenons son existence grâce aux Frères Parfaict qui en ont cité un extrait³²⁶. L'usage de la publication annonciatrice devait s'arrêter plus tard avec le *Dessein du poème de la grande pièce des machines de la Naissance d'Hercule*³²⁷, probablement parce que la réputation du Marais dans la représentation des pièces à machines était déjà solidement établie.

³²⁴ *Op.cit.*, p.3.

³²⁵ Claude Boyer, *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé*, Paris, T. Quinet, 1650.

³²⁶ Il est annoncé dans le dessein que cette pièce sera représentée le 27 décembre 1648. François et Claude Parfaict, *op.cit.*, t.VII, 210-211.

³²⁷ *Dessein du poème de la grande pièce des machines de la Naissance d'Hercule, dernier ouvrage de M. de Rotrou, représentée sur le Théâtre du Marais, par les Comédiens du Roy*, Paris, René Baudry, 1649.

B. Le repositionnement du Marais

Au moment où Floridor décidait de profiter du succès de l'*Orfeo* pour proposer un même type de spectacle en français, il n'aurait pas pensé qu'un jour, le public ne se souviendrait du théâtre du Marais que pour ses pièces à machines. En d'autres termes, ce qui était à l'origine une tentative d'enrichissement du répertoire est finalement devenu la seule solution pour rétablir la renommée de la troupe à cause de son départ. Voilà le sort de ce beau projet de spécialisation. Le véritable problème du théâtre du Marais après 1647, c'est qu'il n'a plus un répertoire ordinaire qui peut rivaliser avec l'Hôtel de Bourgogne, ni d'aussi bons acteurs que ceux de la troupe concurrente pour les représenter. Cela étant, il n'est plus étonnant de voir cette troupe réviser son positionnement dans les années suivantes.

Le 15 avril 1647, c'est-à-dire une semaine après le renouvellement du bail de l'Hôtel de Bourgogne par la troupe royale désormais renforcée par la venue de Floridor, les comédiens du Marais terminaient à leur tour la négociation avec les propriétaires. Le nouveau bail était valable pour trois ans. Mais pour la première fois, on y trouvait la clause suivante qui autorisait les locataires de quitter le jeu de paume au bout d'un an :

sera permis auxd. preneurs apres la premiere année du present bail expirée de se departir d'icellui en advertissant lesd. bailleurs trois mois entiers auparavant au quel cas lesd. preneurs seront tenus bailler et payer auxd. bailleurs outre les termes echeus et celui qui courra dud. advertissement la somme de cinq cents livres pour leurs dommages et interests³²⁸.

En 1648, les comédiens s'y trouvaient encore. Sauf qu'ils se réservaient toujours le droit de résilier le contrat. C'était ainsi que le 14 mai, un nouvel accord fut annexé au bail original selon lequel les locataires pouvaient quitter la salle à tout moment tant qu'ils respectaient le délai de congé de trois mois et versaient 500 livres de dédit³²⁹. La mesure prise par les comédiens montre qu'après le départ de Floridor, ils commençaient à réviser le statut sédentaire qu'ils avaient adopté depuis 1634.

Le bail du 15 avril 1647 arrive à l'échéance en avril 1650. Quoique les conditions du renouvellement nous soit inconnues, il y a lieu de croire que la clause de dédit y est gardée, car en 1653, les propriétaires du jeu de paume ont conclu une

³²⁸ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.I, p.192.

³²⁹ *Ibid.*, p.193.

transaction financière dont le but est de retenir leurs locataires habituels. Il s'agit d'un emprunt. Le 15 mars 1653³³⁰, les propriétaires constituèrent une rente annuelle de 574 livres 9 deniers³³¹ à Madeleine Lemoine, l'une des comédiennes de la troupe du Marais, pour un emprunt qui s'élevait à 10,333 livres 8 sols. Non seulement ils avaient hypothéqué le jeu de paume à cet effet, mais ils avaient aussi ajouté la précision ci-dessous à l'égard du paiement des arrérages :

[...] pour plus grande seureté et facilité du payement desd. arrerages de lad. rente de cinq cens soixante quatorze livres neuf deniers lesd. constituants esd. noms ont consenti et accordé que lad. dam^{lle} achepteresse ses hoirs ou ayant cause recoivent de quartier en quartier du locataire present et advenir desd. jeu de paulme des Marests et maison joignante dessus obligés lesd. arrerages [...] par chacun an sur les loyers d'iceulx desquels lesd. constituants esd. noms font des a present cession et transport à lad. dam^{lle} achepteresse jusques a la concurrence desd. cinq cens soixante quatorze livres neuf deniers par chacun an pour par elle les recevoir desd. locataires presents et a advenir [...]³³²

Que signifie prélever les arrérages sur le loyer du jeu de paume ? Sinon que la rentière devenait elle-même responsable du paiement de la rente, puisque Madeleine Lemoine faisait partie des comédiens-locataires : si elle voulait assurer le versement des arrérages, il fallait que sa troupe continuât à se produire sur la scène du Marais pour payer le loyer. Certes, théoriquement, elle serait payée tant que le jeu de paume restait loué ; mais en réalité, il serait extrêmement difficile de trouver un prochain locataire, si une troupe comme la sienne qui avait occupé cette salle de façon continue depuis vingt ans, finissait par la quitter.

Les propriétaires avaient dû penser que la constitution de cette rente avec l'un des locataires pourrait affermir le lien qui attachait la troupe à leur jeu de paume. De son côté, Madeleine Lemoine, en acceptant la proposition des propriétaires³³³, montrait aussi qu'elle avait bon espoir de retenir ses camarades dans le Marais. Sauf que seulement deux semaines après cette transaction, le 3 avril, les frères Bedeau décidèrent de vendre aux propriétaires leur part dans le théâtre moyennant 800 livres. Voici un extrait de cet accord :

³³⁰ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.264-268.

³³¹ Le montant de la rente sera baissé à 519 livres 10 sols 5 deniers après le 6 décembre 1653. *Ibid.*, p.267-268.

³³² *Ibid.*, p.266.

³³³ Elle n'était pas la seule comédienne du XVII^e siècle qui sût faire ce type d'investissement. Le 18 juin 1661, Alix Faviot, plus connue sous le nom de la Des Œillets, prêta 3200 livres à la duchesse de Brissac sous forme de rente. Jean Lemoine, *Les Des Œillets : Une grande comédienne. Une maîtresse de Louis XIV*, Paris, Perrin, 1939, p.61.

[les propriétaires] acceptant, la part et portion qui appartient ausd. *Jullien et François Bedeau* qui est un tiers au total faisant ung sixiesme pour chacun d'eulx, et toutes les machines toilles peintes et decorations dud. theatre qui est a present en lad. maison et jeu de paulme des Marests du temple avecq tous les bois portes fenestres et autres ustancilles generalement quelconques qui servent aud. theatre, mesmes des loges qui sont faictes construites et ediffiées au jeu de paume par lesd. Bedeau et leurs associés depuis qu'ils en jouissent a loyer soubz lesdicts propriétaires jusques a present sans aucune chose exepter reserver ne retenir par lesd. Bedeau de leursd. Partz et portions susdeclarée [...]³³⁴

La description de la vente nous porte à croire que Jodelet et l'Espy voulaient définitivement rompre avec le théâtre du Marais. De surcroît, cette décision n'était pas personnelle, mais bien collective, puisque dans les mois qui suivaient, les autres camarades vendirent à leur tour ce qui leur appartenait dans le jeu de paume³³⁵, de sorte qu'à la fin de 1653, La Roque, chef de la troupe, restait le seul qui n'avait pas encore vendu sa part³³⁶.

La mesure prise par les propriétaires était censée pouvoir retenir les comédiens. Pourquoi finalement semble-t-elle n'avoir obtenu d'autre résultat que d'accélérer la dislocation de la troupe ? Notre réponse est la suivante : la constitution de la rente a déplu aux comédiens du Marais dans la mesure où elle fait de Madeleine Lemoine la créancière de toute la troupe, puisque le loyer servira à payer les arrérages. Les comédiens auraient trouvé injuste de travailler au profit de l'une d'entre eux. Chappuzeau nous a déjà appris combien l'égalité est chère aux gens de ce métier³³⁷. Madeleine Lemoine devait assez vite se rendre compte que la décision de ses camarades était inéluctable, ce qui explique le fait qu'un mois après l'initiative des frères Bedeau, elle vendit à son tour la part dans le jeu de paume³³⁸. On se demande pourquoi les propriétaires du Marais ont accepté d'acheter les décors et autres installations de la troupe, car en règle générale, il est toujours stipulé dans un bail que les comédiens doivent démolir tout ce qu'ils ont bâti dans la salle avant leur départ. Pour nous, le choix des propriétaires ne se comprend que si l'on prend en considération une réalité de l'époque. Dans les années 1650, le jeu de paume n'était plus aussi populaire qu'au

³³⁴ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.255.

³³⁵ Le 14 juillet, le frère et la mère du comédien défunt Laurent Conseil, sieur d'Argis, vendirent la part de ce dernier aux propriétaires. Le 13 octobre, Nicolas Biet, sieur de Beauchamp et Françoise Petit, son épouse, conclurent une vente semblable. Enfin, le 23 décembre, ce fut le tour de Jeanne Leclerc. *Ibid.*, p.228-229.

³³⁶ Il la vendit deux ans plus tard, le 4 mai 1655. *Ibid.*, p.229.

³³⁷ Selon Samuel Chappuzeau, les comédiens aimaient pratiquer entre eux le républicanisme, *Le Théâtre français, op.cit.*, p.146-151.

³³⁸ Le 3 mai 1653. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.228-229.

début du siècle, tandis que le théâtre continuait à attirer le public. En termes de loyer, selon un bail de 1660³³⁹, un jeu de paume ordinaire ne se louait que 400 livres par an ; pourtant, le jeu de paume du Marais, loué aux comédiens, apportait chaque année 2400 livres à ses propriétaires. Il allait de soi que ceux-ci voudraient continuer à louer leur salle à une autre troupe, s'ils n'arrivaient pas à retenir les camarades de Madeleine Lemoine. Cela étant, une salle bien équipée était certainement plus attrayante pour les éventuels intéressés. D'où la décision de rachat.

On ne s'étonne pas non plus que la prochaine troupe qui s'installa rue Vieille-du-Temple fût constituée par Madeleine Lemoine, car en dépit de la vente de sa part, la comédienne restait créancière de la salle. Autrement dit, si elle voulait se faire payer ses arrérages, il fallait qu'elle assurât la survie de ce théâtre. Ce faisant, dès le 23 janvier 1654, elle prit toute seule un bail aux propriétaires³⁴⁰ du Marais. Avec La Roque, le seul camarade qui ne l'avait pas quitté, ils réunirent des comédiens de campagne à Nantes. Ceux-ci furent convaincus par Madeleine Lemoine de « payer le prix de la ferme faite par lad. Damoiselle Lemaine, compaigne dud. S^r de Beaupré du jeu de paulme et maison du Marais du Temple le vingt-trois Janvier dernier devant Drouin et Mottet, notaires au chastelet de Paris, portant deux mil livres pour lad. Année, payable tous les mois et autres conditions de lad. Ferme ainsi que chacun y participera³⁴¹ ». Mais selon le contrat, cette association ne durerait qu'un an. Il est évident qu'il s'agissait d'un remède provisoire. Les éléments de cette troupe se dispersèrent dans les années suivantes³⁴². Après avoir terminé leur tournée provinciale, les nouveaux comédiens du Marais cherchaient à profiter de la période de carnaval pour relancer *Andromède* de Corneille. C'est ainsi qu'ils conclurent un accord avec le décorateur-machiniste Denis Buffequin³⁴³ le 24 décembre 1654³⁴⁴. Mais encore une fois, les comédiens montrèrent

³³⁹ *Ibid.*, p.285.

³⁴⁰ Le document n'a pas été conservé. Nous le déduisons à partir de l'acte d'association du 3 juin 1654 signé à Nantes. *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1952, III, p.247-248.

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² Par exemple, François de La Motte et sa femme Victoire de la Chappe se trouveraient dans une autre troupe de campagne le 20 mars 1657, l'association serait renouvelée le 9 avril 1658. Les membres de la troupe se nommaient « comédiens ordinaires du roi » probablement du fait de l'expérience de certains d'entre eux dans le théâtre du Marais. Quant aux Villabé et Antoine Lefebvre, on repérait leurs noms dans un acte d'association du 24 mars 1656. Voir Madeleine Jurgens et Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700*, Paris, Presse universitaire de France, 1960, p.84-85.

³⁴³ Fils de Georges, ancien décorateur de l'Hôtel de Bourgogne.

³⁴⁴ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.221-224.

leur prudence en refusant d'investir dans les machines. La fabrication en était aux dépens de Buffequin qui serait dédommagé par la recette de six journées choisies par ce dernier en dehors des quatre premières représentations. Comme si leur retour à la capitale ne signifiait pas qu'ils avaient l'intention de se sédentariser à nouveau. Bref, la troupe du Marais devenait désormais une véritable troupe itinérante.

III. Louis XIV et ses troupes

A. Une stratégie à l'opposé du Marais : le retour de Molière à Paris

L'activité de la troupe du Marais est obscure après la reprise d'*Andromède* pendant le carnaval 1655. Tout ce que nous savons, c'est que les propriétaires continuaient à faire des emprunts à Madeleine Lemoine³⁴⁵ et que le 4 mai, La Roque, chef de la troupe, vendit enfin sa part dans le théâtre³⁴⁶. Ce peu de renseignements dont nous disposons n'indique pas un changement de stratégie de cette troupe. Elle se positionnait toujours comme une troupe de campagne qui n'investissait qu'à court terme dans ses productions parisiennes. D'un autre côté, la troupe de Molière, après de longues années de pérégrinations dans les provinces, semblait vouloir tenter le retour à Paris à la veille du règne personnel de Louis XIV.

Le 24 mars 1656, un certain Louis Rhedon, comte de Talhouet, prit à bail le théâtre du Marais. L'original de ce contrat n'a pas été conservé, seul un résumé nous en est parvenu qui nous apprend que le loyer annuel s'élevait à 2000 livres³⁴⁷. Mais nous aurions toujours ignoré le reste des clauses de ce bail si Talhouet n'avait pas conclu sa rétrocession avec Madeleine Béjart. Cette transaction – qui n'aboutit pas – fut enregistrée le 12 juillet 1658³⁴⁸ à Rouen où se produisait alors la troupe de Molière. Grâce à ce document, nous savons que le bail pris par Talhouet avait une durée de trois

³⁴⁵ Le 24 avril, ils empruntèrent 1559 livres à la comédienne. Quatre jours plus tard, un deuxième emprunt s'élevant à 1900 livres fut conclu entre les deux parties. *Ibid.*, p.284-285.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.229.

³⁴⁷ Il se trouve dans l'« Inventaire des titres du Marais » publié par Deierkauf-Holsboer, *ibid.*, p.227.

³⁴⁸ Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière : sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Ministère d'État chargé des affaires culturelles, Direction des archives de France, Archives nationales, 1963, p.327-329.

ans, pourtant, il ne prit effet qu'à partir du 1 avril 1657. S'il n'avait pas loué le théâtre dès 1656, c'était vraisemblablement parce que les comédiens de La Roque l'occupaient encore pendant la saison 1656-1657. La création du *Timocrate* de Thomas Corneille nous le prouve³⁴⁹. Mais ce qui nous intéresse plus, c'est la raison pour laquelle il a réservé la salle du Marais un an à l'avance. La décision du comte de Talhouet est d'autant plus curieuse que ce théâtre se trouve dans une période difficile. Alors comment peut-il s'assurer la réussite de son exploitation si une troupe qui l'a occupé continuellement depuis vingt-deux ans finissait par réviser sa stratégie ? Il est peu probable qu'après l'avoir prise à 2000 livres de loyer annuel, Talhouet se contente de sous-louer la salle à des troupes itinérantes qui se trouvaient régulièrement à Paris, puisque l'imprévisibilité de leurs activités représente un grand risque pour un tel investissement. Pour nous, il est possible que d'une manière ou d'une autre, Talhouet soit déjà au courant de l'intention de retour de la troupe de Molière. Et le repositionnement de la troupe du Marais lui a justement permis de réserver ce deuxième théâtre permanent à Paris afin de le céder, le moment voulu, aux comédiens de Molière à un prix plus élevé, nous allons le voir.

La venue de la troupe de Molière était vraisemblablement plus tardive que prévu. C'est pourquoi le bail fut finalement cédé à Madeleine Béjart pour le temps restant à courir, à savoir dix-huit mois à partir du 30 septembre 1658. Cependant, le loyer annuel était augmenté à 3000 livres. Reste à savoir si les comédiens de La Roque jouaient dans le Marais pendant la première moitié du bail de Talhouet. Selon Deierkauf-Holsboer, ce n'était pas le cas ; la fermeture du Marais était pour elle certaine³⁵⁰. Afin de le prouver, elle s'appuie sur le fait qu'en 1657, les comédiens de La Roque se trouvaient à Rouen. En effet, ils y étaient. Mais il suffit d'examiner la source de notre historienne pour comprendre que son argumentation est discutable. Nous relevons la phrase suivante dans le livre que J.-E. Bouteiller a consacré à l'histoire du théâtre à Rouen :

³⁴⁹ Rapporté par Jean Loret dans la « Lettre du seize décembre », *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, éd. J. Ravenel et Ed. V. de La Pelouze, Paris, P. Jannet, [puis] P. Daffis, [puis] H. Champion, 1857-1891, t.II, p.275-276. En voici un extrait : « Mardy dernier, nôtre Monarque, / Monsieur, et maint Seigneur de marque, / En grand train allèrent exprés, / Aux Comédiens du Marets, / Pour y voir jouer Timocrate, / [...] / Et la Troupe, qui représente / La susdite pièce excélente, / (Aussi-bien Actrices, qu'Acteurs) / Eut quantité d'Aprobateurs, / Et, de plus, une bonne somme : / Car j'ay sceu d'un fort honnête Homme, / Qui dîna, Mercredy, chez-nous, / Que le Roy, qui paya pour tous, (Soit véritez, soit hyperboles) / Leur fit donner six-vingts pistoles. »

³⁵⁰ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, *op.cit.*, t.II, p.91-95.

Au mois de septembre 1656 et au mois d'août 1657, c'était la troupe du Marais qui donnait des représentations. Le bénéfice des pauvres fut, à la première de ces époques, de 115 liv. 15 s., et à la seconde de 152 liv.³⁵¹

Les comédiens jouaient donc à Rouen en septembre 1656. Sauf qu'en même temps, ils avaient bien un bail au Marais où ils créèrent le *Timocrate* en décembre. Cela signifie que la présence des comédiens à Rouen n'exclut pas la possibilité que ceux-ci puissent se produire dans deux villes différentes, à plus forte raison pour la troupe de La Roque qui était devenue ambulante depuis un certain temps. À nos yeux, faute de document, il est impossible de trancher la question. Certes, le Marais pourrait rester inoccupé pendant la saison 1657-1658, puisque la troupe n'aurait pas d'intérêt à sous-louer cette salle à un prix supérieur proposé par Talhouet, alors qu'elle avait la possibilité de l'avoir à 2000 livres de la part des propriétaires. Mais étant donné la venue tardive de la troupe de Molière, il n'est pas impossible que pour recouvrer son investissement, Talhouet cède une partie de son bail aux comédiens de La Roque au prix initial.

Toujours est-il que la cession du bail n'a pas de suite. Vraisemblablement parce que la troupe de Molière adoptait finalement une stratégie plus ambitieuse. Nous le comprenons par les nombreuses visites rendues chez le roi dès son arrivée à Paris. D'abord, si Molière avait pu s'approcher de Louis XIV, c'était probablement grâce à la protection de Monsieur. Quoique nous ignorions comment la troupe était entrée en contact avec ce dernier avant de « se donner »³⁵² à lui, il est certain que les circonstances de l'année 1658 lui étaient propices. Philippe de France venait d'avoir dix-huit ans³⁵³. Pour lui, le roi fit l'acquisition du château de Saint-Cloud entre le 6 et le 12 octobre³⁵⁴ de la part de Barthélémy Hervart, l'un des contrôleurs généraux des Finances. Il était de coutume pour le « Frère unique du roi » d'adopter à ce moment-là sa propre troupe de théâtre. La réapparition de Molière à Paris que La Grange situe aussi

³⁵¹ Jules-Edouard Bouteiller, *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaud, 1860-1880, p.4.

³⁵² C'est l'expression de La Grange, *Registre de La Grange (1658-1685) : précédé d'une notice biographique / publié par les soins de la Comédie-Française, op.cit.*, p.3.

³⁵³ Il est né le 21 septembre 1640.

³⁵⁴ La *Gazette* rapporte que le 6 octobre 1658, le roi, Monsieur et Mazarin firent une promenade à Saint-Cloud, chez le sieur « Dervar » (sic). Alors que dès le 12 suivant, lors que le Saint-Cloud était évoqué à nouveau, il était déjà désigné comme « la belle maison de Monsieur ». Voir les *Gazettes* de 1658, *op.cit.*, p.999 et 1018. Nous avons pu facilement repérer ces informations grâce aux *Éphémérides* de François Rey.

au mois d'octobre répondait précisément à ce besoin³⁵⁵. Cela étant, l'adoption de sa troupe par le jeune Monsieur nous semble logique³⁵⁶. En revanche, ce qui se passa par la suite semble nous montrer que la protection de Monsieur n'était qu'un tremplin.

Selon La Grange, la troupe commença son activité parisienne par une représentation du *Nicomède*, au Louvre devant Louis XIV, suivie de la petite comédie du *Docteur amoureux*. Ce type de visites rendues dans différentes demeures royales accompagna la troupe jusqu'à la fin de la vie de Molière. Mentionnées d'abord dans le recueil communément appelé le *Registre de La Grange*, elles ont été réunies et étudiées par C.E.J. Caldicott dans son livre intitulé *La carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*³⁵⁷. Force nous est de constater que pendant la première année de son installation à Paris, en dehors de ses représentations publiques, la troupe de Monsieur a consacré au roi seul toutes ses représentations privées. D'autres visites particulières n'ont eu lieu qu'à partir de février 1660, c'est-à-dire après le départ de la cour pour Saint-Jean-de-Luz³⁵⁸. Dès le retour du roi en juillet 1660, elle alla avec empressement le divertir à Vincennes³⁵⁹.

Après avoir exposé les circonstances de l'installation de la troupe de Molière à Paris, nous pouvons maintenant revenir à la question de l'abandon du bail de Talhouet. Contrairement à la troupe du Marais qui avait choisi de redevenir ambulante, celle de Molière, après tant d'années de pérégrinations, cherchait probablement la sédentarisation. La chance d'être connue, puis protégée par Monsieur aurait encouragé la troupe à devenir plus ambitieuse en s'efforçant de s'attirer la faveur royale qui était indispensable pour s'établir solidement à la capitale. N'oublions pas que selon La Grange, de ces nombreuses visites à la cour entre 1659 et 1661, la troupe n'avait reçu de récompense que pour une fois seulement. Pourtant, le zèle de servir le roi n'avait pas diminué. Autrement dit, ce qui comptait aux yeux des comédiens, c'était le prestige de pouvoir participer régulièrement au divertissement royal. La stratégie de la troupe étant posée, on comprend pourquoi la cession du bail du Marais n'a pas abouti, puisqu'il est

³⁵⁵ Circonstances développées par Georges Forestier dans le cadre de son séminaire sur la biographie de Molière à l'Université Paris-Sorbonne.

³⁵⁶ À l'époque de l'« Illustre Théâtre », la troupe de Molière était sous la protection honorifique de Gaston d'Orléans, frère unique du roi Louis XIII.

³⁵⁷ C.E.J. Caldicott, *La carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, op.cit., p.81-84.

³⁵⁸ La Cour avait quitté Fontainebleau pour Saint-Jean-de-Luz le 28 juillet 1659.

³⁵⁹ Les comédiens jouèrent l'*Étourdi* et *les Précieuses ridicules* le 29 juillet ; *le Dépit amoureux* et *le Cocu imaginaire* le 31 suivant.

d'un théâtre dont la période de gloire est définitivement passée. Même s'il avait réussi à obtenir une nouvelle réputation dans le genre des pièces à machines, cela ne l'avait pas empêché de voir ses locataires habituels partager leurs activités entre Paris et provinces. Alors, vu l'infortune de leurs confrères, comment les comédiens de Molière qui voulaient conquérir la faveur royale pouvaient-ils oser prendre le risque de s'y installer ?

On dira peut-être que l'échec de la troupe de La Roque était dû à l'absence d'un répertoire ordinaire de qualité aussi bien qu'à l'absence des acteurs de talent, alors qu'avec le génie de notre comédien-poète, cette nouvelle troupe réussirait à s'imposer à Paris, même dans le jeu de paume du Marais. Mais c'est un raisonnement rétrospectif bien inapproprié : car en 1658, ni la troupe, ni Molière lui-même, ne pouvait en prédire l'avenir. En revanche, étant donné les rapports qu'elle entretenait avec la troupe du Marais³⁶⁰, les camarades de Molière ne devaient pas ignorer que le déclin de ce théâtre était directement lié au départ de Floridor suite, vraisemblablement, à un commandement royal. Voilà pourquoi ils avaient tout intérêt à s'assurer le soutien de Louis XIV pour éviter de devenir une nouvelle victime de la redoutable troupe de l'Hôtel de Bourgogne. L'installation dans le Petit-Bourbon présentait pour eux un avantage non négligeable du fait de son emplacement proche du Louvre. Certes, ils étaient contraints de partager la salle avec les comédiens italiens et à se produire pendant les jours extraordinaires. Mais cet inconvénient était compensé en quelque sorte par les visites particulières, fréquentes dans le courant de l'année 1660.

B. Au service du Roi-Soleil : un honneur partagé

a. Question de sources

Les deux premières décennies du règne personnel de Louis XIV représentent en quelque sorte la quintessence du Grand siècle. En outre de ses exploits militaires, la France se distingue des autres pays européens aussi par le faste de sa cour. C'est probablement pour cette raison que de nombreux chercheurs se sont intéressés aux fêtes

³⁶⁰ Les deux troupes avaient joué à Rouen. À Pâques 1659, le transfert des comédiens eut lieu entre elles : le couple Du Parc rejoignit les comédiens du Marais, tandis que les frères Bedeau passèrent au Petit-Bourbon.

que le Roi-Soleil faisait organiser dans ses différentes demeures³⁶¹. Mais d'un autre côté, nous constatons que peu d'études sont consacrées spécifiquement au théâtre de cour qui est pourtant un divertissement royal par excellence et qui représente une partie majeure des fêtes royales. Cela s'explique peut-être par la disproportion documentaire qui existe entre les différentes troupes de théâtre au service de Louis XIV. En effet, les historiens ne peuvent s'appuyer que sur les gazettes ou sur les mémoires qui sont fort imprécis et surtout incomplets à l'égard des représentations théâtrales à la cour, à l'exception seule de la troupe de Molière dont les activités sont révélées par le fameux livre connu sous le nom du *Registre de La Grange*. Mais ce n'est qu'une compilation à base des véritables registres tenus par ses camarades depuis le retour de la troupe à Paris³⁶². Les représentations en ville mises à part, on y relève aussi des visites particulières et des séjours passés chez le roi qui constituent des témoignages précieux pour ceux qui veulent aborder le sujet du théâtre de cour. Cependant, pour les autres troupes, aucun registre n'a été retrouvé. Par conséquent, leur participation au divertissement royal nous est pratiquement inconnue.

Là où la prudence commande le silence à cause de cette inégalité d'informations, Caldicott avance pourtant une hypothèse qui est malheureusement fautive, nous le verrons. Pour l'auteur de *La carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, « Molière se dévoue tant et si bien au service de son maître que Louis XIV ne reçut plus aucune autre troupe de théâtre à la Cour : le monopole du Roi devint aussi le monopole de Molière³⁶³. » L'adoption de la troupe par le roi en 1665 signifie-t-elle que Molière éclipse définitivement ses confrères des autres troupes ? Ou bien cette affirmation hasardeuse découle du fait que La Grange a évoqué la plainte des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne au sujet de l'ascension de Molière auprès de Louis XIV³⁶⁴ ? Pour nous, avant que nous n'en sachions plus sur les activités des autres troupes protégées par le roi, rien ne nous autorise de parvenir à une conclusion quelconque. La clé de la réponse reste donc toujours les sources. La question est la suivante : quel type de documents est

³⁶¹ Voir entre autres, Marie-Christine Moine, *Les fêtes à la Cour du Roi Soleil : 1653-1715*, Paris, Fernand Lanore et François Sorlot, 1984. Philippe Beaussant, *Les plaisirs de Versailles : Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996.

³⁶² Cette hypothèse formulée par Georges Forestier est tout à fait convaincante.

³⁶³ C.E.J. Caldicott, *La carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, op.cit., p.70.

³⁶⁴ *Registre de La Grange*, op.cit., p.46.

encore susceptible de nous fournir des renseignements ? Le texte laissé par La Grange peut nous inspirer.

Son livre est important non seulement parce qu'il nous apporte des détails sur la vie de la troupe de Molière, mais aussi en ce qu'il révèle l'intérêt que peuvent avoir les véritables registres de compte³⁶⁵. Le texte lui-même a pour vrai nom « Extraict des recettes et des affaires de la comédie depuis Pasques de l'année 1659 ». Comme les recettes de la troupe proviennent aussi bien des entrées perçues en ville que des gratifications obtenues pendant les visites, des traces devaient être laissées ailleurs. En ce qui concerne plus particulièrement la présence des comédiens à la cour, si les comptes des troupes n'ont pas été conservés, n'est-il pas toujours possible de l'étudier à l'aide des registres de compte de la Maison du roi ? C'est la raison pour laquelle nous avons fait une enquête systématique dans les archives comptables des Menus plaisirs du roi.

À l'époque de Colbert, la dépense des loisirs et des divertissements du roi est réglée par les trésoriers soit de l'Argenterie, soit des Menus plaisirs et Affaires de la chambre du roi. Les premiers se chargent plutôt du mobilier, de la joaillerie, des étoffes d'or et d'argent, parfois aussi du financement des ballets et des mascarades qui ont lieu à la cour. Les seconds sont responsables, entre autres, du paiement des représentations de théâtre, d'opéra et de tous les frais relatifs aux comédiens parisiens invités à les interpréter chez le roi³⁶⁶. Leurs papiers sont conservés aux Archives nationales dans la série O¹ et au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France dans la série intitulée « Mélanges Colbert ». Mais les documents de comptabilité aux Archives nationales sont très incomplets : pour la période qui nous intéresse, à savoir les vingt premières années du règne personnel de Louis XIV, seulement les documents de 1667 à 1669 et ceux de 1671 sont conservés, mais toujours de façon incomplète : à l'intérieur d'une année, il nous manque soit la dépense de l'Argenterie, soit celle des Menus plaisirs. Au contraire, les archives comptables conservées dans la série « Mélanges Colbert » constituent un ensemble de quarante-six volumes et couvrent presque la

³⁶⁵ En ce qui concerne la troupe de Molière, on en possède trois aujourd'hui. Ils sont relatifs aux années 1663-1664, 1664-1665 et 1672-1673. Les deux premiers sont attribués à La Thorillière. Le troisième est rédigé par André Hubert. Voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, 2010, t.I, p.1580, n.2.

³⁶⁶ Voir l'introduction de Jérôme de La Gorce du catalogue de l'exposition *Dans l'atelier des menus plaisirs du roi : spectacles, fêtes et cérémonies aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Archives Nationales, 2010 ; Versailles, Editions Artlys, 2010, p.11.

période entière, à savoir de 1662 jusqu'à 1681. En plus, il s'agit de la comptabilité de tout le Trésor royal dont les Menus plaisirs ne représentent qu'une partie relativement mince³⁶⁷.

Les sources étant repérées, nous trouvons utile, avant d'exposer les découvertes de notre enquête, d'expliquer la procédure générale du paiement de ceux qui servaient le roi. Nous l'avons compris après avoir mis en comparaison les documents des Archives nationales et ceux conservés à la BNF. Quoique tous les deux se rapportent à la dépense, entre autres, des divertissements royaux, leurs statuts sont différents. Aux Archives nationales, nous avons d'abord trouvé des « Ordonnances du roi » dont la délivrance déclenche la procédure d'un remboursement ou d'une gratification. En voici un exemple :

Il est ordonné, au garde de mon Tresor royal Monsieur Estienne Jehannot, sieur de Bartillac³⁶⁸, de payer comptant au tresorier des menus plaisirs et affaires de ma chambre Monsieur Nicolas Melique la somme de trois mil livres pour employer au fait de sa charge mesme Icelle delivrer,

A ma troupe de Comediens françois jouant au palais Royal que je leur a ordonné a cause des representations par eux faites au ballet, dansé en mon chasteau de St-germain en l'année 1669, fait en mon conseil Royal des finances tenu a Paris le douziesme jour de janvier 1669³⁶⁹.

Suivant l'ordre du roi, le garde du Trésor royal délivre la somme indiquée au trésorier du département en question. Celui-ci la remet à la personne concernée et en conserve la quittance. Ensuite, le trésorier note chaque dépense faite et les réunit ensemble, le document ainsi constitué s'appelle un « Rôle de dépenses ». Les volumes de Mélanges Colbert contiennent précisément ces « Rôles des dépenses du Trésor royal » entre 1662 et 1681. Mais on n'est pas encore dans un véritable registre de compte. Celui-ci, tenu par l'intendant d'un département particulier, ne vient qu'au dernier moment. Voici un exemple de celui de l'Argenterie qui montre comment s'ouvre la partie de dépense d'un registre de compte :

³⁶⁷ Par exemple, pour les six premiers mois de l'année 1667, la dépense totale du Trésor royal s'élève à 4 618 141 livres 4 sols 7 deniers ; alors que le montant de celle des menus plaisirs n'est que 101 816 livres. *Mélanges Colbert* 276.

³⁶⁸ Il existe une autre formulation du début d'une ordonnance du roi : « Garde de mon Tresor royal Monsieur Estienne Jehannot, sieur de Bartillac, payez comptant au tresorier general [...] ».

³⁶⁹ Archives Nationales, O¹2817, *Registre des Ordonnances du Roy, de toute la despence extraordinaire qui a esté faite aux Menus plaisirs et affaires de la chambre de sa Majesté, pendant l'année 1669, par Monsieur Nicolas Melique, Tresorier general en exercice*, livre non folioté, il s'agit de la première ordonnance.

Despence de la Recete ordinaire et extraordinaire cy-devant declarées

Premierement

Ordinaire

Pour la justification de laquelle ledit sieur Turlin³⁷⁰ doit porter a la chambre des Comptes, un roolle en parchemin des sommes de deniers ordonnés estre par luy payées, pour le service de sa Majesté durant ladite année 1667. Aux marchands et fournisseurs [de] ladite argenterie et autres y desnommez suivant leurs quittances controollées pour les causes y contenues, et justifié par Monsieur³⁷¹.

La constitution des « Rôles » représente donc une étape intermédiaire avant l'établissement d'un véritable registre par l'intendant qui est en même temps le contrôleur qui révisé toutes les dépenses. C'est la raison pour laquelle il y a toujours un décalage d'environ un an entre le paiement et son enregistrement³⁷².

Il faut néanmoins reconnaître que pour précis qu'ils soient, les « Rôles de dépenses » ne réunissent pas toutes les gratifications qu'une troupe de théâtre au service du roi est susceptible de recevoir, car il arrive parfois que les paiements soient effectués ailleurs que chez le trésorier des Menus plaisirs. C'est la raison pour laquelle La Grange a relevé des récompenses royales pour sa troupe qui n'existent pas dans les « Rôles ». Par exemple, pour l'année 1663, aucune dépense concernant la troupe de Molière n'est enregistrée par le trésorier des Menus plaisirs, Michel Daligre. Pourtant, chez La Grange, une gratification de 3300 livres est mentionnée suite au séjour que la troupe a passé à Versailles entre le 11 et le 23 octobre³⁷³. La même somme est évoquée dans le *Premier registre* de La Thorillière³⁷⁴. Dans le livre de La Grange, il est indiqué en plus que la somme est reçue de la part de « M^r Bontemps, 1^{er} valet de chambre, sur la Cassettes³⁷⁵. » Cette précision est tout à fait éclairante, car il est question de la cassette du roi « où on met tous les mois six mille louis d'or pour faire des gratifications

³⁷⁰ Pierre Turlin, trésorier de l'Argenterie du roi.

³⁷¹ Archives Nationales, O¹2815, *Registre et Controolle general tenu par Monsieur Jean-Baptiste Duché, conseiller du Roy, Intendant et Controolleur general de l'argenterie et des menus plaisirs et affaires de la chambre de sa Majesté, de la Recepte et Despence ordinaire et extraordinaire qui a esté faite en ladite argenterie par Monsieur Pierre Turlin Tresorier general en exercice pendant l'année commencé le premier janvier 1667 et finit a pareil jour 1668*, f^o44.

³⁷² Citons un exemple : « Au sieur Armand Le Vasseur marchand bourgeois de Paris la somme de huit mil cinquante-neuf livres dix-neuf sols, a luy ordonnée pour son paiement des marchandises de dentelle d'or, d'argent et soye par luy fournys et livrés en l'ordinaire de ladite argenterie pendant ladite année 1667, suivant sa quittance du 29. Octobre 1667, controollée le 22^e Novembre 1668 », *op.cit.*, f^o49.

³⁷³ *Registre de La Grange*, *op.cit.*, p.59.

³⁷⁴ Sauf que pour La Thorillière, le départ de la troupe a eu lieu le 16 octobre. François Le Noir de La Thorillière, *Premier registre de La Thorillière*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1890, p.75.

³⁷⁵ *Op.cit.*, p.59.

manuelles³⁷⁶. » Par conséquent, les gratifications issues de ces 120000 livres n'auront pas de traces dans les archives comptables du Trésor royal.

b. L'entretien des troupes par Louis XIV

Les vingt années de « Rôles de dépenses » conservés dans la série « Mélanges Colbert » nous fournissent d'abord les montants exacts de ce que reçoivent les comédiens de la part du roi soit pour leur pension annuelle, soit pour leur gratification suite à un séjour à la cour. En relevant ces chiffres, nous avons établi une série de tableaux suivant l'ordre chronologique qui mettent en parallèle les différentes troupes au service du roi³⁷⁷. Sur l'identité de ces troupes, nous avons fait le constat suivant. Entre 1662 et 1665, Louis XIV entretient personnellement trois troupes qui sont la troupe française de l'Hôtel de Bourgogne, la troupe italienne qui partage le Palais-Royal avec Molière et enfin celle des comédiens espagnols qui sont arrivés à Paris depuis le mariage du roi avec l'Infante d'Espagne en 1660, nous y reviendrons. Mais le prestige de divertir le roi est aussi accordé à la troupe de Molière qui est encore officiellement sous la protection de Philippe d'Orléans. À partir de 1665 où ces comédiens sont adoptés par Louis XIV, les troupes entretenues par le roi sont désormais au nombre de quatre et ce, jusqu'à la mort de Molière en 1673. La nouvelle troupe qui s'installe au théâtre de Guénégaud, issue de la fusion des débris de la troupe du Palais-Royal et des comédiens du Marais, ne recevra plus la pension royale. Les anciens camarades de Molière ne jouissent plus du prestige de servir le roi après avoir été invités pendant le carnaval de 1674 pour représenter trois comédies devant Sa Majesté. Ils sont récompensés de 1200 livres pour cette dernière visite à la cour. Dans le « Rôle des dépenses des six premiers mois de 1674 », ils sont désignés, non pas comme on les désigne aujourd'hui sous le nom des comédiens du théâtre de Guénégaud, mais comme « comédiens françois qui representent au faubourg st-germain de la ville de Paris³⁷⁸ ». Enfin, c'est aussi en 1673 que la troupe des comédiens espagnols quitte définitivement la cour française, de sorte qu'à partir de 1674, le roi n'entretient plus que deux troupes, à savoir les comédiens italiens et la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

³⁷⁶ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1701, t.I.

³⁷⁷ Ces tableaux se trouvent dans l'Annexe de notre thèse.

³⁷⁸ *Mélanges Colbert* 293, f°26.

Nous nous intéressons maintenant à la période prospère où Louis XIV est divertie par les quatre troupes ensemble. Faisons d'abord une comparaison au sein des comédiens français. Nous constatons qu'en général, la faveur royale semble pencher plutôt vers la troupe de Molière, puisqu'entre 1662 et 1672, il n'y a que deux années pendant lesquelles les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne sont mieux récompensés que leurs confrères du Palais royal, à savoir les années 1665 et 1666³⁷⁹. Pour le reste, mise à part l'année 1664 où, pension et gratification confondues, les deux troupes reçoivent respectivement 12000 livres, c'est toujours la troupe de Molière qui l'emporte sur son concurrent. Pourtant, étant donné que la troupe de l'Hôtel de Bourgogne peut aussi avoir des gratifications provenant de la cassette du roi, il convient de ne pas trancher la question. L'affection de Louis XIV pour Molière en particulier est une autre marque de la faveur royale qui manque aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Avec Scaramouche, ils sont les deux seuls acteurs qui ont obtenu des gratifications personnelles en dehors des appointements accordés à leurs troupes. Pendant le dernier quartier de 1664 et le deuxième quartier de 1665, le chef de la troupe italienne est deux fois gratifié de 2000 livres tant pour lui que pour sa femme³⁸⁰. Quant à Molière, ces récompenses extraordinaires lui sont accordées à l'époque où il est encore sous la protection de Monsieur, à savoir 1500 livres en 1662 et 2000 livres en 1664³⁸¹.

Il est à noter que toutes les représentations données devant le roi ne sont pas récompensées. Selon La Grange, avant 1673, il y a huit fois où la troupe de Molière a joué pour Louis XIV sans rien recevoir. Il s'agit des séjours chez le roi qui ne durent pas plus de cinq jours. La même chose est aussi attestée chez les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Cela peut se comprendre dans la mesure où le service du roi est une obligation pour une troupe entretenue. Mais pour les deux troupes, tant qu'il s'agit des voyages commandés par Sa Majesté, la nourriture, le logement ainsi que le transport seront remboursés par le trésorier des Menus plaisirs. Par exemple, pendant le dernier

³⁷⁹ Sur le plan de la récompense royale, l'année 1666 est la pire qu'a connue la troupe de Molière. Il semble qu'elle n'a pas été invitée une seule fois à la cour. En effet, La Grange n'a fait aucune mention dans son livre, et nous avons rien trouvé dans les « Rôles de dépenses » de cette année. Il serait tentant de l'expliquer par la mort d'Anne d'Autriche en janvier, pourtant, non seulement les espagnols continuent leurs représentations à la cour, mais les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne sont aussi invités à St-germain-en-laye et récompensés deux fois de 3000 livres. Même les comédiens du Marais ont eu l'honneur de représenter une pièce à machines devant Louis XIV. Voir les deux « Rôles » de l'année 1666, *Mélanges Colbert* 273 et 274.

³⁸⁰ *Mélanges Colbert* 268, f°367 v ; *Mélanges Colbert* 271, f°30 v.

³⁸¹ *Mélanges Colbert* 264, f°160 ; *Mélanges Colbert* 268, f°38 v.

quartier de 1677, une somme de 3000 livres est délivrée « a compte de la despense qui a esté faite pour les voitures, nouritures et logements des Comediens de l'hostel de Bourgogne pendant le sejour que sa Majesté a fait a fontainebleau en septembre³⁸². » Alors qu'aucune gratification pour les pièces jouées n'a été déboursée par le Trésor royal.

Tournons maintenant le regard vers les deux troupes étrangères. Force nous est de constater qu'elles sont mieux entretenues par le roi que les troupes françaises, tant à l'égard du montant de la pension, qu'en terme de régularité du paiement. Les comédiens italiens reçoivent 3750 livres tous les quartiers, à raison donc de 15000 livres par an. Les comédiens espagnols sont encore mieux payés. À chaque mois, une somme de 1500 livres est délivrée pour « leur entretenement », ce qui revient à une totalité de 18000 livres par an. À l'inverse, du côté des deux troupes françaises, les chiffres sont relativement modiques. D'abord, le montant de leurs pensions est variable en fonction des années. Pour les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, la meilleure année est 1670 où ils reçoivent 9000 livres. Quant aux années qui restent, à l'exception de 1664 et de 1672 (6000 livres), ils ne sont payés que de 3000 livres par an, soit seulement un sixième de ce que reçoivent les espagnols. Le roi est plus généreux envers la troupe de Molière. Elle reçoit au moins 6000 livres par an. Le montant est augmenté à 7000 livres à partir de 1670 où Michel Baron et le couple Beauval sont recrutés par la troupe après la retraite de Louis Béjart. En 1667, les comédiens du Palais royal ont même reçu 12000 livres de pension. Mais après tout, par rapport à leurs confrères étrangers, la somme destinée aux comédiens français est quelque peu ridicule.

L'avantage financier des troupes étrangères se traduit aussi par la régularité du paiement. En effet, entre 1662 et 1679³⁸³, soit dans un espace de dix-huit ans, il n'y que trois quartiers où les comédiens italiens n'ont pas reçu leur pension. Ce sont les deux quartiers d'octobre de 1671 et de 1676, ainsi que le quartier de janvier de l'année 1678. Quant aux espagnols, outre les jours où ils sont retournés en Espagne, l'absence du paiement n'est constatée que pendant trois mois qui sont juillet 1664, avril 1665 et juin 1669. Toutefois, du côté de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, nous avons le triste constat qu'entre 1662 et 1679, il y a jusqu'à neuf années³⁸⁴ où les comédiens n'ont pas

³⁸² *Mélanges Colbert* 300, f°539.

³⁸³ À partir de 1680, les comédiens italiens ne sont plus entretenus par le roi.

³⁸⁴ Ce sont les années 1663, 1666, 1668, 1669 et de 1675 jusqu'à 1679.

reçu leur pension, c'est-à-dire exactement la moitié du temps. La troupe de Molière est en cela plus heureuse, car le paiement lui manque seulement une fois en 1666.

Il y a une raison qui explique la somme considérable que les troupes étrangères reçoivent de manière d'ailleurs si régulière. C'est que par rapport aux troupes françaises, elles ont beaucoup moins de succès auprès du public parisien, surtout pour les comédiens espagnols, car la plupart des spectateurs n'entendent pas leur langue, alors que leur jeu est moins mimétique que celui des Italiens qui, par ailleurs, ont acquis une certaine réputation à Paris bien avant leur arrivée. Par conséquent, le paiement régulier d'une pension importante est pour eux indispensable dans la mesure où ils en vivent. Au reste, cette troupe espagnole entretenue par le roi est assez mal connue par les historiens du théâtre du XVII^e siècle³⁸⁵. Les peu de choses qu'on sait de son séjour à Paris viennent de la part de Chappuzeau et de l'article consacré aux comédiens espagnols par Auguste Jal dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*.

Lisons d'abord le court passage du *Théâtre françois* au sujet de cette troupe :

Nous vismes aussi arriver à Paris une Troupe de Comediens Espagnols la premiere année du Mariage du Roy. La Troupe Royale luy presta son Théâtre, comme elle avoit fait avant eux Italiens, qui occuperent depuis le petit Bourbon avec Moliere, & le suivirent apres au Palais Royal. Les Espagnols ont esté entretenus depuis par la Reyne jusques au Printemps dernier, & j'aprens qu'ils ont repassé les Pyrenées³⁸⁶.

Quoique concis, les renseignements fournis par Chappuzeau sont toujours assez fiables. Concernant le départ définitif de la troupe espagnole, la date proposée par l'auteur du *Théâtre françois* est confirmée par le « Rôle des dépenses du Trésor royal des six premiers mois de 1673 ». Selon ce dernier document, une somme de 9000 livres est délivrée aux comédiens espagnols, « laquelle somme Sa Majesté leur a accordé par gratification pour s'en retourner en Espagne³⁸⁷. » Pourtant, l'idée que la troupe est entretenue par la reine est à nuancer. Certes, la nouvelle reine, peut-être Anne d'Autriche aussi, ont dû favoriser l'établissement des comédiens espagnols à la cour

³⁸⁵ Voir surtout Eugène Depois, *Le théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1886, p.70-76. Édouard Fournier, « L'Espagne et ses comédiens en France », dans *Revue des provinces*, septembre 1864, p.483-502. Georges Monval, « La troupe espagnole des comédiens de la Reine », dans *Le Moliériste*, n° 79, octobre 1885, p.195-205. Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, H. Plon, 1867, entrée « comédiens espagnols », p.411-412.

³⁸⁶ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois, op.cit.*, p.213-214.

³⁸⁷ *Mélanges Colbert* 291, f°23 v.

française. Mais nos recherches dans les archives comptables nous apprennent que la pension ainsi que toute autre gratification que les comédiens reçoivent durant leur séjour parisien ont toujours été délivrée par le trésorier des Menus plaisirs du roi suivant des ordonnances signées par Louis XIV ou quelques fois par Colbert. Alors que les dépenses propres à la reine sont exécutées par un autre trésorier qui s'appelle François Du Vau. Si les comédiens sont vraiment entretenus par Marie-Thérèse, pourquoi les paiements ne sont-ils pas enregistrés au nom de la reine ?

Le court passage de Chappuzeau est complété par un article de l'érudit Auguste Jal qui a découvert quelques documents inédits au sujet de la troupe espagnole. Le plus important est un passeport délivré le 2 août 1670 par Louis XIV à ses comédiens pour faciliter leur retour en Espagne, lequel est repris par Georges Monval dans un article du *Moliériste*. La découverte de ce passeport a fait croire à Auguste Jal qu'en 1670, les comédiens espagnols ont quitté définitivement la France pour ne plus y revenir, alors que nous venons de voir que la comédie espagnole continue à exister à la cour française jusqu'à 1673. Pourtant, le passeport en question n'est pas sans signification, puisqu'il y a effectivement un changement à la fin de 1670. C'est ce que nous apprend une entrée du « Rôle des dépenses du Trésor royal des quartiers de Juillet et Octobre 1670 » :

8823 livres [...] delivrer a Blauette maistre cocher de la route d'orleans et Bordeaux pour son paiement de la nourriture et conduite des Comediens Espagnols qui sont retournez en Espagne au nombre de treize personnes depuis la ville de paris, jusques sur la frontiere d'Espagne, et avoir pareillement nourri et conduit ceux qui sont venus d'Espagne aussi au nombre de treize personnes depuis la frontiere jusques en ladite ville de paris, le tout a raison de 188 livres pour chaque personne et avoir conduit le bagage des uns et des autres pesant le tout ensemble 8676 livres, a raison de 8 sols la livre, compris 465 livres tant pour le retardement de ses esquipages sur ladite frontiere que pour quelques carrosses qu'il a fournis par ordre et pour le service de sa majesté jusques au huictieme de Decembre 1670³⁸⁸.

Les historiens ont toujours cru qu'il n'existait qu'une seule troupe espagnole à Paris depuis 1660 jusqu'à 1673, voilà la preuve qu'en 1670, treize nouveaux comédiens se sont substitués à leurs compatriotes précédents pour continuer à divertir la cour française.

Les comédiens espagnols n'ont pas leur propre salle à Paris. Selon Chappuzeau, ils ont emprunté l'Hôtel de Bourgogne pour se produire. La Grange, de son côté, a

³⁸⁸ *Mélanges Colbert* 285, f°36.

évoqué qu'en 1660, ils ont joué trois fois au Petit-Bourbon : « une fois à demye pistole, la seconde fois à un escu, et la 3^{me} fois fist un four³⁸⁹. » Si les comédiens ont dû mal à s'imposer à Paris, il semble pourtant qu'ils dominent la vie théâtrale à la cour en dehors de la période de grandes fêtes. Nous nous appuyons toujours sur les archives comptables. Dans les nombreux « Rôles de dépenses » que nous avons consultés, nous constatons qu'en outre de la pension de 1500 livres qu'ils reçoivent tous les mois, les comédiens espagnols sont récompensés aussi pour les représentations qu'ils donnent à la cour et sont remboursés de leur logement. La quantité de pièces qu'ils jouent par mois y est indiquée. Elle est variable entre deux et dix en fonction des mois jusqu'à 1664, après quoi un rythme est définitivement imposé : ils jouent désormais huit pièces chaque mois et en obtiennent en retour 720 livres de gratifications, à raison donc de 90 livres par pièce. Si l'on rajoute encore les frais de logement qu'ils reçoivent, à partir de 1665, la recette totale de la troupe est à 34200 livres par an. Inutile de dire que c'est un chiffre extrêmement élevé pour les frais d'entretien d'une troupe de théâtre. Enfin, il faut signaler que les comédiens espagnols suivent partout la cour qui, à cette époque, se déplace fréquemment entre les différentes résidences royales. Nous le savons grâce à la dépense faite pour leur transport d'un château à un autre.

c. Le Marais : de l'oubli à la fermeture

La lecture des « Rôles de dépenses du Trésor royal » nous confirme aussi le fait que sous Louis XIV, la troupe du Marais n'est pas entretenue. Entre 1662 et 1673, l'année de la fermeture de ce théâtre, cette troupe n'a été gratifiée par le roi que pour deux fois seulement. La première fois se situe au carnaval 1662, où une somme de 4000 livres lui est accordée pendant le premier quartier de l'année « pour deux représentations qu'ils ont faites avec machines de la Toison d'or en presence de sa Majesté³⁹⁰. » Mais il ne s'agit pas d'un séjour à la cour. C'est le couple royal, accompagné de la reine-mère, qui se donne la peine d'aller au théâtre du Marais pour assister à une séance particulière destinée à eux³⁹¹. Une pareille somme sera allouée à la

³⁸⁹ *Registre de La Grange, op.cit.*, p.22.

³⁹⁰ *Mélanges Colbert* 264, f°12.

³⁹¹ La séance a lieu le 12 janvier 1662, un jeudi. Le gazetier Loret rapporte cette nouvelle dans sa Lettre du 14 suivant : « Jeudy, la Majesté Royale / Fit voir aux Reines pour régle / La Conqueste de la Toizon, / Pièce admirée avec raizon, / Tant pour la beauté de l'Ouvrage / Que par le superbe étalage / De cent spectacles précieux / Qui sont les délices des yeux. » *La muze historique, op.cit.*, t.III, p.455.

même troupe dans la première moitié de 1666, toujours en raison des pièces à machines qu'elle a jouées devant la cour³⁹². Nous constatons que finalement, ce théâtre ne compte plus aux yeux du roi que pour son répertoire à grand spectacle. En ce sens, la création de la *Toison d'or* peut être considérée comme l'ultime effort de la troupe pour rétablir sa gloire. On se souvient encore qu'à la fin de l'année 1654, les comédiens n'ont pas voulu prendre en charge la construction des machines pour une reprise de l'*Andromède*³⁹³. Pourtant, cette fois, ils ont osé prendre le risque d'investir. C'est ainsi que dans le marché qu'ils ont conclu avec Denis Buffequin le 7 septembre 1660, il est stipulé que le décorateur-machiniste « ne sera tenu pour la construction, perfection et conduite desdictes machines de fournir aucune chose autre que de sa peyne seulement³⁹⁴ ».

Certes, la création de la *Toison d'or*, pièce préparée pour célébrer la paix des Pyrénées ainsi que le mariage du roi, est un phénomène qui a connu des retentissements jusqu'à 1662. Le Marais a su en profiter pour retrouver provisoirement l'attention du beau monde. Néanmoins, un répertoire monotone constitué des pièces qui conviennent plutôt pour des occasions de fêtes ne suffit pas pour faire subsister une troupe à Paris. Qui plus est, il semble que le genre des pièces à machines est dans son déclin, c'est du moins l'opinion de Corneille exprimée dans une lettre adressée à l'abbé de Pure le 25 avril 1662 :

Ainsi, si ces messieurs³⁹⁵ ne les secourent ainsi que moi, il n'y a pas d'apparence que le Marais se rétablisse ; et quand la machine, qui est aux abois, sera tout-à-fait défunte, je trouve que ce théâtre ne sera pas en bonne posture. Je ne renonce pas aux acteurs qui le soutiennent ; mais aussi je ne veux point tourner le dos tout-à-fait à messieurs de l'hôtel, dont je n'ai aucun lieu de me plaindre, et où il n'y a rien à craindre, quand une pièce est bonne. Ils aspirent tous à y entrer, et ils ne sont pas assez injustes pour exiger de moi un attachement qu'ils ne me voudraient pas promettre. Quelques-uns, à ce qu'on m'a dit, ont pensé passer au Palais-Royal. Je ne sais pas ce qui les a retenus au Marais ; mais je sais bien que ce n'a pas été pour l'amour de moi qu'ils y sont demeurés³⁹⁶.

Les propos de Corneille confirment notre diagnostic du théâtre du Marais, à savoir qu'il ne réussira pas à se rétablir tant qu'un répertoire ordinaire de qualité lui fait défaut. Il ne peut donc que compter sur le secours des auteurs en vogue comme Quinault, Boyer ou

³⁹² *Mélanges Colbert* 273, f°17.

³⁹³ Cf. *supra*, p.103.

³⁹⁴ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.292.

³⁹⁵ Quinault et Boyer.

³⁹⁶ Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, *op.cit.*, t.II, p.10.

les frères Corneille. Mais cette troupe doit faire face à un autre problème non moins redoutable. C'est la perte des acteurs de talent. Nous avons déjà insisté précédemment sur le cursus-type attesté chez de nombreux comédiens, ceux-ci se servent du Marais comme un tremplin pour entrer à l'Hôtel de Bourgogne ou au Palais-Royal. Voilà un nouveau témoignage de la part de Corneille. D'ailleurs, les informations qu'il a reçues sont fondées. Puisque peu de temps après cette lettre, La Thorillière et Brécourt quittent le Marais pour intégrer le Palais-Royal. Étant donné le grand intérêt que Louis XIV porte à la troupe de Molière, le choix de ces deux comédiens est tout à fait compréhensible. Ils ont probablement emporté avec eux un exemplaire du texte de *Sertorius*, c'est la raison pour laquelle cette nouvelle tragédie de Corneille, créée par les comédiens du Marais en février 1662, se trouve à l'affiche du Palais-Royal dès le 23 juin, la veille du départ de la troupe pour un long séjour à Saint-Germain-en-Laye, alors que la pièce ne sera achevée d'imprimer pour la première fois que le 8 juillet. Il est probable que ce geste inhabituel soit dû au fait que *Sertorius* est au programme arrêté par le comte de Saint-Aignan pour le séjour à Saint-Germain³⁹⁷. Dans ce cas-là, on ne peut pas s'empêcher de demander pourquoi Louis XIV n'appelle pas chez lui la troupe du Marais, c'est-à-dire celle qui l'a créée, pour représenter la nouvelle tragédie de Corneille. C'est d'autant plus curieux que selon le gazetier Loret, sa création au Marais est une réussite³⁹⁸. N'est-ce pas une nouvelle preuve de ce que nous avons souligné dès le début : cette troupe n'a plus de crédit chez le roi que pour des pièces à machines ?

Dans les années qui suivent, le Marais reste un théâtre de second plan à Paris. Il continue de voir ses meilleurs comédiens le quitter tour à tour pour rejoindre les deux autres troupes entretenues par Louis XIV. D'autres n'hésitent pas à chercher la fortune ailleurs. Citons l'exemple de Jean Guillemoys, sieur de Rosidor. Vers la fin des années 1660, ce comédien a trouvé moyen de se mettre en contact avec les princes étrangers : le duc de Brunswick en 1668, le roi de Danemark en 1669. Il a ensuite réussi à obtenir de leur part la mission de constituer une troupe française à leur service³⁹⁹. En résumé, dans ses dix dernières années, le jeu de paume du Marais n'est plus qu'un lieu de rencontre

³⁹⁷ C'est l'hypothèse de Georges Forestier.

³⁹⁸ « Les Comédiens du Marest / Poussez de leur propre intérêt, / Et qui dans des choses pareilles, / Ne font leur métier qu'à merveilles, / S'efforcent à si bien jouer, / Qu'on ne les en peut trop louer : / Et, pour ne pas paroître chiches, / On leur voit des habits si riches, / Si brillans de loin et de près, / Et, pour le sujet, faits exprés, / Que chaque Spectateur proteste / Qu'on ne peut rien voir de plus leste. » *La muze historique, op.cit.*, t.III, p.476.

³⁹⁹ Nous le développerons dans le chapitre suivant concernant les troupes de campagne.

des comédiens de campagne qui possèdent tous des ambitions ailleurs. Le quartier dans lequel il se trouve a perdu aussi la fréquentation du beau monde, de sorte que dans son avis « Au lecteur » qui inaugure la *Pulchérie*, Corneille désigne cette salle comme « un lieu où on ne voulait plus se souvenir qu'il y eût un théâtre⁴⁰⁰ », constat qui, d'ailleurs, est confirmé par un autre contemporain, à savoir Donneau de Visé. Pour le fondateur du *Mercuré galant*, le succès – malheureusement éphémère – de cette comédie-héroïque est d'autant plus impressionnant qu'elle « a été représentée sur le Theatre du Marais ; et tous les obstacles qui empeschent les Pieces de reüssir dans un Quartier si éloigné, n'ont pas esté assez puissans pour nuire à cet Ouvrage qu'on ne peut mieux louer qu'en nommant son Autheur⁴⁰¹. » Toutefois, le secours des grands auteurs ne suffira pas pour changer le sort de ce théâtre.

Comme on le sait, en été 1673, a lieu une jonction entre la troupe du Marais et le débris de celle du Palais-Royal, laquelle donnera naissance à la nouvelle troupe du théâtre Guénégaud. Quant au déroulement de cette affaire, nous avons pourtant deux sources principales qui ne s'accordent pas. Il y a d'abord le récit de Chappuzeau :

[...] le Roy ordonna que les Comediens n'occupoient plus la Sale du Palais Royal, & qu'il n'y auroit plus que deux Troupes Françoises dans Paris. Les premiers Gentils-hommes de la Chambre eurent ordre de menager les choses dans l'equité, & de faire en sorte qu'une partie de la Troupe du Palais Royal s'estant unie de son chef à l'Hostel de Bourgogne, l'autre fust jointe au Marais de l'aveu du Roy. L'affaire fut quelque temps en balance, les interests des Comediens estant difficiles à demesler par des particuliers qui ne peuvent entrer dans ce detail, & n'ayant pû être terminé avant le depart du Roy, sa Majesté ordonna à Monsieur Colbert d'avoir également soin de la Troupe du Marais, & du debris de celle du Palais Royal, en faisant choix, comme il le jugeroit à propos, des plus habiles de l'une & de l'autre, pour en former une belle Troupe. Ce Grand Ministre d'Estat chargé du poids des premieres affaires du Royaume, se derobe quelques momens pour regler celles des Comediens, il nomma les personnes qui devoient composer la nouvelle Troupe, ordonna des parts, des demys-parts, des quarts & trois quarts de part, fit defence de la part du Roy aux Comediens du Marais en general de parêtre jamais sur ce Theatre, & en tira des particuliers selon qu'il le trouva bon, pour les unir à ceux du Palais Royal⁴⁰².

Ce qui s'est passé à partir de Pâques 1673 semble confirmer le récit de Chappuzeau. Une partie des anciens camarades de Molière est effectivement passée « de son chef » à l'Hôtel de Bourgogne. Ils sont au nombre de quatre : La Thorillière, Baron et le couple

⁴⁰⁰ Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, *op.cit.*, t.III, p.1171.

⁴⁰¹ *Le Mercuré galant*, Paris, Claude Barbin, 1672-1674, t.IV, p.226.

⁴⁰² Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, *op.cit.*, p.200-202.

Beauval⁴⁰³. L'exécution de l'arrangement royal a rencontré des difficultés quant à la fusion avec la troupe du Marais. Les quatre premiers gentilshommes de la chambre du roi n'ont pas pu faire accorder les comédiens, c'est la raison pour laquelle Colbert intervient à la fin. Comme Chappuzeau l'a précisé, le ministre a effectivement apporté une ordonnance de la part de Louis XIV qui, après avoir établi le nouveau théâtre de Guénégaud, interdit à la troupe du Marais « de continuer de donner au public des comédies, soit dans ledit quartier, ou autre de cette ville ou Faux-bourg de Paris⁴⁰⁴ ».

Pourtant, il est curieux que rien de tout cela n'apparaisse dans la version proposée par La Grange. Voici comment la naissance du théâtre Guénégaud est racontée dans le soi-disant *Registre* :

Le 23 Juin 1673, Ordonance de M^r de la Reynie, Juge et Lieutenant de Police, pour l'establissement de la TROUPE DU ROY, rue Mazarine, et qui casse la Troupe des Comediens du Marais, signiffiée le 10 Juillet aud^t an.

En consequence, la TROUPE DU ROY associa ceux qu'elle jugea à propos des Comediens du Marais pour se mettre en estat de commencer avec avantages sur un nouveau Theastre. Ainsy il n'y a plus eu dans Paris, depuis le mois de Juillet, que deux troupes de Comediens François, [...] ⁴⁰⁵

Nous sommes étonnés de découvrir que la présence du roi est complètement gommée par La Grange, comme si le changement de sa troupe après la mort de Molière était une évolution allant de soi. Son audace était telle qu'il n'hésitait pas à faire entendre que l'ordonnance qui établissait la nouvelle troupe du théâtre Guénégaud avait été issue de la part de La Reynie, alors qu'en réalité, il est incontestable qu'il s'agissait de la volonté de Louis XIV, puisque le texte fut établi le 23 juin à Versailles, signé par Colbert⁴⁰⁶. Il y a lieu de croire que le récit de La Grange visait à louer l'extraordinaire capacité de la troupe de se rétablir d'une situation extrêmement défavorable, ou pour le dire mieux, il cherchait à montrer plus ou moins discrètement sa propre compétence en tant que chef de troupe à l'époque post-Molière, car il n'est pas anodin que La Grange commence son récit par un rappel du déplorable état de sa troupe après Pâques : suite au départ de quatre comédiens, « la Troupe de Moliere fust rompue. Ceux des acteurs et actrices qui

⁴⁰³ *Registre de La Grange, op.cit.*, p.145.

⁴⁰⁴ Cité en intégralité par Pierre Mélése, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV : 1659-1715*, Paris, librairie E. Droz, 1934, p.419.

⁴⁰⁵ *Registre de La Grange, op.cit.*, p.146.

⁴⁰⁶ Pierre Mélése, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV : 1659-1715, op.cit.*, p.419.

restoient se trouverent non seulement sans troupe, mais sans theastre⁴⁰⁷ ». Pourtant, grâce à son plan de sauvetage, la troupe était rétablie dans le faubourg Saint-Germain, tout en conservant le privilège de prendre les éléments parmi les comédiens du Marais à sa guise. Voilà ce que La Grange cherchait à faire entendre. Sauf que la réalité fut tout autre.

Chappuzeau avait raison d'évoquer la difficulté de la fusion entre le débris de la troupe du Palais-Royal et les comédiens du Marais, car en effet, ces derniers s'y opposaient au départ malgré la volonté royale. Nous avons les preuves suivantes. Le 26 juin, deux comédiennes du Marais adressèrent une requête au Châtelet afin de réclamer un dédommagement à leurs anciens camarades, désormais associés, sans elles, à la nouvelle troupe du théâtre Guénégaud. Les demanderesses s'appuyaient sur deux contrats d'association entre les comédiens du Marais. Le premier fut conclu le 3 février 1673, valable pendant un an à compter de Pâques. Mais le 22 mai suivant, il fut renouvelé pour trois ans de nouveau⁴⁰⁸. Le renouvellement était probablement dû au départ de Rosimond, l'un des leurs, pour la troupe de La Grange, lequel eut lieu le 3 mai. L'existence du deuxième contrat nous prouve que du moins jusqu'au 22 mai, les comédiens du Marais ne voulaient pas associer leur avenir à celui de la troupe de La Grange. D'un autre côté, l'ordonnance royale qui leur défendait de se produire à Paris semble révéler que ces comédiens résistèrent au projet de jonction jusqu'au dernier moment, car s'ils l'avaient accepté, à quoi servirait cette interdiction ? C'est là précisément que nous divergeons avec S.-Wilma Deierkauf-Holsboer qui, elle aussi, a contesté le récit de La Grange.

Selon l'auteur du *Théâtre du Marais*, la fusion entre les deux troupes avait été réalisée avant le 23 juin, jour où la fermeture définitive du théâtre du Marais fut ordonnée par le roi. Voici son raisonnement :

La fermeture de la salle de la rue Vieille-du-Temple avant la fusion aurait pour conséquence l'annulation pure et simple des deux contrats d'association. Or, la plainte des deux actrices et la condamnation des comédiens du Marais infidèles à leurs engagements prouvent que la fusion est antérieure à la date de l'ordonnance du roi⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ *Registre de La Grange, op.cit.*, p.145.

⁴⁰⁸ Voir les détails dans la sentence prononcée le 4 août 1673. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.323-324.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.195.

Cependant, notre historienne semble avoir oublié qu'on avait seulement interdit aux comédiens du Marais de donner des représentations à Paris, alors que les contrats d'association stipulaient que les membres de la troupe pouvait jouer « en tous les lieux et endroits qu'il conviendrait⁴¹⁰ ». Autrement dit, la fermeture de leur salle parisienne n'entraînerait pas la résolution automatique de leurs engagements. Par conséquent, il n'y a pas de contradiction entre la plainte des deux actrices et le fait que la fusion est postérieure à l'ordonnance royale. L'hypothèse suivante de Deierkauf-Holsboer est aussi discutable à notre sens :

Le passage des huit acteurs dans la troupe de feu Molière est un acte volontaire de leur part. Aucune contrainte n'a été exécutée sur eux pour leur faire prendre une décision. S'ils avaient quitté la troupe du Marais par ordre du roi, le Châtelet ne les aurait pas condamnés à payer une si forte amende⁴¹¹.

Encore une fois, il n'y a pas de contradiction entre l'ordre royal et la condamnation par le Châtelet, car il est bel et bien inscrit dans leurs contrats d'association qu'« aucun desd. associés ne pourra sortir par lettre de cachet, ny autrement, qu'en supportant au préalable la peyne cy dessus [1500 livres de dédit]⁴¹² ». Le paiement de la somme de dédit est donc obligatoire, quel que soit le motif du départ. Tout cela étant, nous ne voyons plus d'obstacles qui nous empêcheraient de penser que loin d'être un geste volontaire de la part des comédiens du Marais, la fusion était imposée par le roi, et ce après l'ordonnance royale prononcée le 23 juin 1673.

C. La plainte de Raymond Poisson ou la question de retraite chez les comédiens

Probablement vers la fin des années 1660⁴¹³, Raymond Poisson, comédien-poète de l'Hôtel de Bourgogne, adressa les vers suivants à Louis XIV :

Oüy, Sire, donner tous les ans
Mille francs à la Belle-Rose,
C'est trop pour moy, j'ay six Enfants
Grand Roy, donnez-en quelque chose.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.323.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.195.

⁴¹² *Ibid.*, p.323.

⁴¹³ 1669 selon A. Ross Curtis, mais sans preuve. *Crispin I^{er} : la vie et l'œuvre de Raymond Poisson, comédien-poète du XVII^e siècle*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, p.24-25.

Je ne sçay pas comme ma main
 Mit mon nom sur ce parchemin ;
 Je ne pourray jamais plus chèrement écrire :
 Mille livres par an ! j'avois perdu l'esprit :
 Ha ! n'estoit que mes vers vous ont diverty, Sire,
 Je souhaiterois bien n'avoir jamais escrit.
 [...]

Le moyen de ne pas pecher
 Dans une si fâcheuse affaire ;
 Vous seul pouvez m'en empescher.
 Dieu vous oblige de le faire :
 Pourtant, Sire, je ne vay pas
 Jusqu'à souhaiter son trépas,
 Ce seroit trop, à Dieu ne plaise :
 Mais lors que la mort la prendra,
 Qu'on en dise ce qu'on voudra,
 Je croy que j'en seray fort aise.
 Pourtant si vous vouliez, Grand Roy,
 Comme elle n'est point ma parente,
 Que sa vie ou sa mort fut indifférente,
 Vous n'auriez qu'à payer pour moy ;
 Je n'attendrois plus d'heure en heure
 Celle où j'aspire qu'elle meure ;
 Vous changeriez mon triste sort :
 Oüy triste, je le puis bien dire ;
 Car si je n'espere en vous, Sire
 Je n'espereray qu'en la mort⁴¹⁴.

La Bellerose dont Raymond Poisson souhaitait la mort s'appelait Nicole Gassot, seconde épouse de Pierre Le Messier et ancienne comédienne de l'Hôtel de Bourgogne alors à la retraite. Le sujet de la plainte était la pension viagère de mille livres que le comédien-poète avait accepté de lui payer pour faire entrer sa femme Victoire Guérin dans la troupe royale. Le contrat conclu à cet effet fut signé dès le 30 avril 1660⁴¹⁵, c'est-à-dire l'année même où Poisson intégra l'Hôtel de Bourgogne après avoir servi Louis XIV durant la tournée de la cour royale dans le Midi. À notre connaissance, c'est le premier contrat qui a pour objet d'assurer l'entretien d'un comédien retraité par la création d'une pension viagère. Mais son influence se traduisait surtout par le fait qu'il ouvrait la possibilité de transférer au successeur du retraité la responsabilité de régler la pension qui, logiquement, était à la troupe entière. Nous verrons que dans les prochains recrutements, la troupe royale posera les conditions à l'exemple du contrat de Poisson. Toujours est-il que pour faire admettre son épouse, le comédien-poète n'a pas eu d'autre

⁴¹⁴ Raymond Poisson, « Au Roy », dans *Les Œuvres de Monsieur Poisson*, Paris, Jean Ribou, 1678, section « Diverses Poésies », non paginée.

⁴¹⁵ Le contenu de ce contrat est résumé dans l'Arrêt royal que nous allons évoquer.

choix que d'accepter cette obligation qu'il trouverait fâcheuse quelques années plus tard, d'où les plaintes régulières auprès du roi⁴¹⁶. Mais, quoiqu'il soit l'un des comédiens-favoris de Louis XIV depuis 1659⁴¹⁷, Poisson n'a pas pu obtenir tout de suite une intervention royale en sa faveur.

Le 28 juillet 1670, un Arrêt royal fut prononcé qui répondait à la plainte du comédien-poète. Le début est un résumé de l'accord conclu précédemment entre la Bellerose et Poisson. En voici le contenu :

Le Roy s'étant fait représenter le contrat passé le 30 avril 1660 entre Nicole Gassot, femme de Pierre le Messier, dit Bellerose, ci-devant comédienne de la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne, d'une part, et Raymond Poisson, aussi comédien de ladite troupe, d'autre part, par lequel contrat ladite Gassot, autorisée de son mari, a quitté la place qu'elle occupoit dans ladite troupe à Victoire Guérin, femme dudit Poisson, pour en jouir aux gages, appointemens, droits et profits accoutumés, moyennant la somme de mil livres de pension viagère que lesdits Poisson et sa femme ont promis solidairement de payer par chacun an à ladite Gassot de Bellerose⁴¹⁸.

La suite de l'Arrêt nous montrera que la façon dont la Bellerose a obtenu cette pension – par la cession de ses droits dans la troupe royale – est précisément la cause de l'intervention de Louis XIV :

Et d'autant que les appointemens donnés par Sa Majesté, aux comédiens de la troupe royale, sont destinés pour leur subsistance personnelle et leur donner les moyens de suivre Sa Majesté dans tous les lieux où ils sont commandés, pour rendre les services auxquels ils sont obligés, et qu'il n'a pas été loisible à ladite Bellerose, en quittant le service, d'exiger dudit Poisson la pension de mil livres, ni à lui de stipuler sans la permission de Sa Majesté ; que d'ailleurs, étant excessive, elle ôteroit audit Poisson les moyens de subsister ; à quoi Sa Majesté désirant pourvoir : le Roy, étant en son conseil, sans s'arrêter au contrat passé entre ladite Gassot de Bellerose et ledit Poisson, le 30e avril 1660, que Sa Majesté a déclaré nul et résolu, sans restitution, néanmoins, des arrérages reçus par ladite Bellerose ou qui lui sont dus et échus jusqu'au dernier décembre dernier, a ordonné et ordonne que ladite pension viagère de mil livres sera et demeurera réduite et modérée à la somme de 600 livres par chacun an, qui sera payée et continuée par

⁴¹⁶ La plainte de Raymond Poisson au même sujet s'exprime parfois dans une autodérision. Citons un extrait d'un autre poème « Au Roy » : « Mais nécessairement, SIRE, il faut que je te jure, / Et que ta Majesté puisse voir en effet / Si je suis insensible au bien qu'elle m'a fait, / Que ma famille soit de malheurs poursuivie, / Et que la Belle-Rose, ait vingt ans de santé, / Si je passe jamais un seul jour de ma vie, / Sans prier pour ta Majesté. » *Op.cit.*, section « Diverses Poésies », non paginée.

⁴¹⁷ Personnellement, il a été gratifié deux fois par le roi entre 1659 et 1660 lors que sa troupe divertissait la cour dans le Midi. Nous le développerons dans le chapitre suivant.

⁴¹⁸ Emile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, *op.cit.*, p.226-227.

ledit Poisson à ladite Bellerose, pendant sa vie, de quartier en quartier, par forme d'alimens, à commencer du premier janvier dernier⁴¹⁹.

Suite aux plaintes régulières de Poisson, Louis XIV finit donc par agir. Pourtant, son intervention fut marquée par une certaine retenue. D'abord, il n'ordonna la résolution du contrat du 30 avril 1660 que parce que ce dernier avait été établi à son insu. Si une autorisation de sa part était indispensable, c'est que les « appointemens, droits et profits accoutumés » avaient été accordés par lui pour récompenser le service de la troupe. Autrement dit, La Bellerose n'avait pas droit de les céder contre une somme dont elle était la seule bénéficiaire. Sauf que la résolution du contrat entraînait, non pas la suppression de la pension, mais seulement un ajustement. Alors pourquoi, après avoir dénoncé l'illégitimité de l'initiative de La Bellerose, Louis XIV aurait-il décidé de conserver tout de même la pension dont elle jouissait ? Pour nous, la retenue qui caractérise cette intervention royale est une preuve que le roi a approuvé le principe de retraite chez les comédiens.

À Pâques 1670, lorsque Louis Béjart se retira de la troupe de Molière, une pension de 1000 livres fut créée pour lui sur la délibération de toute la troupe. Cette pension, à ce que disait La Grange, a été établie « à l'exemple de celles qu'on donne aux acteurs de la troupe de l'Hostel de Bourgogne⁴²⁰. » En effet, la troupe royale fut pionnière dans l'élaboration d'un système de retraite pour les comédiens professionnels. En ce sens, le contrat de 1660 entre Nicole Gassot et Raymond Poisson fut un coup d'essai qui présente pourtant une différence fondamentale avec la pratique courante que les camarades de La Grange devaient adopter pour la retraite de Louis Béjart. En l'état actuel des recherches, nous constatons que cette pratique a été établie en 1664, à l'occasion du recrutement de la femme de Guillaume Marcoureau, dit Brécourt, par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

Le 21 mars de cette année, les membres de la troupe royale comparurent devant les notaires pour faire une déclaration qui marqua l'invention de la retraite chez les comédiens :

[...] au cas que cy apres ung desdits comédiens ou desdites comédiennes viennent a se retirer de ladite compaignye de sa volonté par le deffault de l'aage ou par quelque longue maladie ou par l'impuissance de représenter la comedie, tous ceulx

⁴¹⁹ Emile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, *op.cit.*, p.226-227.

⁴²⁰ *Registre de La Grange*, *op.cit.*, p.111.

et celles qui demeureront dans la dite compaignye et en composeront le corps promettront et s'obligeront comme de sa presence promettent et s'obligent a donner a celuy des acteurs et des actrices qui se retirera pour la cause cy dessus spécifiée une pension viagère de ung mil livres par chacun an la vie durant dudict acteur ou delacte actrice chacun pour sa part portion seulement, ladicte somme de mil livres prises sur tous les proficts et tous les emoluments qui proviendront de toutes leurs représentations tant devant le roy que ailleurs et neantmoins accorde que si par quelque accident extraordinaire comme guerre peste ou famine ils estoient contraincts de supprimer leurs représentations la dite pension de mil livres seroit aussy suprimée pour le temps que ils seroient sans représenter la comédie mais le paiement de la dite pension de mil livres tournois recommenceroit du jour de leur première représentation et continueroit la vie durant dudict acteur ou actrice qui se seroit retiré [...] ⁴²¹

C'est alors le premier témoignage d'une généralisation de la pension viagère dont le paiement est censé être assuré par l'ensemble des comédiens de la troupe. On peut le considérer comme une extension dans le domaine de la retraite de ce que Chappuzeau décrivait comme l'esprit de république chez les comédiens ⁴²². En fonction de l'importance de leurs parts, tout le monde contribue à l'entretien du camarade retraité. C'est toujours cet aspect collectif qui va déterminer deux détails opérationnels capitaux :

[...] au cas qu'un desdits acteurs ou actrices tant ceux et celles qui compose la dite compaignye a present que ceulx qui peuvent y entrer et y estre assossies à l'advenir se retirast pour la cause cy dessus mentionnée il ne luy sera permis et ne pourra en quelque manière que ce soit disposer de la place qu'il tiendra dans la dite compagnie au profit d'aucun aultre [...] mais il laissera a la volonté de la dicte compaignye le pouvoir absolu de choisir un acteur ou une actrice en leur place pour en pouvoir disposer ainsy que bon luy semblera [...] Il est encore speciallement accordé entre eulx que aucun desdicts acteurs ou actrices ne pourra se retirer de sa volonté propre s'il est encore jugé utile et necessaire à lad. compaignye qui ne seroit en ce cas obligée de luy payer la dicte somme de mil livres de pension viagère par chacun an et laquelle il ne pourra aucunement pretendre en vertu des presentes [...] ⁴²³

Les termes sont clairs : on n'a pas de droit de choisir son successeur ni de décider le moment de sa retraite. La retraite est une affaire de la troupe entière. Par conséquent, tout doit se régler sur délibération de tous les comédiens. Voilà la différence fondamentale avec le contrat du 30 avril 1660 qui constitue plutôt une transaction entre

⁴²¹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, op.cit., t.II, p.198.

⁴²² Selon l'auteur du *Théâtre françois*, « il n'y a point de gens qui aiment plus la Monarchie dans le monde que les Comediens, qui y trouvent mieux leur conte, & qui témoignent plus de passion pour sa gloire : mais ils ne la peuvent souffrir entre eux, ils ne veulent point de maître particulier, & l'ombre seule leur en feroit peur. [...] Leur gouvernement [...] comme celuy de toutes les autres Societez est une manière de Republique fondée sur des loix d'autant plus justes qu'elles ont pour but le bien public, [...] », op.cit., p.146-147.

⁴²³ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, op.cit., t.II, p.199.

la comédienne retraitée et son successeur. Autrement dit, les autres camarades n'y sont pour rien.

Alors où en était le protecteur ? Serait-il capable d'ordonner la retraite de l'un de ses comédiens protégés, sans demander l'avis de la troupe ? Dans leur déclaration, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne reconnurent ce privilège au roi :

[...] en cas que un desd. acteurs ou actrices sort de ladicte troupe par commendement du Roy pour en admettre quelque autre en sa place [...] ne pourra la dicte compaignye pour ceste cause desroger ny renoncer aux articles cy dessus stipulez et ne laissera pas de payer a celui qui sortira ladicte pension viagère de mil livres sa vie durant comme il s'estoit retiré du consentement de la dicte troupe qui demeurera toujours garante, mais arrivant aussy que ledict acteur ou actrice qui sortiroit de la dicte compaignye alast représenter la comédie dans une autre troupe soit a Paris soit a la campagne. Il seroit en ce cas absolument privée de la dicte récompense et ne pourra prétendre en aucune manière que ce soit la dite pension viagere [...] ⁴²⁴

Il convient de considérer cette tolérance exceptionnelle comme un respect nécessaire rendu au protecteur de la troupe. Mais en réalité, ni Louis XIV, ni d'ailleurs d'autres protecteurs, n'ont voulu, en imposant des retraites de l'extérieur, interférer avec un système qui fonctionnait selon sa propre logique. Nous verrons dans le chapitre suivant l'unique cas d'intervention chez le Grand Condé, qui finit par entraîner la rupture de sa troupe. Quant à Louis XIV, par l'Arrêt du 28 juillet 1670, il a montré que finalement, il est défenseur de ce système établi dès 1664, puisque dénier à Nicole Gassot le droit de céder sa place à Victoire Guérin contre le paiement d'une pension viagère, c'est soutenir l'un des deux principes du système de l'Hôtel de Bourgogne, à savoir qu'un retraité ne peut pas choisir son successeur.

Si le protecteur entend laisser à la troupe la décision de la retraite, il peut pourtant intervenir dans un second temps pour aider la troupe à trouver des successeurs qualifiés. C'est ce qu'avait fait Louis XIV à la demande de Molière après la retraite de Louis Béjart. Selon La Grange, quelques jours après la réouverture du Palais-Royal après Pâques, « Molière manda de la campagne le S^r Baron, qui se rendit à Paris après avoir reçu une lettre de cachet, et eust une part. Et deux mois après, M^r de Molière manda de la mesme troupe de campagne Mr et Mlle de Beauval pour une part ⁴²⁵ ». Si une lettre de cachet de la part de Louis XIV était nécessaire, c'était parce que les deux

⁴²⁴ *Ibid.*, p.199-200.

⁴²⁵ *Registre de La Grange, op.cit.*, p.111.

recrutements avaient lieu à un moment où Michel Baron et le couple Beauval étaient encore associés à cette troupe de campagne qui était celle du duc de Savoie. C'est-à-dire qu'ils ne pouvaient partir sans payer le dédit, à moins qu'il n'y eût une dérogation autorisée par un personnage suffisamment puissant, en l'occurrence le roi. Voici la lettre de Louis XIV pour le recrutement des Beauval :

De par le Roy, Sa Majesté voulant toujours entretenir les troupes de ses comédiens complètes, et pour cet effet prendre les meilleurs des provinces pour son divertissement, et estant informée que la nommée de Beauval, l'une des actrices de la troupe des Comédiens qui est présentement à Mascon, a toutes les qualités requises pour mériter une place dans la troupe de ses comédiens qui représentent dans la salle de son Palais-Royal, Sa Majesté mande et ordonne à ladite Beauval et à son mary de se rendre incessamment à la suite de la Cour pour y recevoir ses ordres ; veut et entend que les comédiens de la dicte troupe qui est présentement à Mascon, ayent à les laisser seurement et librement partir, sans leur donner aucun trouble ny empeschement.

Fait à Saint-Germain-en-Laye le 31 juillet 1670⁴²⁶

La lettre confirme en quelque sorte des anecdotes qui veulent que Beauval, qui a commencé sa carrière en tant que moucheur de chandelles, soit un comédien médiocre alors que sa femme, fille adoptive de Philandre⁴²⁷, fameux chef de troupe, possède un jeu excellent, car Beauval n'est admis que grâce à celle-ci, qui est le véritable élément que recherche Molière pour compléter sa troupe. C'est la raison pour laquelle le couple ensemble ne prendra qu'une part et demie au Palais-Royal. En résumé, on peut dire qu'à l'égard de la gestion de la retraite, une intervention postérieure, tel que Louis XIV l'a montré, répond précisément à ce qu'attend une troupe de leur protecteur : agir là où besoin est.

Il est à noter que pour entrer dans la troupe de Molière, le couple Beauval doit prendre en charge 500 livres de la pension de Louis Béjart⁴²⁸. Pourquoi cette proportion exceptionnelle ? La pension n'est-elle pas censée être partagée par la troupe entière en fonction de l'importance de la part de chaque comédien ? C'est en réalité une nouvelle leçon apprise de l'expérience de l'Hôtel de Bourgogne. Revenons en mars 1664. Quatre jours avant la déclaration du 21, les comédiens de la troupe royale

⁴²⁶ Léon Laroche, « Le Théâtre à Mâcon aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Annales de l'Académie de Mâcon*, 1956-1957, p.61.

⁴²⁷ Il existe depuis longtemps un débat sur l'identité de la femme de Beauval entre les historiens du théâtre. Nous en parlerons dans le chapitre suivant.

⁴²⁸ *Registre de La Grange, op.cit.*, p.111.

conclurent un accord avec Brécourt et sa femme Estienne Desurlis⁴²⁹. Selon ce dernier, l'entrée de Brécourt serait effective dès le premier jour après Pâques ; tandis que celle de Desurlis était différée. De surcroît, en ce qui concerne les circonstances de son entrée, ses futurs camarades avaient considéré toutes les éventualités avant de poser des conditions correspondant à chacune d'elles. D'abord, la femme de Brécourt ne serait admise qu'en cas de retraite ou de décès d'une des actrices de la troupe. Dans le premier cas, elle serait contrainte à payer la pension de l'actrice qui se retirait. Si l'entrée faisait suite à un décès, il lui serait incombé le paiement de la pension de Marguerite Beguet, femme de Villiers. En d'autres termes, tant qu'elle voulait s'associer à l'Hôtel de Bourgogne, elle devrait payer 1000 livres chaque année. D'ailleurs, même si d'autres comédiennes étaient recrutées après elle, « ladite demoiselle Desurlis ne pourra[it] pour ce sujet prétendre aucune diminution desdits mil livres de pension ». Enfin, la condition qui correspondait à la dernière possibilité était aussi celle qui nous semblait la plus abusive, car selon elle, si Desurlis s'associait aux comédiens royaux après le décès d'une actrice, et il se trouvait que la femme de Villiers était déjà morte, elle devrait toujours payer 1000 livres par an – sauf que ce serait au profit de la troupe entière – jusqu'à ce qu'un prochain recrutement la déchargeât de cette obligation. Cette somme serait sans doute mise de côté pour pouvoir être employée lors d'une prochaine retraite.

On se demande pourquoi la femme de Brécourt aurait voulu intégrer l'Hôtel de Bourgogne sous des conditions aussi défavorables. Pour nous, sans oser trancher la question, nous le prenons comme une nouvelle preuve de la lamentable situation dans laquelle se trouvait le théâtre du Marais face à leurs redoutables concurrents qu'étaient l'Hôtel de Bourgogne et le Palais-Royal, puisque Desurlis était précisément une actrice de la rue Vieille-du-Temple. Toujours est-il qu'en dépit de leur déclaration qui stipulait un partage du paiement de la pension, dans la pratique, les comédiens de la troupe royale s'étaient plutôt inspirés du contrat du 30 avril 1660 subi par Poisson, puisqu'ils cherchaient avant tout à transférer cette responsabilité à celui ou celle qu'ils recruteraient. En 1670, lors de l'entrée de Charles Chevillé, sieur de Champmeslé et Marie Desmares son épouse, ce furent exactement les mêmes conditions qui furent posées⁴³⁰.

⁴²⁹ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, t.II, p.196-197.

⁴³⁰ Le contrat date du 22 mars 1670. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, *op.cit.*, t.II, p.202-204.

Confronter l'histoire de l'Hôtel de Bourgogne à celle du théâtre du Marais nous permet de comprendre jusqu'à quel point un protecteur pouvait influencer le sort des comédiens protégés, car si officiellement, les deux troupes appartenaient au roi, l'avantage qu'elles purent tirer de cette protection était loin d'être égal. Ayant conquis la faveur royale dès le milieu des années 1610, la troupe royale, à qui le roi avait adjudgé la salle de la rue Mauconseil après avoir cassé certains privilèges de la Confrérie, jouissait d'une protection effective et efficace. Quant aux comédiens de la rue Vieille-du-temple, l'entretien royal annoncé solennellement par le gazetier Renaudot en début 1635 n'était qu'honorifique, sans apport réel. Ce contraste est illustré par deux réorganisations de troupes sur ordre de Louis XIII qui étaient nettement en faveur de l'Hôtel de Bourgogne. Sans le secours de Richelieu, le théâtre du Marais aurait pu y succomber. Preuve tardive : le départ de Floridor en 1647, imposé par le roi, entraîna directement le repositionnement du Marais comme troupe itinérante qui partageait son activité entre Paris et provinces. Cette importance de la protection royale, Molière l'avait comprise. C'est la raison pour laquelle dès son arrivée à Paris, quoique portant le nom de Monsieur, il s'empressait de se produire, presque exclusivement, devant Louis XIV. Les faveurs royales ne tarderaient pas à venir. Très vite, sa troupe se hissa à la hauteur de celle de l'Hôtel de Bourgogne et partagea avec cette dernière l'honneur de divertir le Roi-Soleil pendant les festivités curiales. Quant au théâtre du Marais, il devint définitivement un tremplin vers les deux autres salles parisiennes aux yeux des comédiens de campagne. L'attrance de l'Hôtel de Bourgogne, comme celle du Palais-Royal, a même favorisé la naissance d'un système de retraite chez les comédiens, car ceux qui cherchaient à y entrer acceptaient de prendre en charge soit la totalité, soit une grande partie de la pension viagère des comédiens retraités, alors qu'elle était censée être assumée par tous les membres actifs de la troupe. Voilà le coût nécessaire pour accomplir le cursus-type des comédiens ambitieux.

Deuxième partie : La protection du théâtre itinérant

Chapitre III

Le « Grand Condé » : un protecteur de référence

Dans son *Théâtre françois* qui propose une vue complète de la vie théâtrale de son temps, après avoir rappelé brièvement l'histoire des deux troupes parisiennes⁴³¹, Samuel Chappuzeau s'intéresse à des troupes de campagne qui circulent en province et à l'étranger. En effet, celles-ci représentent une partie non négligeable du vaste paysage du théâtre français du XVII^e siècle. D'après Chappuzeau, « c'est dans ces troupes que se fait l'apprentissage de la Comedie, c'est d'où l'on tire au besoin des Acteurs & des Actrices qu'on juge les plus capables pour remplir les Theâtres de Paris »⁴³². En d'autres termes, les comédiens de campagne constituent la base d'une pyramide dont le sommet est représenté par leurs confrères parisiens au service du roi. Parmi ces nombreuses troupes itinérantes, Chappuzeau en distingue trois qui sont entretenues par des princes étrangers, à savoir le duc de Savoie, l'électeur de Bavière et les ducs de Brunswick et Lunebourg. S'il a porté un intérêt particulier aux troupes françaises de ces derniers, c'est d'abord pour une raison pratique. Depuis la fin de 1666, il a commencé une tournée en Europe au cours de laquelle il a été invité dans différentes cours princières. Ce long voyage donnera naissance, dans un premier temps, à un récit intitulé *l'Europe vivante*⁴³³. Mais il faut croire que certaines villes et régions l'ont attiré plus que d'autres, car il n'hésitera pas à y revenir pour en obtenir une connaissance plus approfondie. Il s'agit, précisément, de Turin où siège la cour du duc de Savoie ; de Munich, capitale de la Bavière et enfin de l'État de Brunswick et Lunebourg. À chacune de ces trois régions, il a consacré un récit par la suite⁴³⁴. Les séjours de Chappuzeau dans ces cours lui ont permis de découvrir les divertissements qui y étaient organisés et

⁴³¹ En 1674, année de la parution de ce livre, la troupe du Marais et celle du Palais royal ont déjà fusionné, on compte donc désormais deux troupes à Paris.

⁴³² Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, *op.cit.*, p.214-215.

⁴³³ Samuel Chappuzeau, *L'Europe vivante, ou Relation nouvelle, historique et politique de tous ses Estats*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1667-1669.

⁴³⁴ Il s'agit de la *Suite de l'Europe vivante, contenant la relation d'un voyage fait en Allemagne aux mois d'avril, may, juin, juillet et aoust de l'année 1669*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1671 ; *Relation de l'estat présent de la Maison royale et de la Cour de Savoye* et *Relation de l'estat présent de la maison électorale et de la cour de Bavière*, Paris, L. Bellaine, 1673. La publication des récits de voyage est donc contemporaine à celle du *Théâtre françois*.

qui comprenaient, entre autres, le théâtre français, d'où la bonne connaissance qu'il a des troupes françaises qui étaient alors au service de ces princes.

Depuis Chappuzeau, il nous semble qu'une sorte de consensus s'est établi chez les historiens du théâtre, qui consiste à mettre en place une catégorisation des troupes de théâtre en fonction de leur titre qu'on veut considérer comme la marque d'une protection. L'exemple le plus représentatif est cet « Inventaire des troupes de comédiens français au XVII^e siècle » que Georges Mongrédien dresse à la fin de son *Dictionnaire*⁴³⁵. Les troupes y sont divisées en deux groupes : les unes protégées⁴³⁶, les autres libres. Pourtant, on s'est très peu interrogé sur la raison de cette catégorisation, comme si elle allait de soi. Quant à nous, tout en étant conscient du risque qu'elle présente de confondre celui dont les comédiens portent le nom et celui qui les protège en réalité, nous trouvons qu'une telle catégorisation n'est pas sans fondement, car comme nous essaierons de le montrer dans le présent chapitre et dans le chapitre suivant, le phénomène de la protection par une personnalité a profondément marqué la vie des troupes de théâtre. Plus précisément, nous chercherons à comprendre comment cette influence du protecteur se traduit dans l'organisation et dans le fonctionnement de ces troupes. N'étaient-elles pas aussi itinérantes comme les troupes libres ? Retrouve-t-on chez elles cette alternance entre le service de leur protecteur et la représentation en ville qui caractérise les troupes sédentaires parisiennes ? Ou, si on pose plus simplement la question du point de vue des protecteurs : comment étaient les rapports entre un prince et une troupe qui n'était pas fixe ? C'est avec ces interrogations que nous ouvrons le chapitre qui se focalise sur un cas de figure représentatif, à savoir le patronage du Grand Condé.

⁴³⁵ *Op.cit.*, p.209-258.

⁴³⁶ Mongrédien divise encore les troupes protégées en deux sous-catégories en fonction de la nationalité du protecteur : française ou étrangère.

I. Prélude : comment un prince étranger constitue une troupe française ?

Au XVII^e siècle, l'existence et la circulation de nombreuses troupes de campagne ont favorisé la diffusion du théâtre français en province et à l'étranger, de sorte que ce divertissement, qui s'est d'abord imposé à Paris, devient désormais un phénomène national, voire européen. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'adoption fréquente des troupes par des « Grands » que l'histoire théâtrale appelle généreusement « protecteurs ». Pour un seigneur français, il n'est pas difficile d'avoir des comédiens à son service, puisque les troupes qui passent dans sa région pour se produire ne manquent pas. À l'inverse, le nombre de celles qui tentent leur chance à l'étranger est moindre. Cela étant, il est intéressant d'étudier les différentes façons dont un prince étranger constitue sa troupe française.

A. Adopter la troupe d'un autre

Le 8 septembre 1659⁴³⁷, un mariage entre deux comédiens, Philippe Millot et Marguerite Prunier, fut prononcé à Chambéry devant le « notaire ducal et Procureur au souverain Sénat de Savoie ». Le 14⁴³⁸, avant le départ pour Turin de la troupe dont le couple faisait partie – sous la conduite de Nicolas Drouin, dit Dorimond – les comédiens conclurent un accord « pour éviter toutes difficultés qui pourraient naître entre eux au sujet des présents qui leur pourraient être faits tant en général qu'en particulier ». Il est curieux de découvrir que dans les deux documents, les comédiens sont désignés sous un titre double, à savoir « comédiens de S.A.R. de Savoie et de Mademoiselle d'Orléans ». Pour comprendre cette désignation inhabituelle, il convient de remonter à l'année 1658.

À la fin du mois de novembre de cette année eut lieu à Lyon une entrevue entre la cour du jeune Louis XIV et celle du duc de Savoie⁴³⁹. La comédie n'avait pas manqué

⁴³⁷ Le contrat de mariage est cité par François Mugnier, *Le Théâtre en Savoie*, Chambéry, imprimerie de Ménard, 1887, p.276-278.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.278-281.

⁴³⁹ Louis XIV et sa cour arrivèrent à Lyon le 24 novembre. Ce voyage fut un leurre préparé par Mazarin pour faire croire à l'Espagne que Louis XIV était en train d'envisager son mariage avec la fille du duc de Savoie et de Christine de France.

d'agrémenter leur séjour. Voici un souvenir rapporté par Mademoiselle de Montpensier⁴⁴⁰ :

J'oubliais de dire qu'il y avait à Lyon deux troupes de comédiens dont l'une était très-bonne. Ils affichèrent les comédiens de Mademoiselle et avec raison. Ils avaient joué trois hivers de suite à Saint-Fargeau [...] Quelquefois le roi allait à la comédie. J'y allais aussi assez souvent avec Monsieur. Nous étions tous dans une tribune où l'on entrait par chez M. le maréchal de Villeroi⁴⁴¹.

La troupe de Dorimond avait donc été d'abord au service de Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans. Les trois hivers auxquels elle fait référence sont relatifs aux années 1653, 1654 et 1655⁴⁴². Quoique, plus tard, la troupe continue à porter le titre de son ancienne protectrice, leur lien semble n'être plus aussi étroit qu'à l'époque de Saint-Fargeau, puisqu'en 1658, son service est évoqué seulement comme un souvenir de jadis. Autrement dit, la protection de la Grande Mademoiselle qu'affichaient les comédiens de Dorimond à Lyon n'était qu'honorifique ; ils n'étaient point entretenus. C'est pourquoi le duc de Savoie, appréciant leur jeu plus que celui de la deuxième troupe⁴⁴³, pouvait les adopter comme siens.

Revenons à l'année 1659. La cour de Louis XIV quitta Lyon en janvier, tandis que la troupe de Dorimond y restait jusqu'au mois d'avril avant de passer un séjour de plusieurs mois à Chambéry, étape importante pour toutes les troupes qui voulaient traverser les Alpes. Les comédiens devaient rejoindre leur nouveau protecteur à Turin en octobre et divertir la cour jusqu'au printemps 1660. Selon le compte du trésor ducal cité par l'auteur du *Théâtre en Savoie*, pour ce voyage piémontais, les comédiens furent gratifiés de 2700 livres et d'un collier d'or avec médaille valant 675 livres⁴⁴⁴. Mais l'adoption par le duc de Savoie était provisoire, car dès leur départ de Turin, les comédiens de Dorimond reprirent le simple titre de « comédiens de Mademoiselle d'Orléans », comme le prouve une permission de représentation délivrée à leur troupe par la municipalité de Dijon en mai 1660⁴⁴⁵.

⁴⁴⁰ Extrait tiré de ses *Mémoires*, cité par Henri Chardon, *La Troupe du Roman comique dévoilée et les comédiens de campagne au XVII^e siècle*, Paris, Imprimerie Edmond Monnoyer, 1876, p.150.

⁴⁴¹ Alors gouverneur de la ville de Lyon.

⁴⁴² La comédie est l'un des premiers divertissements de Mademoiselle de Montpensier : « A mon arrivée, je ne songeai qu'à faire accommoder un théâtre en diligence. Il y a à Saint-Fargeau une grande salle qui est un lieu fort propre pour cela ; j'écoutais la comédie avec plus de plaisir que je n'avais jamais fait ; ce théâtre était bien éclairé et bien décoré. » Henri Chardon, *op.cit.*, p.147.

⁴⁴³ Malheureusement, on ignore le nom de cette troupe.

⁴⁴⁴ François Mugnier, *Le Théâtre en Savoie*, *op.cit.*, p.35.

⁴⁴⁵ Louis de Gouvenain, *Le Théâtre à Dijon*, Dijon, imprimerie E. Jobard, 1888, p.46.

B. Emprunter la troupe d'autrui

Le même duc de Savoie, à la fin de 1665, invita à nouveau une troupe française protégée pour le divertissement de sa cour. Sauf que cette fois, le lien entre la troupe invitée et son protecteur, en l'occurrence le prince de Condé, semblait être exceptionnellement étroit. Si en 1660, la protection de Mademoiselle de Montpensier n'avait plus été qu'un souvenir honorable pour les comédiens de Dorimond, en 1665, celle de Condé était tout à fait d'actualité. C'est pourquoi il n'était plus question pour le duc de Savoie de faire sienne cette troupe, même provisoirement. On le comprendra d'après la lecture de la lettre adressée à Condé le 17 décembre 1665 par Philandre⁴⁴⁶, chef de ses comédiens :

Monseigneur,

Sy je prends la liberté de tracer ces lignes A V.A.S^{me}, j'ose prendre celle de l'assurer que ce n'est que pour luy donner des marques de la continuation de nos plus humbles respects, puisque *nous serions indignes de l'honneur de luy appartenir sy nous en ussions autrement et sy nous entreprenions rien sans ses ordres*⁴⁴⁷. Le Duc de Savoye nous demande, Monseigneur, et nous presse fort de l'aller divertir tout ce carnaval ; il a les comédiens de Lion⁴⁴⁸ pres de luy, mais cette troupe ne se trouve pas assez bonne pour luy plaire ; il les a congédiés et nous a envoyez querir en nous propossant de tres grands avantages. Mais *comme nous ne sommes pas maistre de nous en aucune chose puisque nous despendons des Volontes de V.A.S^{me}, nous n'avons rien voulu promettre sans sa permission*⁴⁴⁹ ; et c'est, Monseigneur, ce quy me fait vous suplier tres humblement de la part de tous mes camarades de voulloir nous faire savoir les sentimants de V.A.S^{me} sur ce voyage, afin [que] nous nous resglions et fassions ce que nous devons ; ce n'est que pour deux mois, monseigneur, et ces deux mois finis nous ne manquerons pas de nous rendre à nostre devoir, nous esperons que V.A.S^{me} en nous continuant ses bontes nous permettra de faire ce voyage et nous en enverra bientost la permission, que nous attendons avec autant d'impatience qu'il est vray que nous sommes tous les tres humbles serviteurs et moy en mon particulier quy suis et seray de V.A.S^{me},

Monseigneur, le tres humble, tres tres [sic] obeissant serviteur

Philandre⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ C'est le même comédien qui a acheté la part de Floridor dans le Marais après l'entrée de celui-ci à l'Hôtel de Bourgogne. Son nom s'écrivait alors avec un « F ».

⁴⁴⁷ Nous soulignons.

⁴⁴⁸ Nous ignorons l'identité de cette troupe. Mais il semble que c'est toujours à Lyon que le duc de Savoie vient à la rencontre des troupes de campagne françaises, car la lettre de Philandre est aussi faite à Lyon.

⁴⁴⁹ Nous soulignons.

⁴⁵⁰ Archives de Chantilly, série P, *Correspondances passives du Grand Condé : 1647-1686*, t.XXXIII, p.460.

La lettre est précieuse d'abord parce qu'il nous est parvenu très peu de correspondances entre comédiens et protecteurs⁴⁵¹. De plus, sans la découverte de celle-ci, on n'aurait pas pensé qu'une troupe avait besoin d'obtenir l'autorisation de son protecteur avant d'accepter l'invitation d'un autre grand seigneur. Est-ce que le comportement de Philandre était dicté par un protocole général qui existait entre les comédiens et leur maître ? Nous pensons que cela dépendait de la nature de la protection. Si l'invitation était destinée aux comédiens de Dorimond, ceux-ci ne prendraient sans doute pas la peine d'adresser une demande semblable à la Grande Mademoiselle⁴⁵², puisque la protection était seulement nominale. Pourtant, imaginons qu'il s'agisse de l'une des troupes parisiennes : les comédiens auraient réagi avec plus de prudence, et probablement à la façon de Philandre. Le meilleur exemple est la troupe de Molière, qui, une fois adoptée par Louis XIV, arrête les visites particulières à l'exception des invitations de la part de certains princes du sang. Ce caractère monopolisant permet de faire une distinction entre la protection du Grand Condé et celle de beaucoup d'autres. D'un autre côté, les termes extrêmement humbles de Philandre étaient peut-être dus à la période de l'invitation du duc de Savoie, car comme on le sait, en termes de divertissement, le carnaval était l'apogée de l'année. Condé aurait certainement lui-même besoin d'être diverti par ses comédiens pendant ces deux mois.

C. Constituer sa propre troupe

Nous ne disposons pas de documents qui peuvent nous renseigner sur les suites données à la requête de Philandre. Ce qui est certain, c'est qu'il faut attendre jusqu'au début des années 1670 pour que le duc de Savoie entretienne sa propre troupe. Selon *l'Inventaire sommaire des archives communales de la ville de Dijon*, à partir de 1668, il y avait une troupe de campagne qui venait chaque année dans la capitale de la

⁴⁵¹ Les archives de Condé sont très riches en ce sens, car nous y avons trouvé d'autres lettres de ce type, dont certaines ont été reproduites par Françoise Brissard dans son mémoire intitulé *Le Grand Condé et le théâtre de son temps*, 1969, dirigé par Jacques Scherer.

⁴⁵² La fille de Gaston d'Orléans l'aurait mentionné dans ses Mémoires si avant de prendre le titre des « comédiens de S.A.R. de Savoie », les comédiens lui avaient adressé une demande d'autorisation.

Bourgogne pour se produire. Elle portait le nom de Son Altesse Royale de Savoie⁴⁵³. Quant à sa composition, les délibérations du conseil municipal mentionnent seulement le nom de Beauchamp qui avait adressé au nom de la troupe la demande d'autorisation de jouer. Mais, grâce à Chappuzeau, les autres noms sont révélés. À part Beauchamp, il y avait encore Châteauevert, Guérin, Provost, Rochemore, le couple Rozange, le couple Valois, la de Lan et la Mignot⁴⁵⁴. Cette troupe sera définitivement adoptée par le duc de Savoie en 1672. Les lettres patentes furent accordées le 10 mars. En voici un extrait :

Comme les princes ne peuvent pas tous jours s'appliquer aux importantes affaires de leurs Estats et qui leur est nécessaire de prendre quelquefois des relaches pour se délasser des travaux dont ils sont de plus souvent accablés, nous avons estimé de ne pouvoir prendre un divertissement plus agréable que celui de la comédie ; et puisque la troupe des Comédiens, composée des nommés d'Estriché, de Rochemore, de La Guiot, de Mignot, de Chateauvert, de Rosanges, de Valois et des femmes de ces quatre derniers, y compris la femme de Valois et de [le nom manque], ont entièrement acquis nostre estime pendant le temps qu'ils ont recitez par devant Nous [...] l'avons constitué [...] la troupe de nos Comédiens pour nous servir dorénavant, aux honneurs, prééminences, prérogatives, privileges et autres choses en dépendants et avec les gages qui à part leur seront établis⁴⁵⁵.

Il est impossible de dire si le dernier comédien dont le nom manque est Beauchamp. Mais contrairement à l'affirmation de François Mugnier⁴⁵⁶, il est incontestable qu'il s'agit de la même troupe que Chappuzeau avait rencontrée à Turin. Étant donné que ses deux séjours piémontais se situent respectivement en mai-juin 1671 et en septembre 1672⁴⁵⁷, donc avant et après l'établissement des lettres patentes, le fait qu'il y ait un ou deux éléments différents est tout à fait normal. L'auteur du *Théâtre en Savoie* a oublié de prendre en compte l'instabilité de la composition des troupes de campagne. Enfin, la remise tardive de ces lettres patentes nous apprend qu'en dépit du nom qu'elle porte, la troupe a attendu des années pour obtenir une solide protection de la part de son protecteur : le même jour que les lettres patentes, ce dernier accorda à la compagnie une pension annuelle de 6000 livres⁴⁵⁸. L'exemple de la troupe du duc de Savoie nous

⁴⁵³ *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790 : ville de Dijon*, Paris, P. Dupont, 1867, t.I, p.170-173.

⁴⁵⁴ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, *op.cit.*, p.219-220.

⁴⁵⁵ Comme l'auteur du *Théâtre en Savoie* ne précise pas la source, nous n'avons pas pu le vérifier et ne pouvons que nous fier au passage reproduit dans le livre. *Op.cit.*, p.45-46.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.45.

⁴⁵⁷ Samuel Chappuzeau, *Relation de l'estat présent de la Maison royale et de la Cour de Savoye et Relation de l'estat présent de la maison électorale et de la cour de Bavière*, *op.cit.*, p.5-6.

⁴⁵⁸ François Mugnier, *Théâtre en Savoie*, *op.cit.*, p.46.

montre, une fois de plus, que le titre d'une troupe n'implique pas nécessairement l'existence d'une véritable protection.

La plupart des princes européens n'avaient pas, comme le duc de Savoie, la chance d'être à proximité d'une grande ville française comme Lyon où les comédiens de campagne affluaient. Pour chacun d'eux, au lieu d'attendre les rares passages de comédiens dans son fief, il fallait constituer une troupe à son service exclusif. C'est ce qu'ont fait le duc de Brunswick et Lunebourg et le roi de Danemark dont nous allons étudier l'exemple. Curieusement, tous les deux avaient confié la tâche de constituer une troupe à un certain Jean Guillemoys, sieur de Rosidor. Les renseignements dont on dispose sur ce comédien remontent aux années 1650 où il exerçait dans différentes troupes itinérantes⁴⁵⁹. Il entre plus tard au théâtre du Marais⁴⁶⁰. Mais comme d'autres comédiens de campagne, il n'a jamais voulu terminer sa carrière dans cette troupe, presque aussi instable que celles qu'il avait connues. En octobre, une précieuse opportunité s'offre à lui. Le duc de Brunswick lui demande de constituer une troupe qui devait aller le divertir à Hanovre. Ce fut ainsi qu'il quitta le Marais avec un autre camarade, Denis Lavoys, pour former une nouvelle troupe à cet effet le 22 du mois⁴⁶¹.

Le duché de Brunswick et Lunebourg était composé de plusieurs principautés dont les souverains conservaient tous le titre de « duc de Brunswick ». C'est pourquoi on parle toujours des ducs de Brunswick et Lunebourg au pluriel. Étant donné que la troupe nouvellement constituée par Rosidor avait pour destination Hanovre, il y a lieu de croire que son protecteur était le prince de Calenberg dont Hanovre était la capitale. Mais Chappuzeau, qui avait fait un voyage dans cet État au milieu de 1669, nous apporte un autre renseignement qui pourrait expliquer le commandement du prince de Calenberg, désigné sous le titre du duc d'Hanovre :

L'Evêque d'Osnabruc, & les Ducs de Cell & d'Honnover entretiennent depuis plusieurs années une excellente Troupe de Comediens François riches en habits, & qui executent admirablement leurs rôles ; & lors que leurs trois bandes de violons se trouvent ensemble, on les peut nommer la bande des vingt quatre, la plus part François & des meilleurs maîtres de cette profession. Comme on se lasse des plus doux divertissemens, & que dans le sentiment d'un Poète ancien qui en cherchoit de tous costez,

⁴⁵⁹ Georges Mongrédien, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIe siècle*, *op.cit.*, p.186.

⁴⁶⁰ Le 15 mars 1667, on le trouvait parmi les comédiens du Marais qui firent un emprunt de 2700 livres à un certain Charles Rollet. S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Théâtre du Marais*, *op.cit.*, t.II, p.327-328.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.320.

Les plaisirs moderez sont les plus agreables,

Cette Troupe suit quatre mois l'Evêque, quatre mois le Duc de Celle, & quatre mois le Duc d'Honnover. Mais comme je l'ay dit, ces Princes se rencontrent quelquefois ensemble pour les affaires communes ou pour se mieux divertir ; & il y a trois ans qu'ils passeront l'hyver à Lunebourg l'une des grandes villes d'Allemagne au Duc de Celle, où le bal, le ballet, la Comedie, les courses de bague, les festins, & toutes les galanteries imaginables faisoient le divertissement ordinaire de ces belles Cours⁴⁶².

Il est évident que cette « bande des vingt-quatre » évoquée par Chappuzeau n'était pas la petite troupe formée par Rosidor en 1668, puisque le contrat du 22 octobre ne citait que cinq noms. Mais comme la troupe entretenue était partagée par trois princes, on ne s'étonne pas que le duc de Hanovre, qui ne pouvait l'avoir que pendant quatre mois, pensait à avoir une autre troupe à son service exclusif, à plus forte raison pour la période de carnaval.

Les comédiens ne séjournèrent qu'un an à Hanovre. Dès 1669, suivant un ordre du roi de Danemark, le même Rosidor constituait une nouvelle troupe pour le divertissement de ce dernier à Copenhague. Si la tâche lui incombait à nouveau, c'était vraisemblablement grâce à Sophie-Amélie de Brunswick-Calenberg, reine de Danemark, car le duc qui avait ordonné en 1668 le voyage de la troupe à Hanovre était justement son frère Georges-Guillaume. Celui-ci devait être content du service de Rosidor et le recommandait par la suite à sa sœur. Cette fois, l'ancien associé du Marais choisissait de faire appel à une troupe existante qui exerçait son activité entre La Haye et Bruxelles depuis 1668. Les éléments principaux, qui portaient tous le titre de « comédiens de la reine de France », étaient les suivants⁴⁶³ : Abraham Mitallat, sieur de La Source ; Denys Claircelier, sieur de Nanteuil ; Jean Thomas, sieur de La Metterie ; Bernarde Boisvert, sa femme ; Gillette Loiseau et Jean Gillaret, sieur de Boncourt. Dans le contrat de renouvellement de leur association du 15 mars 1668, il est stipulé aussi que Nanteuil et Bernarde Boisvert « iront à Paris de la part des dits associez pour choisir les personnes qui leur seront nécessaires ». Le voyage de ces deux derniers est fructueux, car dans un

⁴⁶² Samuel Chappuzeau, *Suite de l'Europe vivante, contenant la relation d'un voyage fait en Allemagne aux mois d'avril, may, juin, juillet et aoust de l'année 1669*, op.cit., p.348-349.

⁴⁶³ Voici la distribution des rôles selon le contrat de renouvellement du 15 mars 1668. De Nanteuil jouera les premiers et seconds rôles d'amoureux ; Bernarde Boisvert prendra les rôles d'amoureuses ; Gillette Loiseau aura les quatrièmes rôles ; Mitallat se réservera les pères ; La Metterie, recevra les derniers rôles avec $\frac{3}{4}$ de parts dans les bénéfices. Quant au sieur de Boncourt, il est entré dans l'association trois jours plus tard. Voir Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.69-70.

document de juin qui concerne cette troupe, on constate déjà qu'elle est augmentée de six nouveaux éléments⁴⁶⁴.

Pour répondre favorablement à l'appel de Rosidor, ces comédiens ont dû laisser de côté le bail qu'ils avaient fait négocier par un intermédiaire avec le propriétaire de leur salle habituelle à Bruxelles. En dépit d'une poursuite engagée contre eux⁴⁶⁵, leur départ pour Copenhague n'a pas été perturbé et ils y arrivent le 3 décembre. Pour les comédiens de la reine de France, il ne devait pas être difficile d'ignorer le bail bruxellois, car les avantages que présentait leur séjour à la cour danoise étaient irrésistibles. Selon le contrat établi le 9 novembre 1669 entre Rosidor et les comédiens, le transport serait aux dépens de Rosidor qui devrait être remboursé par la suite ; et chaque comédien recevrait 400 écus de leur voyage⁴⁶⁶. Du côté de la cour de Copenhague, on préparait aussi la venue des comédiens. Une ordonnance de paiement avait d'abord été enregistrée pour une somme de 5000 rixdales destinée aux comédiens français « mandés à notre service ». De plus, un brevet royal fut établi le 23 août 1669 – c'est-à-dire plus de trois mois avant l'arrivée des comédiens – au futur chef de cette troupe⁴⁶⁷. Il semblait d'ailleurs qu'au mois d'août, Rosidor n'avait pas encore été désigné par le roi de Danemark pour accomplir la tâche, car on y laissait en blanc le nom du chef de troupe. Enfin, le brevet nous apprend que la troupe jouerait trois fois par semaine, dans une salle qui leur serait accordée spécialement. Mais malheureusement, le roi Frédéric III mourut en février 1670. La troupe fut ainsi congédiée et disloquée plus tard. La plupart des comédiens continuent à se produire sous le nom de la reine de France⁴⁶⁸. Le reste entre dans la troupe entretenue par le duc de Brunswick de la branche de Cell⁴⁶⁹.

⁴⁶⁴ Il s'agit de Vincent Du Bourg, sieur de Jolimont ; Charles Guérin ; Charles de Soulas, sieur de Floridor, avec sa femme, Marguerite Guérin ; Louis de Chalus, sieur de Raincy et sa femme Jeanne de Beauvais. Voir J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, librairie ancienne Honoré Champion, 1925, p.121. Il est à noter que les six comédiens ont joué à Bruxelles.

⁴⁶⁵ Selon le bail du 15 juin 1659, ils louent le théâtre de la montagne Sainte-Élisabeth pour une période allant de la Toussaint à la Pentecôte 1670. Il y est stipulé aussi que les comédiens devaient occuper les locaux au plus tard à la Saint-André, soit le 30 novembre. Or, après avoir répondu favorablement à Rosidor, il n'est plus question de respecter ce bail. D'où la poursuite judiciaire demandée par le propriétaire de la salle. Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle*, op.cit., p.71.

⁴⁶⁶ J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, op.cit., p.121-122.

⁴⁶⁷ *Idem*.

⁴⁶⁸ Le 7 mars 1671, l'association est renouvelée entre Charles de Soulas, sieur de Floridor ; Marguerite Guérin, sa femme ; Louis de Chalus, sieur de Raincy ; Jeanne de Beauvais, sa femme ; Henry Cotton,

II. La fidélité d'un protecteur : l'exemple du Grand Condé

A. Les deux troupes du prince de Condé

a. L'origine de la troupe de Condé

Selon les *Registres des comptes de la maison de Condé* que nous avons étudiés aux Archives de Chantilly⁴⁷⁰, à partir de septembre 1677, il y avait une troupe qui venait chaque automne au château de Chantilly pour divertir Louis de Bourbon, désormais à la retraite. Elle était composée des comédiens qui s'étaient établis à Rouen vers 1676. Mais en même temps, il existait une autre troupe itinérante qui portait le nom du prince de Condé, dont un contrat d'association daté du 27 mars 1677 est conservé aujourd'hui au Minutier central des Archives nationales⁴⁷¹. Sa présence est encore attestée à Dijon en juillet 1678 où les comédiens adressent une requête au conseil municipal afin d'y donner des représentations publiques⁴⁷². Ce qui est plus curieux, c'est que la troupe de Rouen portait le nom du dauphin. Alors pourquoi Condé n'avait pas mandé ses propres comédiens à son service ? Pour pouvoir répondre à cette question, il convient d'étudier d'abord la sinieuse histoire de la troupe dite de « Monseigneur le Prince ».

Le premier document qui nous apprend l'existence d'une troupe protégée par le Grand Condé est une permission de jouer que la municipalité de Dijon lui accorde le 2 mai 1662. Nous l'avons trouvée pendant nos recherches aux Archives municipales de cette ville. En voici la transcription du début :

Veu la resquete présentée par les commediens de son Altesse serenissime monseigneur le prince gouverneur de cette province, signée filandre, lefebvre⁴⁷³, lonchamp⁴⁷⁴, serdin⁴⁷⁵ et Durieux⁴⁷⁶, a ce qu'il pleust a la chambre, conformement

sieur d'Argenteuil ; Elisabeth Clerin, sa femme ; Vincent Dubourg, sieur de Jolimont ; en leurs noms et au nom d'Abraham Mittallat, sieur de La Source et Charles Guérin, tous comédiens et comédiennes de la Reine, pour jouer la comédie pendant un an, dans tous les lieux où ils décideront d'aller. Contrat résumé par Madeleine Jurgens et Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700, op.cit.*, p.96-97.

⁴⁶⁹ Il s'agit de Nanteuil, Boucourt et Bernarde Boisvert. Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois, op.cit.*, p.223-224.

⁴⁷⁰ Archives de Chantilly, série AB, de 2-AB-188 à 2-AB-291, nous y reviendrons.

⁴⁷¹ Madeleine Jurgens et Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700, op.cit.*, p.105.

⁴⁷² Louis de Gouvenain, *Le Théâtre à Dijon, op.cit.*, p.69.

⁴⁷³ Antoine Lefebvre.

⁴⁷⁴ Henri Pitel, dit Longchamp.

⁴⁷⁵ François Serdin.

⁴⁷⁶ Michel Durieux.

a leur précédente requête qu'ils avoient donné à icelle, leur permettre de représenter leurs pièces de comédie en attendant Son Altesse par ordre express de laquelle ils se seroient rendus en cette ville pour Son service et divertissement, et comme il auroit été différé de leur accorder ladite permission [...] ⁴⁷⁷ leur retournoit à grand intérêt, puisqu'ils ne pouvoient et n'osoient sortir de ladite ville que par l'express commandement de Son Altesse, supplioient la chambre de leur permettre la liberté de jouer, le procureur sindicq ouy, La chambre du conseil de la ville de Dijon a permis et permet auxdits comédiens de jouer en cette ville à commencer dimanche prochain après les vespres, [...] ⁴⁷⁸

Les termes de la délibération nous montrent le lien étroit entre Condé et ses comédiens : contrairement à des troupes de campagne libres ou à des troupes qui affichaient un titre purement honorifique, le séjour de celle-ci dans la ville de Dijon était issu d'un commandement de son protecteur. Il s'avère pourtant que ces comédiens dont le document nous révèle l'identité n'appartenaient à Condé que depuis peu de temps, car seulement un an avant, toujours à Dijon, ils avaient adressé la requête d'autorisation sous le nom des « comédiens de Sa Majesté » ⁴⁷⁹. D'ailleurs, il est à noter que ce titre n'est pas une usurpation dans la mesure où effectivement, ils ont été au service du roi entre 1659 et 1660 pendant le voyage de la Cour. Toutefois, Condé n'avait pas adopté la troupe de Louis XIV, puisqu'il y en avait plusieurs qui le divertissaient dans différentes villes.

En réalité, l'association révélée par les deux délibérations dijonnaises est toute récente. Elle est le résultat d'une composition à base des comédiens provenant de différentes troupes ayant précédemment suivi la cour royale dans sa tournée provinciale. Parmi ces compagnies chanceuses, la plus connue devait être celle de Raymond Poisson dit Belleroche. Le 16 août 1659, Louis XIV qui était en voyage vers Bordeaux, écrit aux jurats de la ville pour que ceux-ci permettent aux comédiens de Belleroche d'ouvrir un théâtre pour le divertissement de la Cour. Voici le contenu principal de la lettre :

Comme nous n'avons pas mené en ce voyage notre troupe de comédiens de l'hostel de Bourgogne ⁴⁸⁰, et que nous désirons que celle de Belleroche, représentent les pièces qu'ils ont en notre ville de Bordeaux pendant le séjour que nous y ferons, nous vous écrivons cette lettre pour vous mander et ordonner qu'incontinent après l'avoir reçue vous ayez à permettre à la dicte troupe de

⁴⁷⁷ Malheureusement, nous n'avons pu déchiffrer ce mot.

⁴⁷⁸ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 300, f°254. Jean Robert en a cité quelques phrases dans son article intitulé « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », *op.cit.*, 1974, p.338.

⁴⁷⁹ Il y avait deux autres comédiens : La Rivière et Beauval. Le document est mentionné par Jean Robert, *ibid.*, p.337-338.

⁴⁸⁰ Louis XIV n'évoque point la troupe du Marais, ce qui prouve une fois de plus sa marginalité.

Belleruche de faire dresser un théâtre et un parterre dans le jeu de paulme de Barbarin, affin que nous les personnes de nostre cour et suite puissions prendre à la comédie nostre divertissement, et à ce ne faictes faulte, car tel est nostre plaisir.⁴⁸¹

Belleruche, que le roi appelle « chef des comédiens qui est à ma suite », a plu particulièrement. D'où deux gratifications royales, de 2000 livres chacune⁴⁸². De plus, cette expérience lui vaudra d'être admis à l'Hôtel de Bourgogne plus tard. La troupe du prince d'Orange, ayant joué devant la cour, bénéficie aussi de la recommandation de Louis XIV pour se produire dans la ville de Bordeaux⁴⁸³. De l'autre côté, il y a les comédiens de Philandre qui s'associent le 17 novembre 1659 à La Rochelle pour un an⁴⁸⁴. Étant donné que ceux-ci sont désignés comme « comédiens du Roy », il y a lieu de croire qu'ils n'ont pas manqué de jouer devant Louis XIV. Enfin, Jean Robert fait mention d'une troupe sous la conduite de Richemont qui aurait été également au service du roi⁴⁸⁵.

Dans l'état actuel des recherches, il est impossible de connaître la provenance de chaque comédien de la future troupe de Condé. On sait seulement que Philandre et Michel Durieux sont issus de la compagnie formée à La Rochelle. Jean Robert a proposé l'hypothèse que le reste des comédiens sont d'anciens associés de Raymond Poisson⁴⁸⁶. Mais il sous-estime la complexité des circonstances. Prenons l'exemple d'Henri Pitel, dit Longchamp. Il est tout à fait possible qu'il soit camarade de Philandre recruté après La Rochelle, car le *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* d'Auguste Jal⁴⁸⁷ nous apprend qu'un fils de ce comédien est baptisé le 26 mai 1660 à

⁴⁸¹ Arnaud Detcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux, depuis leur origine dans cette ville jusqu'à nos jours*, Bordeaux, imprimerie de J. Delmas, 1860, p.16-17.

⁴⁸² Le 8 décembre 1659 et le 2 février 1660. Charles Mazouer, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, *op.cit.*, p.105. Jean Robert, « Comédiens en Provence (1654-1662) », dans *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1956, I, p.49.

⁴⁸³ La composition de la troupe nous est inconnue. La lettre que Louis XIV adresse le 15 novembre 1659 aux jurats de la ville, citée toujours dans l'*Histoire des théâtres de Bordeaux*, ne nous donne aucun nom. *Op.cit.*, p.17-18.

⁴⁸⁴ M. Delafosse, « Documents inédits », dans *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1948-1949, III, p.159-160. Dans cette association, deux comédiens se retrouveront dans la future troupe du prince de Condé, à savoir Philandre, chef de la troupe, et Michel Durieux.

⁴⁸⁵ Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », *op.cit.*, p.337.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.336.

⁴⁸⁷ Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, *op.cit.*, p.793-794.

Saint-Jean-de-Luz⁴⁸⁸ ; alors que dans la même ville, la troupe de Philandre a joué devant la cour dix jours avant⁴⁸⁹. Toujours est-il que Philandre deviendra le chef de la troupe du prince de Condé. Ce qui n'a rien d'étonnant, puisque dans les années 1650, soit à l'époque où Condé était en exil à Bruxelles, c'était une troupe dirigée par Philandre qui dominait les divertissements à la cour de l'archiduc. Qui plus est, Condé était tellement satisfait de ce comédien qu'il a accepté d'être parrain de l'un de ses enfants. Nous y reviendrons quand il sera temps d'aborder l'histoire du théâtre français aux Pays-Bas espagnols.

b. La crise de 1667

En 1667, la troupe de Monsieur le Prince connaît une crise qui entraînera sa dislocation. Pour en élucider les circonstances, il convient de commencer par citer une sentence datée du 26 mars de l'année, réglant un litige entre les comédiens de la troupe. Étant donné la complexité de l'affaire, nous trouvons utile de reproduire l'intégralité de cette sentence. En voici le début :

Entre Jean Pitel sieur de Beauval et Jeanne Olivier, sa femme, l'un et l'une des comédiens et comédiennes de la troupe de M. le prince de Condé, demandeurs aux fins de l'exploit du 11 février 1667⁴⁹⁰, tendant à ce que attendu qu'Angélique Desmarets, femme de Jean Monchaingre sieur de Philandre, s'est retirée de ladite troupe et qu'icelle troupe n'est plus complète comme elle a été, le contrat qui a été passé entre les demandeurs et les défendeurs ci-après nommés le 31 octobre 1665⁴⁹¹ demeurera et sera par la Cour déclaré nul et résolu et en cas de contravention, condamner les défendeurs aux dépens, par maîtres Robert et Charles Rollet, leurs avocat et procureur, d'une part ;

Et Jean Monchingre sieur de Philandre et ladite Desmarets, sa femme, défendeurs, par maîtres Jacques Corbin et Dupin, leurs avocat et procureur, aussi d'une part ;

Et Antoine Lefebvre, Henri Pitel sieur de Longchamp, Charlotte Legrand, sa femme, Marc-Antoine de Houy-Derval sieur de Rozange, Michel Durieux et Anne Pinel, sa femme, aussi défendeurs, par maîtres Jacques Pousset, Blondeau et Pierre Giry, leurs avocats et procureur, d'autre part ;

Apparemment, elle oppose trois parties : le couple Beauval en qualité de demandeurs ; le couple Philandre et le reste de la troupe, tous défendeurs. Pourtant, la suite de la

⁴⁸⁸ L'enfant est tenu par Charles Martel, comte de Claire, capitaine des gardes de Monsieur, au nom de Monsieur ; et par Mademoiselle de Vandy, au nom de « S.A.R. Mademoiselle ». *Ibid.*, p.794.

⁴⁸⁹ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p.54.

⁴⁹⁰ Cet exploit n'a pas été conservé. Mais à lire la phrase suivante, il semble qu'il s'agit d'un document qui approuve la retraite de la femme de Philandre. Ce qui aurait expliqué pourquoi le couple Beauval s'est mis en rapport avec les comédiens du Marais. Voir nos analyses de la page suivante.

⁴⁹¹ Le contrat ne nous est pas parvenu non plus.

sentence nous fera comprendre que Beauval et Philandre avaient un intérêt commun et que le véritable conflit existait entre les deux couples et les autres comédiens :

Et entre ledit Jean Monchingre et ladite Desmarets, sa femme, demandeurs en requête judiciaire faite en plaidant tendant à ce qu'il plût à la Cour leur donner acte de la déclaration par eux faite au greffe d'icelle le 16 mars 1667 du remerciement et congé par eux demandé à mondit sieur le Prince et à eux accordé qu'ils n'entendent plus continuer sa comédie dans ladite troupe ni dans aucune autre attendu leur grand âge qui les rend incapables, il leur fût permis de se retirer d'icelle, les demandeurs pour avoir insisté au contraire condamnés aux dépens, par lesdits maîtres Jacques Corbin et Dupin, leurs avocat et procureur, encore d'autre part ;

Et lesdits Lefebvre, Pitel, sa femme, Rozange, ledit Durieux et sa femme encore défendeurs, par lesdits maîtres Jacques Pousset, Blondeau et Pierre Giry, leurs avocats et procureur, d'autre ;

La Cour, parties ouïes et le sieur du Tillet, avocat du Roi, après les déclarations des parties de [...] et Blondeau qu'ils consentent que la femme de Philandre soit payée de la part et portion à elle appartenant dans la Société, d'entre les parties encore qu'elle ne joue pas et ne soit point actrice ; sur la demande des parties de Corbin et Robert en résolution du traité de Société a mis et met les parties hors de cour et de procès, si mieux n'aiment les demandeurs payer la somme de 2 mille livres tournois⁴⁹² par an portée par le traité⁴⁹³.

À l'origine de ce litige fut la décision de retraite du couple Philandre. Cette retraite, quoiqu'approuvée par le prince de Condé, suscitait le mécontentement des autres membres de la troupe. D'où une première comparution au greffe de la Cour le 16 mars 1667, selon laquelle Philandre et Angélique Desmarets avaient cherché à « tous les démouvoir », sous-entendu de leur refus. Voici le contenu principal de l'acte de comparution⁴⁹⁴ :

Aujourd'hui est comparu au greffe de la Cour Jean Monchaingre, sieur de Philandre, et demoiselle Angélique Desmarest, sa femme, assistés de maître Nicolas Dupin, leur procureur ; lesquels en conséquence de l'instance pendante en la Cour entre eux, Jean Pitel, sieur de Beauval, et sa femme, Antoine Lefebvre, Henri Pitel, sieur de Longchamps, [...], qui assembloient avec ledit Monchaingre et sa femme la troupe des comédiens de Monsieur le Prince, et pour tous les démouvoir, et de la déclaration et remerciement par eux fait et demandé la liberté à Monsieur le Prince de se retirer de ladite troupe, ne désirant plus jouer la comédie non-seulement en ladite troupe, ni en toute autre troupe que ce soit, ce qu'ils ont obtenu de mondit sieur le Prince ; lesdits Monchaingre et sa femme ont déclaré et d'abondant déclarent, qu'à cause de ce qu'ils sont avancés en âge, ne plus jouer la comédie, qu'ils ne veulent ni entendent n'être plus de ladite troupe de Monsieur le

⁴⁹² Probablement le montant du dédit.

⁴⁹³ Émile Campardon, *Nouvelles pièces inédites sur Molière et sur quelques comédiens de sa troupe*, Paris, Berger-Levrault, 1876, p.161-163.

⁴⁹⁴ Pour faciliter la compréhension du texte, nous allons souligner en italique les phrases-clé.

Prince, ni même en aucune troupe par ci-après telle qu'elle soit. Dont ils ont requis acte et élu leur domicile en la maison dudit Dupin, [...] ⁴⁹⁵

Si l'on met en parallèle les deux documents, on constate l'ambiguïté de la position de Beauval et sa femme. Dans l'acte du 16 mars, ils sont évoqués indifféremment à côté des autres, comme s'ils partageaient le sentiment de leurs camarades et s'opposaient ainsi à la décision du couple Philandre. Mais dix jours plus tard, c'est eux qui sont allés contester la légitimité du contrat d'association de la troupe en s'appuyant sur la retraite de la femme de Philandre. Ce qui montre, au contraire, qu'ils sont impatients de voir la troupe dissoute. Selon nous, ce comportement apparemment contradictoire peut s'expliquer par le fait que Philandre et sa femme ont cru que les Beauval constituaient l'obstacle à leurs retraites avec les autres comédiens. Alors qu'ils ignoraient qu'en réalité, leurs retraites profiteraient à Beauval et à sa femme qui s'étaient déjà mis en rapport avec la troupe du Marais. De fait, nous les repérons à côté de Rosidor et des autres comédiens du Marais dans l'acte du 15 mars 1667 que nous avons évoqué plus haut ⁴⁹⁶. Toujours est-il que les deux couples se sont vite compris. D'où cette phrase située à la fin de la sentence du 26 mars : « sur la demande des parties de Corbin et Robert en résolution du traité de Société a mis et met les parties hors de cour et de procès ». Comme Corbin est avocat du couple Philandre, et Robert celui des Beauval, il en résulte que les uns et les autres ont demandé la dissolution de la troupe, sauf qu'ils sont finalement déboutés.

La sentence du 26 mars 1667 a finalement maintenu la validité du contrat d'association du 31 octobre 1665. Mais on se demande pourquoi Philandre et sa femme ont soutenu les Beauval en premier lieu, puisque la résolution du contrat n'est pas une condition indispensable pour leur retraite qui a été approuvée par le prince de Condé, protecteur de la troupe. Et il est vraisemblable que la sentence du 26 mars intervient simplement pour assurer le revenu de la femme de Philandre après la retraite ⁴⁹⁷. Ce qui est certain, c'est qu'en dépit de la survie de l'association de 1665, ce couple ne sera plus mentionné parmi les comédiens de Condé à partir de 1668, alors que les Beauval y seront toujours. Pour nous, le geste de Philandre pourrait être expliqué par l'affection de

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.45, n.1.

⁴⁹⁶ *Cf. supra*, p.140, n.460.

⁴⁹⁷ Le paiement de la part d'un comédien après sa retraite semble être la cause de ce conflit au sein de la troupe de Condé. Nous y reviendrons tout à l'heure.

ce dernier pour la femme de Beauval qui est, nous le verrons, une fille qu'il a adoptée et élevée.

Sur l'identité de l'épouse de Beauval, deux hypothèses s'opposent. Traditionnellement, elle est considérée par les historiens du théâtre comme une fille adoptive de Philandre. Tandis que Georges Mongrédien⁴⁹⁸ et son collaborateur Jean Robert⁴⁹⁹ croient qu'elle est une fille naturelle que le comédien a eue avec sa servante. Réunissons donc les documents concernés pour essayer de juger ce différend. Le seul document qui fait référence à une fille naturelle de Philandre est un acte de désistement daté du 6 décembre 1657. En voici le contenu principal :

Marthe Boisseau, [...] se désiste de l'instance criminelle qu'elle a ci-devant intentée contre Jean Monseingre [sic], dit Filandre, comédien de la reine de Suède, pour raison du commerce charnel qu'elle prétend avoir eu avec ledit Filandre, pendant qu'elle a demeuré à son service, tant en son voyage de Hollande à la Haye, que à la ville de Bruxelles, pendant lequel temps elle prétend être devenue grosse de son fait, et aurait fait ses couches en cette ville de Paris, [...] ; moyennant la somme de 30 livres qui lui est payée par Noël Viot, marchand et bourgeois de Paris, fondé de procuration dudit Filandre passée à Bruxelles le 28 avril 1657, laquelle est annexée, et qu'elle sera déchargée de Jeanne-Françoise Monseingre, enfant agée de dix-sept mois ou environ, de laquelle ladite Boisseau est accouchée et de laquelle ledit Filandre demeure chargé pour icelle faire nourrir, instruire et élever à la foy catholique, apostolique et romaine⁵⁰⁰.

Ce document nous servira à juger le différend une fois qu'il aura été mis en rapport avec d'autres témoignages concernant la fille que Philandre a adoptée.

Dans la troupe formée par ce comédien le 17 novembre 1659 à La Rochelle, nous trouvons une certaine Jeanne, qualifiée de « fille adoptive » de Philandre et qui reçoit déjà une part dans la troupe⁵⁰¹. Le 3 juillet 1663, à l'occasion du baptême d'une fille d'Henri Pitel, dit Longchamp, est présente une « Jeanneton Filandre » qui est très probablement la fille adoptive de 1659⁵⁰². Le 4 décembre de la même année, dans une lettre que le grand tragédien Floridor adresse à Charles Guérin⁵⁰³ pour lui confirmer son

⁴⁹⁸ Georges Mongrédien, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIe siècle, suivi d'un inventaire des troupes, 1590-1710*, *op.cit.*, p.26.

⁴⁹⁹ Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », *op.cit.*, p.341.

⁵⁰⁰ Henri Chardon, « Un dernier renseignement sur Monchaingre », dans *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, Le Mans, Société d'agriculture, sciences et arts, 1876, p.172.

⁵⁰¹ M. Delafosse, « Documents inédits », *op.cit.*, p.159.

⁵⁰² F. Saulnier, « Les comédiens à Rennes au XVII^e siècle », dans *Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, Rennes, Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, 1880, p.262.

⁵⁰³ Comédien de la troupe du prince d'Orange.

accord à l'égard du projet de mariage entre son fils Charles de Soulas⁵⁰⁴ et Marguerite, fille de Guérin, nous lisons le passage suivant :

[...] Pour des nouvelles de la troupe de M. Filandre, elle va à Angers où M. de Bonval et la fille dud. sieur Filandre se sont mariés ensemble, sans que led. sieur en ait rien seu, ce qui le fâche fort ; c'est une nouvelle que j'ay apprise ce matin de Mademoiselle de Boissat⁵⁰⁵.

La fille de Philandre⁵⁰⁶ a donc épousé clandestinement Beauval peu avant décembre 1663. Le nouveau couple fera baptiser une fille à Dijon le 9 juin 1665⁵⁰⁷. Ces deux derniers documents, mis en parallèle avec l'acte de désistement de l'ancienne servante de Philandre, suffisent pour nous convaincre que la femme de Beauval est la fille adoptive évoquée dès 1659. Puisque le 6 décembre 1657, la fille naturelle de Philandre n'a que dix-sept mois ; alors comment peut-elle épouser le comédien Beauval en 1663 et surtout lui donner une fille en 1665, soit à l'âge de neuf ans et demi ? Finalement, il y a lieu de croire que c'est dans l'intérêt de sa fille adoptive que Philandre a accordé son soutien à la tentative des Beauval de faire annuler le contrat d'association de 1665.

Ce conflit du début de 1667 allait entraîner une scission au sein de la troupe de Condé qui était en même temps une crise au sein de la famille Pitel, car contraints de rester associés à la troupe à cause de la sentence du 26 mars, Jean Pitel, dit Beauval, et sa femme refusaient d'être présents là où se réunissaient d'autres comédiens sous la conduite de son frère Henri Pitel, dit Longchamp, et vice versa. Le 3 juillet 1667 à Rennes, Philandre et sa femme, qui vraisemblablement restaient encore avec la troupe⁵⁰⁸, furent présents au baptême d'un fils du couple Beauval, tandis qu'aucun des autres comédiens n'était venu assister à la cérémonie⁵⁰⁹. Le seul membre de la troupe qui s'y trouvait était Jean Nicolas, décorateur. Pourtant, les comédiens étaient tous à Rennes, car le lendemain, Jean Nicolas signait, en tant que témoin avec Michel Durieux, l'un des

⁵⁰⁴ Aussi comédien dans la troupe du prince d'Orange.

⁵⁰⁵ G.-A. de Puybusque, « Un mariage de comédiens à Toulouse en 1665 », dans *Revue historique de Toulouse*, 1923, t.X, p.125. Il est à noter que l'auteur de cet article ne s'est arrêté sur ce mariage que parce qu'il croyait à tort que la troupe royale dans laquelle se trouvait Floridor était la troupe de Molière. Et pour lui, « tout ce qui a quelque rapport avec Molière est digne d'intérêt. » *Ibid.*, p.122-123.

⁵⁰⁶ Elle apparaîtra sous le nom de Jeanne Bourguignon dans l'acte d'association du 6 avril 1664, Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », *op.cit.*, p.342.

⁵⁰⁷ Elle est alors nommée Jeanne Olivier. *Idem.*

⁵⁰⁸ C'est la dernière fois que les deux noms apparaissent avec les comédiens de Condé.

⁵⁰⁹ Henri Chardon, *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique*, Paris, Champion, 1904, t.II, p.244.

camarades, l'acte de naissance d'un certain Mathurin Le Breton⁵¹⁰. On nous opposera peut-être que les autres membres de la troupe étaient tous en représentation et que par conséquent, ils ne pouvaient pas être présents au baptême du fils de Beauval. Sauf que le 3 juillet 1667 était un dimanche, et il était interdit de jouer le dimanche pendant les heures de l'office. Le 7 août suivant, toute la troupe, à l'exception du couple Beauval, assista au baptême d'une fille d'un marchand de drap rennais⁵¹¹. Le 22 septembre, toujours à Rennes, les comédiens de Condé assistèrent au baptême de Michel Henri, fils de Longchamp⁵¹². Alors que l'absence de Beauval et sa femme est attestée une nouvelle fois. Force nous est de constater que cette absence volontaire à un événement qui réunit les comédiens de l'autre camp continuera⁵¹³ jusqu'au départ des Beauval de la troupe, probablement en 1669. Certes, deux exceptions sont observées pour le 9 et le 12 juin 1668, à Bayonne⁵¹⁴. Mais ce n'est en rien le signe d'une réconciliation entre le couple Beauval et les autres, car il était question du mariage de Jean Nicolas qui, en dépit de la marginalisation des Beauval dans la troupe, avait assisté au baptême de leur fils le 3 juillet 1667. La présence du couple témoignait plutôt de leur gratitude envers le décorateur.

Jusqu'ici, nous ne nous sommes pas encore posé la question suivante : pourquoi les comédiens de Condé cherchaient à retenir Philandre et Angélique Desmarets dans la troupe ? Le geste est d'autant plus curieux que la demande de retraite avait été approuvée par leur protecteur. La présence de ces deux comédiens était-elle indispensable pour la survie de la troupe ? La longévité exceptionnelle de cette compagnie itinérante après la retraite du couple nous semble écarter cette hypothèse. En revanche, si l'on prend en considération la sentence du 26 mars 1667 qui, comme nous l'avons évoqué plus haut, assure le revenu de la femme de Philandre « encore qu'elle ne joue pas et ne soit point actrice », il y a lieu de croire que le mécontentement du reste de la troupe est lié à la question de l'entretien des comédiens retraités.

⁵¹⁰ Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », *op.cit.*, p.343.

⁵¹¹ F. Saulnier, « Les comédiens à Rennes au XVII^e siècle », *op.cit.*, p.265.

⁵¹² *Ibid.*, p.264.

⁵¹³ Le 2 juin 1668 à Bayonne, aucun des comédiens de Condé n'a assisté au baptême d'un nouveau fils de Beauval. Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », *op.cit.*, p.345.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.345-346.

Référons-nous à nos analyses du chapitre précédent sur le système de retraite chez les comédiens : il est aisé à comprendre que la crise de 1667 était la conséquence directe d'une double retraite qui avait transgressé les règles établies, car au lieu de laisser délibérer de leur retraite à toute la troupe, Philandre et sa femme avaient recouru à l'autorité du prince de Condé. Les bonnes relations qu'ils entretenaient avec le protecteur de la troupe avaient dû les encourager à se considérer comme des privilégiés. Or, c'était un geste inacceptable aux yeux de leurs camarades, pour qui la décision de retraite ne pouvait se faire qu'avec l'accord de l'ensemble des comédiens. Aucune intervention extérieure, même provenant de leur protecteur, ne serait bienvenue. Tout simplement parce que la retraite d'un comédien impliquait tout de suite la question de son entretien. Et comme nous l'avons vu dans plusieurs contrats cités ou mentionnés précédemment, avant l'entrée d'un nouvel acteur, c'était la troupe qui devait assurer la vie du retraité. Cela étant, à l'égard de la décision de retraite et de l'entretien du retraité, tout ordre imposé de l'extérieur risquerait de perturber le bon fonctionnement d'une troupe. N'oublions pas qu'en dépit de l'affection de Louis XIV pour Raymond Poisson, le comédien et sa femme furent obligés de payer la pension viagère de Nicole Gassot, seconde épouse de Bellerose, pendant dix ans, avant d'avoir une réduction autorisée par le roi, protecteur de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. La question était d'autant plus sensible pour une troupe de campagne qui, n'ayant pas les mêmes avantages financiers que les troupes sédentaires parisiennes, connaissait certainement plus de difficultés dans la recherche des nouveaux éléments consentant à assumer l'entretien des retraités.

c. La fusion avec les comédiens du dauphin

Quoique, pendant la crise de 1667, la plupart des comédiens aient refusé d'accepter la retraite du couple Philandre approuvée par Condé leur commun protecteur, ils continuaient à bénéficier de la protection de ce dernier. En voici deux preuves : le 11 août 1672, à Rennes, les vieux comédiens de la troupe, à savoir Henri Pitel, sieur de Longchamp et Charlotte Le Grand sa compagne, Michel Durieux et sa femme Anne Pitel, s'associèrent avec d'autres comédiens de campagne qui étaient Jean Mignoc, sieur de Mondorge et sa femme, Ange-François Coirat, sieur de Belle Roche, Vincent Dubourg, sieur de Jolimont, Nicolas Desmare, sieur de Champmeslé et Elisabeth de Bussy, « tous comédiens de son Altesse sérénissime Monseigneur le Prince de

Condé⁵¹⁵ ». Cette troupe n'était pas nouvelle, car les mêmes comédiens s'étaient déjà réunis à Paris le 26 mars précédent pour un an d'association⁵¹⁶. Alors pourquoi avaient-ils hâte de renouveler leur contrat bien avant son expiration ? Une curieuse indication de l'acte d'association de Rennes semble pouvoir nous donner un élément de réponse. Le document nous apprend en effet que pendant la durée du contrat – un an à compter du mois de mars 1673 – les comédiens ont promis d'« exercer leur profession hors le royaume de France ». De semblables précisions sur les lieux de représentation étaient rares dans les contrats d'association. Ce qui signifiait que pour une raison ou pour une autre, la troupe avait déjà planifié ses activités de l'année suivante qui se dérouleraient hors du territoire français. Les comédiens devaient avoir pleine confiance en leur projet, d'où ce renouvellement d'association anticipé sept mois plus tôt.

La découverte d'une lettre reçue par le Grand Condé nous permet d'éclaircir ce projet mystérieux. Elle est datée du 7 juillet 1673, envoyée de Cologne de la part de Courtin et de Barillon, deux clients du prince. Nous y lisons le passage suivant :

Nous laissons à Mr Dangau⁵¹⁷ [sic], qui est venu ici pour prendre les eaux de spa, le soin de rendre compte à Monseigneur le Duc des rigueurs des comédiennes, Nanette⁵¹⁸ qui se vante d'avoir l'honneur d'estre filleule de Vostre Altesse Serenissime, le dispute sur le theatre à la Chameslai⁵¹⁹, mais comme elle a refusé Mr de Seignelai⁵²⁰ à Marseille, nous ne presumons pas qu'elle veuille nous escouter ici⁵²¹.

La guerre de Hollande avait commencé en 1672. Condé y participait en combattant aux côtés des armées de Turenne. C'est dans ce contexte politico-militaire qu'il faut comprendre l'extrait de la lettre, ainsi que la précision dans le contrat de Rennes. Le projet des comédiens de Condé consistait à suivre la cour de leur protecteur à l'étranger. De surcroît, considérant l'attention que le prince portait à sa troupe pendant la guerre même – puisque le marquis de Dangeau était chargé de rapporter au duc d'Enghien les

⁵¹⁵ Henri Chardon, *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique*, op.cit., p.246-248.

⁵¹⁶ Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700*, op.cit., p.98.

⁵¹⁷ Le marquis de Dangeau, client de Condé.

⁵¹⁸ Anne Pitel, fille de Longchamp et femme de Michel Durieux.

⁵¹⁹ S'agit-il de la fameuse comédienne Marie Desmares ? Comme elle est entrée à l'Hôtel de Bourgogne en 1670, cela aurait signifié que pendant un moment, la troupe royale a suivi Louis XIV en campagne de Hollande.

⁵²⁰ Fils de Colbert.

⁵²¹ Archives de Chantilly, série P, *Correspondances passives du Grand Condé : 1647-1686*, t.XLIX, p.141.

nouvelles des comédiens⁵²² – on se demande si la décision de jouer « hors le royaume de France » n'était pas à l'origine un commandement de Condé qui voulait avoir sa troupe à proximité.

Les comédiens avaient d'ailleurs pensé à renouveler régulièrement leur répertoire en représentant des nouveautés parisiennes pour ceux qui combattaient à l'étranger, d'où la précision suivante dans le contrat d'association de Rennes : « lesd. demoiselles de Bussy et du Rieux partageront les rolles des premières pièces nouvelles qui leur viendront de Paris⁵²³ ». D'une manière ou d'une autre, les comédiens de campagne semblaient toujours garder un lien assez étroit avec leurs confrères de la capitale, ce qui leur permettait de reproduire en province et à l'étranger les spectacles parisiens. La fin de la lettre que Floridor adressa à Charles Guérin le 4 décembre 1663, dont nous avons déjà cité un extrait, en fait preuve :

Je vous envoie le *Portrait du peintre ou la contre critique* du sieur Bairsaut⁵²⁴ [sic] que nous représentons il y a deux mois. Je ne vous peux encore envoyer les airs des *Amours d'Ovide*⁵²⁵ parce que le musicien qui les a faits n'est pas encore de retour de la campagne, voila tout ce que je vous puis mander sur le sujet de vostre lettre vous attestant que je suis comme a toute vostre famille, monsieur tres humble et tres affectionné serviteur de Soulas⁵²⁶.

Comme la pièce de Boursault est achevée d'imprimer pour la première fois le 17 novembre 1663, on nous dira qu'il n'est pas impératif de connaître des comédiens qui l'ont créée pour en acquérir un exemplaire, sauf que rien n'écarte la possibilité que Floridor ait envoyé à Guérin une copie du texte que la troupe royale avait effectivement joué, c'est-à-dire probablement différent de la version publiée. Qui plus est, il est absolument avantageux d'entretenir un lien avec les comédiens parisiens pour une pièce à spectacle comme les *Amours d'Ovide* qui est accompagnée de musique, puisque vraisemblablement, les airs ne se publient pas. On ne peut se mettre en contact avec le musicien-détenteur qu'avec l'intermédiaire de la troupe qui a participé à la création du spectacle.

Revenons à la troupe du prince de Condé. Nous avons très peu de renseignements sur sa fortune entre 1673 et 1675. Simplement, les archives municipales de Dijon nous

⁵²² Condé partage la gestion de sa troupe avec son fils. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question.

⁵²³ *Op.cit.*, p.247.

⁵²⁴ Boursault.

⁵²⁵ Pastorale héroïque de Gabriel Gilbert, publiée en 1663. Le privilège date du,

⁵²⁶ G.-A. de Puybusque, « Un mariage de comédiens à Toulouse en 1665 », *op.cit.*, p.125.

signalent qu'une permission de représentation est accordée aux comédiens de Monseigneur le Prince le 3 juillet 1674. Ceux-ci ont également séjourné à Lille, car, dans les premiers mois de 1675, paraît une tragédie en cinq actes intitulée *Hippolyte*, composée par un jeune juriconsulte, Mathieu Bidar⁵²⁷. Sur la page de titre de ce livre, nous lisons la phrase suivante : « Représentée à Lille par les Comédiens de Son Altesse Serenissime Monseigneur LE PRINCE ». Toujours est-il que la composition de la troupe nous est inconnue pendant ces années-là. Nous ne retrouvons les noms des anciens comédiens de Condé qu'à partir du 14 mars 1676 où un contrat d'association fut conclu entre deux parties, ou disons mieux, entre deux familles⁵²⁸, car la troupe issue de cette alliance était dominée par les comédiens de deux familles, à savoir les Pitel, qui étaient tous de fidèles protégés de Condé, et les Raisin, comédiens du dauphin depuis les années 1660. Parmi les premiers, il y a le couple Longchamp (Henri Pitel et Charlotte Legrand), leur fille Anne Pitel et leur gendre Michel Durieux. Parmi les autres, nous repérons les frères Jean et Jacques Raisin, leur mère Marguerite Siret, veuve d'Edme Raisin et leur sœur Catherine qui a épousé Jean de Villiers, probablement chef de la troupe.

Les comédiens des deux familles ont dû vraiment compter sur leur bonne entente, car leur association est prévue pour cinq ans, c'est-à-dire une durée exceptionnellement longue pour une troupe de campagne. Plus tard, Jean Raisin, dit « le petit Molière », se mariera avec Françoise Pitel, une autre fille de Longchamp. Cette union rapprochera donc encore davantage les deux familles. Il est à noter qu'en rejoignant les Raisin, les Pitel ont aussi adopté le titre que ceux-ci portent, à savoir « comédiens du Dauphin établis à Rouen ». Même si le contrat stipule que pendant les cinq années d'association, la troupe jouera à Rouen et ailleurs, l'expression « établis à Rouen » et la longue durée du contrat semblent nous révéler qu'elle a tendance à se sédentariser dans cette ville. Notre hypothèse est confirmée par le contrat de renouvellement du 19 octobre 1680⁵²⁹. Cette fois, l'association est reconduite pour sept ans de nouveau « afin de représenter la comédie devant les princes et duc et en la ville de Rouen ». Par conséquent, on peut définitivement considérer la troupe de Rouen comme sédentaire.

⁵²⁷ Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de Lille, de ses origines jusqu'à nos jours*, Lille, imprimerie de Lefebvre-Ducrocq, 1901-1907, v.I, p.145.

⁵²⁸ Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700, op.cit.*, p.103.

⁵²⁹ *Ibid.*, p.115-116.

L'acte du 19 octobre 1680 nous montre aussi qu'entre temps, la troupe a recruté les nouveaux éléments suivants⁵³⁰ : Pierre Besnard, sieur de Bonneuil, Daniel Racot et Marguerite Poirier, sa femme. Si nous ignorons les circonstances de l'entrée de Bonneuil, il est pourtant avéré que le couple Racot-Poirier a rejoint les comédiens de Rouen dès le 20 mars 1679⁵³¹ pour remplacer Jean Villiers, Jean Raisin et sa femme Françoise Pitel, qui avaient tous été admis dans la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne. Enfin, le plus grand intérêt de ce contrat de renouvellement du 19 octobre 1680 est dans la désignation des différents associés. Deux d'entre eux, à savoir Marguerite Siret et Jacques Raisin son fils, portent le titre de « comédiens de Monseigneur le Prince », alors que Michel Durieux est désigné comme « huissier du cabinet du Prince ». Quant au reste de la troupe, il a gardé le titre de 1676 : « comédiens du Dauphin établis à Rouen ». Cette différence d'appellation prouve plusieurs choses. D'abord, elle est un excellent témoignage de l'hybridité de la troupe de Rouen, compagnie en rapport avec deux illustres personnages : le fils aîné du roi et le premier prince du sang. Ensuite, elle nous apprend que si, depuis la fusion de 1676, certains comédiens comme Jacques Raisin ont daigné afficher publiquement le nom de Condé, c'est probablement parce qu'ils ont plu particulièrement à ce dernier, véritable protecteur de leur troupe, car parmi ceux qui gardent le nom du dauphin en octobre 1680, il y en a (du Perche par exemple) qui avaient déjà fait partie de la troupe en mars 1676 comme Jacques Raisin. Enfin, en ce qui concerne les fidèles protégés comme Michel Durieux, une charge dans la maison du prince lui est accordée sans doute en récompense de son service.

Nous pouvons finalement revenir à notre question de départ, à savoir pourquoi le prince de Condé a voulu mander la troupe du dauphin établie à Rouen pour son divertissement d'automne à Chantilly à partir de 1677, sachant qu'en même temps, il existe une autre troupe de campagne portant son nom dans laquelle on trouve Nicolas Desmares, sieur de Champmeslé, qui s'est pendant un temps associé aux Pitel ? La raison paraît évidente après cette longue étude sur les grands moments de l'histoire de la

⁵³⁰ Le 22 octobre suivant, entreront encore dans la troupe Florent Carton, sieur d'Ancourt, et de Thérèse Lenoir, sa femme. Deux ans plus tard, le 22 mars 1682, Scipion Clavel et Judith Simonin, sa femme, rejoindront aussi les comédiens de Rouen. *Ibid.*, p.116.

⁵³¹ *Ibid.*, p.103-104. D'autres comédiens avaient été recrutés avec eux : Jean Biet, sieur de Beauchamp et Claude Mallet sa femme ; Jacques Le Blond, sieur d'Orgemont et sa femme Jeanne Larue, François-Ange, sieur de Belle-Roche. Sauf qu'aucun de ces derniers ne sont restés jusqu'à octobre 1680.

troupe de Condé : la seule troupe dont le sort préoccupe Louis de Bourbon depuis son adoption par ce dernier est celle qui est pendant longtemps dominée par la famille Pitel et qui finit par fusionner avec les Raisin, comédiens du dauphin à Rouen. Autrement dit, le choix du Grand Condé paraît naturel une fois que nous comprenons que ce qui caractérise sa protection, c'est précisément la fidélité, qualité qu'on trouve rarement ailleurs.

Cette fidélité se traduit aussi par la volonté du protecteur de se tenir informé des nouvelles de sa troupe, même après sa retraite de la vie mondaine. Citons la lettre que Jean Raisin, désormais « Comédien français », adresse à Condé le 9 novembre 1684⁵³² :

Monseigneur,

Puisque Vostre Altesse Serenissime m'a donné la permission de luy escrire pour l'informer du succes de la durieu [Anne Pitel], je prendray la liberté de luy dire qu'il est aussy grand qu'on le pouvoit souhaitter, puisqu'elle a eu l'applaudissement general dans les deux rôles qu'elle a joües a la cour qui sont Clytemnestre d'*Iphigenie* et la contesse D'Escarbagnas. Et cela est sy veritable que madame la dauphine⁵³³ l'a acceptée pour la mettre dans nostre troupe a pasques prochain. La des broses et la dancourt le sont aussy quoiqu'elles n'ayent pas esté trouvées si bonnes comediennes que la durieu, mais elles avoient pour protecteurs monsieur le duc de Crequy⁵³⁴ et madame de rochefort : ainsy on a esté obligé de passer l'Emetique après la seignée, et je puis dire qu'il ne falloit pas moins qu'un monseigneur le Duc pour venir a bout de cet affaire. Elles auront toutes trois chacune demie-part. Enfin elle est a present du nombre de ceux qui doivent toute leur fortune a la maison de Vostre Altesse Serenissime. Pour moy, monseigneur, je ne perdray jamais la memoire des obligations dont je luy suis redevable, et je seray tout le reste de ma vie avec tout le zele et tout le respect possible,

Monseigneur De Vostre Altesse Serenissime

Le tres humble, tres obeissant
Et tres soûmis serviteur
Raisin

La lettre de Jean Raisin est un précieux témoignage du déroulement de la sélection des comédiens par la nouvelle troupe de la Comédie française dont la gestion était accordée à la Dauphine. L'audition pouvait commencer plusieurs mois à l'avance. Le protecteur y jouait un rôle décisif de sorte que Raisin n'avait pas tort de dire que la femme de

⁵³² Archives de Chantilly, série P, *Correspondances passives du Grand Condé : 1647-1686*, t.XCVIII, p.143-144.

⁵³³ À qui Louis XIV a confié la gestion de la troupe des Comédiens Français.

⁵³⁴ L'un des quatre premiers gentilshommes de la Chambre du roi depuis 1661. Voir Philippe Beaussant, *Les Plaisirs de Versailles : Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996, p.306.

Durieux devait toute sa fortune au fils de Condé qui avait réussi à faire aboutir son entrée.

B. Le patronage du Grand Condé dans tous ses aspects

a. Ce que Condé apportait à ses troupes

Le prince de Condé n'était pas le seul haut dignitaire qui protégeât plusieurs troupes de théâtre en même temps. Le Dauphin par exemple, en plus des comédiens établis à Rouen sous la conduite des Raisin, avait encore sous son nom une autre troupe de campagne dont on a conservé un acte d'association qui date de 1680⁵³⁵. Le phénomène est probablement général. Et la raison en est simple. À part le roi, personne n'avait à sa disposition une troupe fixe. La mobilité était d'ailleurs constatée dans les deux sens : non seulement les comédiens étaient itinérants, mais les Grands, eux aussi, se déplaçaient fréquemment dans le royaume, voire en Europe. Il était donc plutôt facile pour ces derniers de croiser différentes troupes prêtes pour leur divertissement. La plupart du temps, ces rencontres plus ou moins aléatoires n'apportaient aux comédiens qu'une gratification ponctuelle, tout au plus accompagnée d'un patronage honorifique. Pourtant, ce n'était pas le cas chez le Grand Condé. Par l'intermédiaire de son fils qui partageait la troupe avec lui, il accordait à sa seconde troupe le privilège de se produire librement dans la province dont il était gouverneur, à savoir la Bourgogne. Voici l'ordonnance à cet effet signée par le duc d'Enghien :

Les maîtres et eschevins de Dijon, Authun, Auxerre, et autres villes du gouvernement de la Province de Bourgogne laisseront jouer dans leurs villes pendant le reste de la presente année la troupe des comediens de Monsieur le Prince.

Faict a Chantilly, le 9 avril 1678, signé *Henri-Jules de Bourbon*⁵³⁶.

Dès le mois de juillet, cette troupe, dirigée par Pierre Patissier, sieur de Châteauneuf, se trouvait à Dijon où elle obtenait la permission de jouer⁵³⁷. Pourtant, la troupe n'a eu qu'une vie éphémère, car, d'après un acte d'association du 18 mars 1681, sa

⁵³⁵ L'association date du 3 avril 1680, pour une durée d'un an. Madeleine Jurgens et Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700, op.cit.*, p.114.

⁵³⁶ Archives de Chantilly, *Registres du gouvernement de Bourgogne*, 2-GB-026, p.339.

⁵³⁷ Louis de Gouvenain, *Le Théâtre à Dijon, op.cit.*, p.69.

composition avait complètement changé : Nicolas Desmare était le seul élément qui y restait. Et c'était lui qui était chargé de reconstituer cette nouvelle troupe portant toujours le nom de « Monseigneur le Prince⁵³⁸ ».

Afin d'apprécier le patronage de Condé dans ses divers aspects, il convient de se tourner vers sa principale troupe, dominée par la famille Pitel. D'abord, comme nous l'avons évoqué plus haut, la troupe était partagée entre le « Grand Condé » et son fils, comme le prouve un brevet délivré de la part du duc d'Enghien :

Aujourd'huy X de juin 1671, Monseigneur le Duc estant a Dijon, voulans gratiffier et favorablement traicter le sr Durieu, comedien, et ses compagnons, et leur donner des marques de sa bonne volonté, et de la satisfaction que S.A.S. a de leur troupe, Sad^c Altesse les a retenu et retient pour ses commediens ordinaires, pour doresnavant jouer et représenter la comedie soubz le titre de comediens de Mondit seigneur, et jouyr en cette qualité de tous les avantages qui y sont attribuéz tant qu'il plaira a S.A.S. Laquelle, pour tesmoignage de sa volonté, m'a commandé de leur en expedier le présent brevet qu'elle a voulu signer de sa main et estre contresigné par moy, son con^{te} et secretaire ordinaire de ses commandementz⁵³⁹.

En 1671, les camarades de Michel Durieux sont donc reconnus officiellement par le duc d'Enghien comme ses « comédiens ordinaires », c'est-à-dire des comédiens qui le servent avec une certaine régularité. Pourtant, il ne faut pas croire que le père abandonne définitivement la troupe, car dans les actes notariés qui nous sont parvenus, c'est toujours le titre de « comédiens de Monseigneur le Prince » qui les accompagne. De plus, Condé intervient à plusieurs reprises dans les affaires de ses comédiens, nous le verrons.

Après avoir fusionné en 1676 avec les comédiens du Dauphin à Rouen, la nouvelle troupe obtient l'honneur de divertir régulièrement leur protecteur désormais à la retraite. Les *Registres des comptes de la maison de Condé* nous apprennent qu'entre 1677 et 1682, les comédiens de Rouen effectuaient chaque automne un séjour à Chantilly, demeure des Condé. Il s'agit de voyages commandés par leur protecteur, dont les instructions leur avaient été transmises quelques mois à l'avance par l'intermédiaire de Ricous, premier maître d'hôtel de l'hôtel de Condé à Paris. Voici l'exemple d'une lettre que le prince envoya à ce dernier le 6 juillet 1681 :

⁵³⁸ Madeleine Jurgens et Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700, op.cit.*, p.117.

⁵³⁹ Archives de Chantilly, *Registres du gouvernement de Bourgogne*, 2-GB-026, p.62-63.

Mandés aux comédiens que je m'attends que leur troupe sera assez bonne pour me donner du plaisir au mois de septembre, qu'ils partagent les rôles de manière que les personnages soient bien distribués, et qu'ils accommodent leurs pièces d'agrément⁵⁴⁰.

La durée des séjours était variable, entre neuf⁵⁴¹ et environ soixante-treize⁵⁴² jours. Mais à partir des années 1677 et 1680, la troupe y restait toujours plus d'un mois. Les comédiens obtenaient pour chaque séjour une gratification, et ils étaient toujours remboursés de leurs frais de voyage. Cependant, le montant de leur récompense n'était pas proportionnel à la durée du séjour. Par exemple, en 1677, la troupe reçut 2200 livres pour seulement neuf jours⁵⁴³, alors que l'année suivante, c'était une somme de 4400 livres qui lui fut accordée pour un séjour de quarante jours⁵⁴⁴. L'irrégularité, tant de la durée du séjour que du montant de la gratification, nous révèle que le divertissement théâtral à Chantilly n'avait pas la même envergure d'une année à l'autre. En termes de gratification, la meilleure année fut 1681, où les comédiens furent récompensés par 5793 livres 7 sols. Mais il semble que le spectacle le plus coûteux eut lieu en 1679. Lisons le compte de cette année :

A Durieu et Raisin, comédiens, la somme de Cinq mil six cens dix livres, scavoir V^m livres que Monseigneur le Prince leur a accordée et aux autres comédiens de leur troupe qui ont esté a Chantilly depuis le commencement du mois de septembre dernier jusques au treizieme novembre 1679 pour tout le temps qu'ils y ont esté et pour y estre venus et leur retour a Roüen, V^c [livres] la paye de quatre violons qu'ils ont amené par ordre de S.A.S. de Rouen a Chantilly, et pour y avoir sejourné depuis le XXIII^c aoust dernier jusques audit jour treizieme novembre a raison de VI [livres] par jour pour les quatre ; de CX [livres] par gratification aux gagistes desdits comédiens, le tout suivant l'ordonnance de S.A.S. et quittance du xv^e du mois de novembre m vi^c soixante et dix-neuf⁵⁴⁵.

C'est la seule fois qu'on fait mention de la venue de joueurs de violon à Chantilly.

Grâce au prince de Condé, qui faisait intervenir son fils et ses premiers officiers, les comédiens de Rouen ont même le droit de se produire provisoirement à Paris, à une époque où Louis XIV ne tolérait pas la présence d'une troisième troupe française dans la capitale. Ce séjour parisien, ils pensaient le réaliser au retour de Chantilly. Prenons

⁵⁴⁰ Archives de Chantilly, série O, t.II, p.684.

⁵⁴¹ L'année 1677. Archives de Chantilly, *Registres des comptes de la maison de Condé*, 2-AB-189, fragment 763.

⁵⁴² L'année 1679. On note un séjour du « commencement du mois de septembre dernier jusques au treizieme novembre 1679 », *ibid.*, 2-AB-192, fragment 216.

⁵⁴³ *Ibid.*, 2-AB-189, fragment 763.

⁵⁴⁴ Entre le 1 septembre et le 10 octobre, *ibid.*, 2-AB-191, fragment 223.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, 2-AB-192, fragment 216.

l'exemple de 1677. Le 8 septembre, alors que la troupe se trouvait encore dans le château de leur protecteur, à Paris, on commençait déjà à préparer sa venue prochaine. Lisons d'abord un extrait de la lettre que Gourville, intendant de la maison de Condé, adressa à son maître ce jour-là :

Monseigneur le Duc a parlé à la grille qui veut bien que les comédiens jouent sur le Theatre de ses bamboches ; mais il dit qu'il faut une permission de M. de la Reynie. Je la chercherai demain et rendray compte a V.A.S. de ce qu'il m'aura répondu⁵⁴⁶.

Dominique de Mormandin, sieur de La Grille, était un inventeur de marionnettes qui avait obtenu l'autorisation de donner des spectacles dans l'ancien théâtre du Marais, fermé depuis le 23 juin 1673. Voici deux passages du privilège accordé par Louis XIV en mars 1675 à cet effet qui nous fournissent des détails sur son entreprise :

Nostre bien-aimé Dominique de Mormandin, escuyer, sire de la Grille, nous ayant humblement fait remonstre qu'il a trouvé une nouvelle invention de marionnettes qui ne sont pas seulement d'une grandeur extraordinaire mais mesure représentant des commdiens avec des décorations et des machines imitant parfaitement la danse et faisant la voix humaine, lesquelles serviront non seulement de divertissement au public mais serviront d'instruction pour la jeunesse ;

Lui accordons privilège de donner ses représentations pendant le cours de vingt années à dater du présent dans nostre bonne ville et faux-bourgs de Paris et par toutes autours telles bourgs et lieux de notre royaume qu'il jugera à propos ; [...]⁵⁴⁷

Malheureusement, l'activité de La Grille ne tiendra pas vingt ans, comme il était inscrit dans le privilège. L'obstacle venait principalement de la part de Lully, qui était jaloux du succès de ce nouveau théâtre connu aussi sous le nom de « l'Opéra de bamboche⁵⁴⁸ ». Toujours est-il qu'en septembre 1677, c'est dans cette salle que Gourville pensait installer les comédiens de Rouen. Citons maintenant la lettre suivante de l'intendant de Condé au sujet de l'avancement de la négociation avec La Reynie :

N'ayant pô trouver hier M. de La Reynie, j'y ay envoyé ce matin M. Chauveau pour luy parler de la grande affaire des comediens. Il a répondu qu'il y a eu des ordres du Roy qui ont réglé qu'il n'y auroit a Paris que la troupe de l'hostel de Bourgongne, celle de la Rue de guenegaud et l'opéra qui joue au Palais Royal, et que quand cela arriva il fallut que la troupe du marais se joignit à celle de la rue

⁵⁴⁶ Archives de Chantilly, série P, *Correspondances passives du Grand Condé : 1647-1686*, t.LXIX, p.213.

⁵⁴⁷ Privilège reproduit par Jules Claretie, *Molière, sa vie et ses œuvres*, Paris, Lemerre, 1873, p.188-189.

⁵⁴⁸ Concernant le théâtre de La Grille, voir aussi Jacques Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1947, p.117.

de guenegaud, que depuis il n'y en a point eu au marais, que les bamboches seulement que la grille eust permission pour un temps d'y faire jouer, encore fust-il fort embarrassé par les comediens et par Baptiste. Ainsi, monseigneur, M. de La Reynie dit qu'il seroit a propos qu'on en dit un mot au Roy après quoi il donnera avec joye l'ordre qui sera necessaire pour cela. Je me donneray l'honneur d'en rendre compte a Mgr le Duc, affin qu'il voye s'il juge à propos d'en dire un mot s'il en parle. Comme il ne demandera cette permission que pour six semaines ou deux mois, je ne doute pas qu'elle ne luy soit accordée⁵⁴⁹.

Quoique la suite de cette « grande affaire des comediens » nous soit inconnue faute de document, Gourville semble prévoir déjà une réponse positive de la part du roi. Quant à la prudence de La Reynie, elle révèle la rigueur de la politique de Louis XIV de maintenir seulement deux troupes françaises dans la capitale. Enfin, la complexité de l'affaire ainsi que le dévouement de Gourville montrent l'importance de la troupe de Rouen aux yeux de leur protecteur.

Pendant leur court séjour à la capitale, les comédiens de Condé jouissaient aussi d'un privilège qui pouvait faire envie à toute autre troupe de campagne, à savoir l'honneur de divertir la haute société parisienne à l'hôtel de Condé. Nous sommes renseignés par une série de lettres adressées au prince de Condé, comme, par exemple celle de Bourdelot qui date du 31 octobre 1678 :

Tout se porte bien à l'hostel [de Condé à Paris], Madame la Duchesse est partie aujourd'huy pour Maubuisson. Elle a eu deux fois la Comédie, l'une au petit Luxembourg, et l'autre à l'hostel de Condé où estoient Mr. de la Rochefoucauld et Mesdemoiselles ses filles avec Mad.^{lle} Dorée, Mad.^e la Mareschale de Crequy, Mad.^e du Vernet et leurs enfans. Il y eut hier un souper magnifique pour les Dames. Les Comédiens sont admirables. Tous les Comédiens de l'hostel de Bourgongne et de Guenegaud y estoient. Ils les louerent fort. Les Dames eurent au petit Luxembourg le divertissement de l'eclipse tres complete⁵⁵⁰.

En 1678, les comédiens retèrent à Chantilly jusqu'au 10 octobre. Leur séjour parisien suivant dura environ un mois. Nous pouvons le déduire grâce à certaines lettres suivantes. Qui plus est, les titres de pièces y sont aussi indiqués. Citons d'abord un extrait de celle de Gourville, adressée à l'illustre hôte de Chantilly le 5 novembre :

Les Comediens ont joué ce soir *Iphigenie* à l'hostel de Condé. Les deux troupes de Paris y estoient, qui ont trouvé qu'ils ont fort bien joué, particulièrement les femmes. Ils y doivent demain jouer *Tartuffe*⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Lettre du 10 septembre 1677. Archives de Chantilly, série P, *op.cit.*, t.LXIX, p.218.

⁵⁵⁰ Archives de Chantilly, série P, *op.cit.*, t.LXXI, p.191.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.232.

L'intendant de Condé n'était d'ailleurs pas le seul qui évoquât cette représentation d'*Iphigénie*. D'autres lettres envoyées par Bourdelot⁵⁵² ou par Mme. de Langeron⁵⁵³ en faisaient mention également. La représentation du *Tartuffe* semble être à nouveau un succès, c'est du moins ce qu'affirme le médecin du prince dans la lettre du 7 novembre :

On joua hier le *Tartuffe* à l'Hôtel. Il fut tres bien représenté. Je fais placer la Beauval près de moy et sa petite fille qui a des traits admirables. On disoit qu'elle estoit en colere contre moy, mais elle ne me le fit point paroistre. [...] Il y aura encore ce soir Comedie a l'hostel de Condé. Je croy que je donneray demain à disner aux Comediens⁵⁵⁴.

Cette série de soirées de comédie à l'hôtel de Condé prit fin le 8 novembre, comme nous l'apprend la lettre de Bourdelot du lendemain :

Les Comediens jouèrent hier le *Cinna* et le *Médecin par force*, ensuite ils prirent congé. J'en traittay hier la meilleure partie a disner, ce sont de fort bons acteurs⁵⁵⁵.

Les passages que nous venons de citer montrent que, grâce à la protection du prince de Condé, les comédiens de Rouen avaient obtenu le privilège de divertir les hauts dignitaires de la capitale. L'hôtel de Condé devenait pour eux un lieu de promotion par excellence, car non seulement ils se faisaient connaître du beau monde parisien, mais ils montraient en même temps leur talent devant les deux troupes sédentaires, dont la présence est évoquée dans presque toutes les lettres. Pourtant, aucune d'entre elles ne fait mention des pièces que les comédiens royaux ont jouées eux-mêmes. Il y a lieu de croire que ces derniers avaient été invités seulement pour applaudir cette série de soirées dont la troupe de Condé fut la vedette absolue. Cela étant, on ne s'étonne pas que, quelques mois plus tard, trois membres de la troupe, à savoir Jean Raisin, Jean de Villiers et Françoise Pitel se font tous engager par l'Hôtel de Bourgogne. Comme si ces soirées à l'hôtel de Condé avaient été en même temps une sorte d'audition.

b. Condé et la gestion ordinaire de sa troupe

Nous nous souvenons qu'en 1665, avant de répondre positivement à l'invitation du duc de Savoie, Philandre avait d'abord adressé une lettre à Condé au nom de la troupe pour demander une autorisation de déplacement. Nous n'oublions pas non plus le

⁵⁵² *Ibid.*, p.242.

⁵⁵³ *Ibid.*, p.228.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.250-251.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.263.

rôle que le protecteur avait joué dans l'affaire de la retraite du même comédien et de sa femme : son accord entraîne la crise de 1667. Ces deux cas d'interventions sont loin d'être des exemples isolés. Le prince de Condé, contrairement à ce qu'on aurait pu penser, était tellement proche de ses comédiens qu'il n'hésitait pas à superviser, après sa retraite, les affaires ordinaires de la troupe. Conserver une troupe complète et d'un bon niveau devenait la première préoccupation de notre protecteur. Nous le comprenons à travers une série d'échanges en mars 1682 entre Condé et son premier maître d'hôtel, Ricous, au sujet d'un recrutement problématique :

A la fin, je croy, Monseigneur, que vostre troupe est complete en hommes et en femmes ; elle se peut dire complete, car elle sera tres bonne suivant les apparences. Vous aurez pourtant encore un peu de peine a leur regler les rolles et a satisfaire nanteuil⁵⁵⁶, quy va a Chantilly soumettre toutes ses raisons a V.A.S^{me}. afin de donner son desistement a la petite comedienne, a condition qu'elle sera un an sans jouer. Je leur ay dit que c'estoit une affaire a decider a V.A.S., que vous n'aurez pas painne a regler. Ils ont encore pris un homme qui joue bien, qui chante et danse. Il a encore un nefveu [...] ⁵⁵⁷ quy chante tres bien, sy bien que deschamps est ravi et pretend faire une musique d'importance. Tout le monde dit que vostre troupe sera tres bonne, sy V.A.S^{me}. prand la painne de menager un peu nanteuil, qui fera, il me semble, tout ce que V.A.S^{me}. souestera, et tous les autres de mesme⁵⁵⁸.

Avant d'entrer dans l'analyse de l'affaire, il convient de citer la réponse de Condé datée du même jour, le 10 mars. Elle est indispensable pour comprendre ce qui s'est passé :

Je suis bien aise de ce que les comediens se sont enfin accordés pour prendre lisette⁵⁵⁹ et un homme qui sçait chanter. Quand je les verray, je regleray les roles. Ce nanteuil n'est point encore venu ; s'il vient, je luy parleray comme il faut. Si vous pouviés cependant regler et ajuster cela, ce seroit encore mieux, mais si vous ne le faites pas et qu'il vienne, je verray ce qu'il y aura a luy dire⁵⁶⁰.

Françoise Brissard, auteur d'un mémoire intitulé *Le Grand Condé et le théâtre de son temps*, a également cité ces deux lettres⁵⁶¹. Mais malheureusement, la conclusion qu'elle en a tirée est, à notre avis, contraire à ce qui s'est passé réellement. Selon elle, ayant été précédemment comédien du duc d'Enghien⁵⁶², Nanteuil voulait prendre des éléments de

⁵⁵⁶ Denis Clerselier, sieur de Nanteuil, comédien.

⁵⁵⁷ Malheureusement, il y a un mot dans la lettre manuscrite que nous n'arrivons pas à déchiffrer.

⁵⁵⁸ Lettre de Ricous du 10 mars 1682. Archives de Chantilly, série P, *op.cit.*, t.LXXXV, p.164-165.

⁵⁵⁹ Lisette Berneuil, comédienne au cœur de l'affaire.

⁵⁶⁰ Archives de Chantilly, série O, t.II, p.688.

⁵⁶¹ Pour la réponse de Condé, la dernière phrase manque chez elle.

⁵⁶² Ce qui est vrai, car il existe un acte d'association du 24 mars 1681 entre les « comédiens du duc d'Enghien » dont Nanteuil fait partie. Voir Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700*, *op.cit.*, p.118.

la troupe de Condé, en l'occurrence une comédienne qui s'appelait Lisette⁵⁶³. Sauf que la lecture comparée de ces deux lettres nous fait comprendre l'inverse : ce sont les comédiens de Condé qui avaient pris Lisette à la troupe dirigée par Nanteuil. Voilà pourquoi ce dernier voulait aller à Chantilly pour « soumettre toutes ses raisons ». Il prétendait en plus laisser partir la comédienne à condition qu'elle ne jouât pas pendant un an. Mais la suite de cette affaire nous montre que tout cela n'était qu'un prétexte de Nanteuil, qui visait en réalité un dédommagement de la part de Condé. D'où l'avertissement de Ricous : « Vous aurez pourtant encore un peu de peine [...] à satisfaire nanteuil ». Si c'était Nanteuil qui voulait prendre une comédienne à la troupe de Condé, ce dernier n'aurait aucune raison de lui faire des présents, comme nous le verrons.

L'affaire de Lisette est comparable aux recrutements successifs de Baron et des Beauval en 1670 par la troupe de Molière. L'entrée au Palais-Royal de ces derniers fut aussi dérogatoire, puisqu'ils étaient encore attachés à une autre troupe⁵⁶⁴ au moment du « transfert ». Sauf que Louis XIV, dont le pouvoir était absolu, pouvait les désengager par l'envoi de lettres de cachet. Mais ce droit était réservé au Roi-Soleil. De son côté, le mieux que pouvait faire le prince de Condé, c'était de dédommager les comédiens de Nanteuil. Voici la suite de l'affaire rapportée par Ricous le 13 mars :

Je crois mander ce matin toutes choses a V.A.S^{me}. sur le sujet des comediens, mais ils [les comédiens de Nanteuil] se sont derobes pour aller a Chantilly sur des avis que l'on leur a donnes que V.A.S^{me}. leur feroit un present, vous portant le désistement a vostre personne mesme pour la fille [Lisette], elle ne veut pas du tout aller avec eux et ne veut pas estre comedienne que dans la troupe seule de V.A.S^{me}⁵⁶⁵. La traverse⁵⁶⁶ est arrêté, sy bien qu'il n'y a plus qu'a les regler les rolles, qui sera encore une fatigue pour V.A.S^{me}. après quoy il y a apparences que tout ira bien. [...]⁵⁶⁷

Le présent que le prince de Condé leur offrirait ne serait pas seulement matériel. Les comédiens de Nanteuil obtiendraient en plus un privilège de pouvoir jouer librement à Dijon. C'est ce que nous apprend la dernière lettre de Ricous du 15 mars :

⁵⁶³ Françoise Brissard, *Le Grand Condé et le théâtre de son temps*, *op.cit.*, p.85-86.

⁵⁶⁴ La troupe du duc de Savoie, *cf. supra*, p.130.

⁵⁶⁵ Cette phrase prouve une nouvelle fois que c'est bien la troupe de Condé qui a pris un élément à Nanteuil.

⁵⁶⁶ François Sévigny, sieur de La Traverse, comédien.

⁵⁶⁷ Archives de Chantilly, série P, *op.cit.*, t.LXXXV, p.202-203.

L'affaire de nos comediens sera demain terminee au gres de tous. nanteuil est enchanté du bon traitemant que V.A.S^{me}. luy a fait, et Mongr. le duc luy a promiz son aprobation pour Dijon, ne conseillant pas a ceux de V.A.S^{me}. d'y venir ; des que le contrat sera passé, j'en enveroise [sic] une copie à V.A.S^{me}. [...]

Enfin, pour dédommager les comédiens de Nanteuil, le duc d'Enghien promettait même de les laisser jouer à Dijon sans la concurrence de la troupe de son père.

En même temps qu'il tenait son maître au courant de l'avancement de l'affaire de Nanteuil, dans ses lettres, Ricous ne cessait de lui rappeler la tâche qui restait à accomplir, à savoir de régler les rôles des comédiens. C'est alors une autre particularité du patronage de Condé. En règle générale, la distribution des rôles se faisait sur décision de tous les membres de la troupe qui délibéraient à ce sujet⁵⁶⁸. Par la suite, un répertoire était dressé pour chacun des comédiens. Si Condé intervenait, c'était probablement pour éviter les conflits qui pouvaient avoir lieu entre les comédiens. Georges Monval a trouvé un de ces répertoires dans les Archives municipales de Rouen. Il s'agit de celui d'un comédien de campagne, Jacques Crosnier, sieur du Perche. Après le départ de Jacques Raisin, dernier favori de Condé, pour la troupe de la Comédie française, c'est lui qui dirige les comédiens de Rouen pour continuer leur activité. Nous reproduisons ce répertoire ci-dessous :

<i>Attila</i>Ardaric	<i>Agamemnon</i>Pilade
<i>Cinna</i>Cinna ou Maxime	<i>Zélonide</i>Argesime
<i>Scevole</i>Arons	<i>Téléphonte</i>Tirène
<i>Artaxerces</i> ...Oronte	<i>Stratira</i>Cassander
<i>Thébaïde</i>(Ce qu'on voudra)	<i>Le Cid</i>Le Comte
<i>Sertorius</i>Perpenna	<i>Amalazonte</i>Clodesile
<i>Hercule</i>(Rien)	<i>Venceslas</i>Ladislas, ou l'Infant, ou le
Duc	
<i>Phèdre</i>Terramène	<i>Britannicus</i>Britannicus ou Néron
<i>Agrippa</i>Mezence	<i>Arminius</i>Varus
<i>Rodogune</i> ...Seleucus	<i>Héraclius</i>Héclarius
<i>Cléopâtre</i>Eros	<i>Pyrame</i>Belna
<i>Bajazet</i>Bajazet	<i>Othon</i>Lacus
<i>Horace</i>Horace	<i>Virginie</i>Clodius
<i>Andromaque</i> Pyrrhus ou Oreste	<i>Ariane</i>Pirithoüs
<i>Alexandre</i> ...Taxille	<i>Bérénice</i>Antiochus
<i>Nicomède</i> ...Nicomède	<i>Mithridate</i>Xipharès
<i>Polyeucte</i>Polyeucte	<i>Iphigénie</i>Achille ou Ulysse
<i>OEdipe</i>Thésée	<i>Pompée</i>César
<i>Marianne</i>Narbal	<i>Pulchérie</i>Léon
<i>Astrate</i>Agénor	

⁵⁶⁸ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois, op.cit.*, p.167.

Quant aux rôles des pièces nouvelles ou des anciennes qu'on pourra rappeler, ils les partageront ou disposeront par toute la compagnie, afin que tout aille à son avantage et à la satisfaction publique⁵⁶⁹.

Le répertoire était attaché à un acte d'association passé le 10 mars 1685 entre les comédiens du dauphin à Rouen. Selon ce contrat, le répertoire avait été celui de Jacques Raisin. Après son départ, il fut cédé à Sévigny et Du Perche qui se le partageaient. Ce document présente donc un grand intérêt pour nous : en précisant les rôles jadis interprétés par Jacques Raisin qui avait participé à tous les séjours à Chantilly, ce répertoire nous apprend en même temps les pièces que Condé avaient pu voir jouer chaque automne entre 1677 et 1682. Il complète donc les informations que nous avons recueillies aux Archives de Chantilly.

Dans sa réponse à Ricous que nous venons de citer, Condé exprime sa satisfaction à l'égard du recrutement de Lisette par sa troupe, comme s'il connaissait la qualité de cette comédienne. Ce n'était probablement pas un cas isolé. Nous avons un autre exemple qui prouve clairement que chaque nouvel engagement devait être approuvé par le protecteur de la troupe. Il s'agit d'une lettre que Bourdelot adressa à Condé le 19 mars 1683 :

Je vois hier Resin qui amenoit a Madame la Duchesse un acteur nouveau de bonne mine qu'on a pris a la place de Deschamps qui s'est retiré de la compagnie⁵⁷⁰. Il fit quelque recit en dialogue avec Resin, on trouva qu'il recitoit bien, entrant dans la pensée et dans la passion du personnage qu'il faisoit. Madame la Duchesse en fut satisfaite : il est vray qu'il estoit un peu enrôlé, ce qui luy est extraordinaire à ce qu'il dit. Il me paroît un bon homme, mais Deschamps estoit un bon diable, et sa femme avoit l'air d'une meschante diablesse. [...]

Comme l'engagement avait lieu à Paris, il était pratique d'emmener le nouvel acteur à l'hôtel de Condé pour le laisser examiner par la belle-fille de Condé qui, plus que le duc d'Enghien, s'intéressait aux affaires des comédiens.

Le recrutement de Châteauvert fait plus tard l'objet d'une lettre que Michel Durieux adresse à Condé le 27 avril 1683. Sauf que ce n'est pas simplement pour tenir son maître au courant des nouvelles de la troupe, nous le verrons. Citons d'abord le début de cette longue missive :

⁵⁶⁹ Georges Monval, « Le Théâtre à Rouen au XVII^e siècle », dans *Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine reprints, 1971, t.XXIX, janvier-mars 1893, p.210-211.

⁵⁷⁰ Il s'agit de Châteauvert. Le contrat de cet engagement date du 18 mars 1683. Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Documents du Minutier central concernant l'histoire littéraire : 1650-1700*, op.cit., p.121.

Monseigneur,

Le plus satisfait de tous les hommes est celui qui prend la liberté d'écrire à votre altesse d'avoir aussi bien réussi dans la négociation dont mes camarades m'avoient commis le soin pour attirer Chateaufort dans la troupe. Je supplie très humblement votre altesse de souffrir, auparavant que de vous faire un détail de son mérite, que je me loue et m'applaudisse moy-même, ne l'ayant jamais été de personne, et pour commencer je dirai à votre altesse que depuis que je suis à la comédie, que tous les camarades avec qui j'ay été m'ont commis le soin des affaires tant du Royaume qu'étrangères⁵⁷¹ ;

Un début surprenant, c'est le moins qu'on puisse dire. On se demande d'où vient l'audace de Durieux de vouloir commencer la lettre par une autocélébration. Qui plus est, il est étonnant de le voir prétendre qu'il a toujours été chef de troupe, puisque la troupe de Condé à laquelle il s'est associé depuis les années 1660 était sous la direction de Philandre, au moins jusqu'à la crise de 1667, après quoi c'est la famille Pitel qui tient les rênes de la troupe, notamment Henri Pitel, son beau-père. Le rôle de Durieux semble ne devenir important qu'à partir de la seconde moitié des années 1670. Mais malheureusement, au lieu de nous fournir des éclaircissements, la suite de la lettre pose d'autres difficultés de compréhension :

j'ay été en Espagne, en Angleterre, en Hollande, en Italie, en Allemagne et presque jusque en Suède ; tous ces voyages ont procuré des grands avantages à mes camarades et à moy ; mais ils ne doivent être contés pour rien, n'ayant été que pour nos intérêts, à l'égard de celui que la jonction de notre nouveau camarade doit couronner toutes les actions de ma vie, puis que ce sera pour la satisfaction de votre altesse qui m'est bien plus précieuse que toute chose au monde, n'ayant rien que je ne sacrifiasse pour cela.

Durieux semble affirmer que le recrutement de Chateaufort est le premier qui soit au nom de Condé. Pourtant, la troupe est protégée par ce dernier depuis deux décennies, et il est évident que d'autres recrutements ont eu lieu pendant ce temps. La seule explication que nous y voyons, c'est que Condé n'a accordé le soin à la gestion de la troupe qu'après sa retraite définitive de la cour.

La suite de la lettre est un rapport de l'audition qui a pour but de louer le talent du comédien-candidat⁵⁷². Selon Durieux, Chateaufort a non seulement réussi dans les rôles qu'il a choisis lui-même, mais il a été tout aussi convaincant dans ceux qu'on lui a imposés. Admettons que Durieux dise la vérité, la conclusion qu'il en a tirée est tout de

⁵⁷¹ Archives de Chantilly, série P, *op.cit.*, t.XCI, p.83-86.

⁵⁷² Lire l'intégralité de la lettre dans l'Annexe 2, p.375-376.

même exagérée : « je veux estre pandu, Monseigneur, sy j'ay jamais veu un sy bon comedien. » On se demande pourquoi Durieux est si élogieux envers Châteauvert, Jean-Baptiste de Lorme de son vrai nom, qui, pour autant que nous le sachions, ne possédait pas un talent extraordinaire. D'ailleurs, il ne va pas rester longtemps dans la troupe de Condé. Dès 1685, il s'associe aux comédiens du prince d'Orange à Bruxelles⁵⁷³. On obtient la réponse une fois qu'on a lu la lettre reçue par Condé le 2 mai suivant, de la part d'un autre comédien de sa troupe, à savoir Sévigny. Pour ce dernier, la façon dont Durieux dirige la troupe est loin d'être louable :

Monseigneur,

Je m'adresse a Vostre Altesse Serenissime comme a mon Juge naturel pour la supplier tres Humblement de me faire la grace de me proteger contre les persecutions du s^f du Rieu et de sa femme qui, par la jalousië qu'ils ont conceü l'un et l'autre contre moy depuis longtemps, employent aujourd'huy jusqu'à la violence pour me faire sortir s'ils peuvent de la troupe ou Vostre Altesse a eu la bonté de me faire donner place. Ils sont ici les maistres absolus et veulent que tout flechisse sous eux, et par un esprit de trouble et de division qui les anime contre tous ceux qui ne leur plaisent pas, [...] ⁵⁷⁴

Si le conflit au sein d'une troupe n'a rien d'étonnant, nous sommes pourtant surpris par le fait que le protecteur est ici sollicité comme juge, puisque habituellement, les comédiens s'adressent au lieutenant de la police pour les litiges, les actes notariés de ce type ne nous manquent pas. Cette initiative de Sévigny nous révèle donc une nouvelle caractéristique du patronage du Grand Condé.

Sévigny poursuit sa lettre en exposant en détail ce qu'a fait le couple Durieux à son préjudice. On lui a surtout empêché de bien jouer son rôle pendant les représentations. Son épouse, comme sa servante, n'a pas été épargnée non plus⁵⁷⁵. Selon Sévigny, le but de Durieux est d'expulser tous ceux qui ne se soumettent pas à lui afin d'imposer un régime autoritaire au sein de la troupe, d'où la nécessité de recourir au véritable protecteur de la troupe :

Vostre Altesse voit à quelles fascheuses extrémistéz ces gens-la me réduisent ; ils me menacent tous les jours de me faire sortir de la troupe comme les autres, et disent hautement qu'ils sont bien sortis, et que ce n'est pas assez pour moy d'avoir l'agrement de Vostre Altesse, a moins que je n'aye encore le leur. Je vous supplie tres humblement, Monseigneur, de leur deffendre de me troubler et de m'insulter

⁵⁷³ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p.81.

⁵⁷⁴ Archives de Chantilly, série P, *op.cit.*, t.XCI, p.152-153.

⁵⁷⁵ Lire l'intégralité de la lettre dans l'Annexe 2, p.381-382.

D'avantage, et d'avoir la bonté de vous déclarer mon protecteur en cette rencontre.
[...]

Le couple Durieux serait donc despotique, mais surtout irrespectueux de la volonté de Condé. En soulignant ce dernier point, l'accusation contre le chef de troupe atteint son apogée. Les plaintes de Sévigny expliquent bel et bien l'éloge extrême que Durieux a bien voulu accorder à Châteauvert, car louer le talent de cet acteur revient à donner du crédit à la réussite de sa propre entreprise, puisqu'il fait partie de ses responsabilités de recruter de nouveaux acteurs. On comprend ce calcul en relisant la première phrase de la lettre de Durieux que nous avons citée plus haut. En réalité, ces propos narcissiques se comprennent dans la logique d'auto-défense de notre chef de troupe qui, ayant probablement anticipé le geste de Sévigny, choisit de prendre les devants. Pourtant, il ne peut pas deviner de quelle manière il sera attaqué par son camarade. C'est la raison pour laquelle Durieux se défend de façon générale, et ce sur plusieurs points. D'abord, il se considère comme un excellent chef de troupe à qui tous ses camarades précédents avaient voulu confier la conduite des affaires. Le sage choix du talentueux Châteauvert en constitue la preuve la plus récente. Ensuite, tout ce qu'il a fait est dans l'intérêt de Condé qui lui importe plus que toute autre chose ; il lui obéira à tout prix. Enfin, s'il rajoute que son épouse est dans les mêmes sentiments que lui, c'est qu'Anne Pitel, elle non plus, n'a pas épargné la famille du pauvre Sévigny. Reste à dire que les accusations de Sévigny sont probablement fondées, sinon, Durieux n'aurait pas fait ce calcul.

Une étude sur l'histoire de la troupe du prince de Condé a ceci d'intéressant qu'elle nous dévoile ce qu'un simple titre ne dit pas. Sans la découverte de la correspondance entre le protecteur et ses comédiens et certains actes d'association précieux, nous aurions du mal à comprendre quelle est la différence entre cette troupe de « Monseigneur le Prince » qui a gardé une certaine stabilité, et d'autres troupes de campagne qui, tantôt portent un nom illustre, tantôt se contentent d'être libres, puisqu'au final, du début des années 1660 jusqu'au milieu des années 1670, les comédiens sous la conduite de Philandre sillonnent la France comme tant de leurs confrères. Or, la lettre du 17 décembre 1665 que le chef de troupe adresse à son maître avant d'accepter l'invitation du duc de Savoie, le contrat d'association conclu à Rennes le 11 août 1672, qui stipule que les comédiens exerceront leur métier « en dehors du royaume de France », ainsi que la lettre que deux clients de Condé lui envoient de Cologne le 7 juillet 1673, nous révèlent, à notre surprise, l'influence décisive qu'un protecteur peut exercer sur les activités de sa troupe. Plus étonnant encore sera le sort des anciens comédiens de Condé qui, après une fusion avec leurs confrères de la famille Raisin à Rouen, se contentent de s'appeler désormais « comédiens de Monseigneur le Dauphin », car, à une époque où il existe une troupe qui porte son nom, l'hôte de Chantilly ne s'intéresse toujours qu'à ses serviteurs de jadis. C'est ainsi qu'il invite dans son château les comédiens de Rouen chaque automne pour se faire divertir. Qui plus est, le fait d'être à la retraite lui permet même de superviser les affaires ordinaires de la troupe, comme le recrutement, la distribution des rôles, etc., et de juger les différends qui existent entre les membres de la troupe. Finalement, un tel entretien attentif et régulier fera de la troupe de Rouen une nouvelle troupe sédentaire qui, comme les troupes parisiennes, partage son activité entre la visite particulière et la représentation en ville.

Chapitre IV

Le théâtre itinérant et les autorités locales

Le cas du Grand Condé nous a montré à quel point pouvait intervenir un protecteur dans la vie de la troupe qu'il protégeait. Mais il faut rappeler que dans la pratique, les comédiens ne bénéficiaient⁵⁷⁶ des avantages issus du patronage que pendant des séjours auprès de leur protecteur. Alors étant donné que la vie d'une troupe entretenue était partagée entre le service obligatoire et l'activité libre, qu'attendaient les comédiens de ce dernier lors des voyages qui occupaient le reste de l'année ? C'est ce second aspect qui nous intéresse dans le présent chapitre. La question que nous nous posons concerne l'extension de la protection : jusqu'où et de quelle manière un protecteur pouvait-il assurer à ses comédiens un bon accueil pour exercer leur métier ? On se souvient de l'ordonnance du duc d'Enghien destinée aux échevins des villes bourguignonnes afin de faciliter les représentations des comédiens de « Monseigneur le prince » dans cette province dont il partageait le gouvernement avec son père. Nos recherches nous apprennent que cette forme de protection existe ailleurs aussi, et ce depuis le début du siècle.

Le 17 avril 1618, un sauf-conduit fut délivré par Maurice de Nassau⁵⁷⁷, alors prince d'Orange, à sa troupe française⁵⁷⁸. En voici le contenu :

Son Excellence consente aux porteurs de ceste, commediens français, estans en son service, de se pouvoir transporter d'icy en France et ailleurs où que leur bon semblera pour y exercer leurs comedies et tragedies, durant cet esté jusques au premier d'octobre venant, pour l'espace de six mois, prochain venant. Ordonne pourtant à tous ceux quy sont sous son obéissance tant par eau comme par terre, et requiert à tous autres que ce pourra toucher de monstrier aux dits commediens en

⁵⁷⁶ Les comédiens de Condé bénéficiaient même du soin du médecin de leur protecteur, à savoir Bourdelot. La preuve se trouve dans cette lettre que Bourdelot adressa à son maître : « Hier la femme de Beauchamps Comedien [le précepteur du petit-fils de Condé s'appelait aussi Beauchamp, d'où la précision] me dit qu'elle m'avoit obligation de la vie parce qu'elle avoit été languissante sept ou huit ans. Je la mis au lait au premier voyage qu'elle fit à Chantilly. Elle s'est toujours très bien portée depuis. [...] ». Archives de Chantilly, série P, *Correspondances passives du Grand Condé : 1647-1686*, t.LXXI, p.270-271.

⁵⁷⁷ Fils de Guillaume I, dit Le Taciturne. Il fut élevé par une française, Charlotte de Bourbon, troisième épouse de son père.

⁵⁷⁸ Les traces des comédiens français sont relevées aux Pays-Bas dès le tout début du siècle. Mais c'est le premier document dans lequel le prince d'Orange en titre reconnait officiellement une troupe française comme étant à son service.

passant comme aussi en l'exercice de leurs comedies et tragedies toute faveur et adresse⁵⁷⁹.

Munis de ce papier, les comédiens français pouvaient obtenir plus facilement la permission de jouer dans les villes hollandaises qui se trouvaient sur le chemin de leur retour en France. Mais il faut croire que parfois, une simple ordonnance était insuffisante pour assurer le bon déroulement des représentations données par la troupe, car l'année suivante, Maurice de Nassau envoie son général Ernest Cassimir de Nassau pour veiller à ce que les comédiens pussent jouer leurs pièces à Utrecht et à Amsterdam « sans molestation ni empêchement⁵⁸⁰ ».

L'exemple des comédiens du prince d'Orange, comme celui de la troupe de Condé, semble nous montrer que la protection était toujours effective là où le protecteur exerce une influence. Mais au-delà ? C'est ce que nous essayons d'éclaircir par les pages suivantes. Les troupes protégées, réduites à affronter elles-mêmes des autorités locales dans des régions qui ne relevaient pas de la juridiction de leurs protecteurs, ne seraient plus privilégiées par rapport à d'autres troupes. Autrement dit, durant la pérégrination, le sort des comédiens semblait dépendre seulement du pouvoir local qui jouerait, à son tour, le rôle de protecteur ou le cas échéant, celui de persécuteur. Pour mieux apprécier cette influence dans la vie des troupes itinérantes, nous étudierons deux villes particulières, à savoir Bruxelles du côté européen et Dijon pour la France.

⁵⁷⁹ J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1978, p.52-53.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.53.

I. De la cour à la ville : l'exemple de Bruxelles

Ce n'est pas au hasard que nous avons choisi la ville de Bruxelles pour étudier le paysage du théâtre français en Europe. Nous nous sommes appuyé sur les statistiques fournies par Georges Mongrédien à la fin de son *Dictionnaire*. Ce dernier y a dressé une liste des villes, tant françaises qu'européennes, dans lesquelles les traces des comédiens français ont été relevées, soit par ses prédécesseurs, soit par lui-même et Jean Robert son collaborateur durant leurs propres recherches archivistiques⁵⁸¹. Il s'agit donc d'une base de données intéressante qui regroupe les fruits de travaux sur les troupes itinérantes depuis le XIX^e siècle jusqu'au milieu du siècle dernier, c'est-à-dire pendant environ cent ans. Certes, certaines informations recueillies ne répondent pas aux critères scientifiques d'aujourd'hui, car il arrive à Mongrédien de prendre pour argent comptant des données qui sont hypothétiques à la base. Sauf que ces hypothèses n'ont pas été avancées pour répondre à la question de la présence des comédiens, car les archives la confirment, mais pour identifier ces derniers. Car les archives notariées ne révèlent que rarement la composition complète d'une troupe. La plupart du temps, c'est le chef de troupe ou celui qui est en charge du recrutement qui laisse son nom dans un acte d'association. Autrement dit, plutôt que le « Relevé des passages des troupes dans les diverses villes », ce sont les articles consacrés à chaque comédien en particulier dont on doit se méfier chez Mongrédien. Par conséquent, les données recueillies à la fin de son livre sont fiables. En ce qui concerne l'Europe, trois villes retiennent notre attention à cause de la fréquence particulièrement importante des passages des comédiens. Ce sont Bruxelles (53 passages relevés), La Haye (49 passages relevés) et Gand (40 passages relevés). Le constat est tout à fait signifiant, car il révèle, nous le verrons, l'existence d'un itinéraire suivi régulièrement par les comédiens dès les années 1650, dans les Pays-Bas, septentrionaux aussi bien que méridionaux, dont Bruxelles constitue la base d'opération.

Pour étudier le séjour des troupes françaises à Bruxelles, nous avons consulté essentiellement l'ouvrage fondamental d'Henri Liebrecht intitulé *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Pour un livre achevé au début du XX^e

⁵⁸¹ C'est ce qu'il appelle dans le livre « Relevé des passages de troupes ou de comédiens français isolés dans les diverses villes ». Voir Georges Mongrédien, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIe siècle*, *op.cit.*, pour la partie française, p.259-281 ; pour les villes européennes, p.282-286.

siècle, cette *Histoire* de Liebrecht fait preuve d'une rigueur scientifique exceptionnelle, car il ne fait pas mention d'un détail sans penser à indiquer la référence dans une note de bas de page. L'auteur a puisé aux sources d'archives diverses qui sont conservées dans deux endroits principaux : les Archives Générales du Royaume à Bruxelles qui contiennent des cartons et des liasses relatifs aux affaires de théâtre ; le Notariat Général du Brabant dont le fonds est particulièrement riche pour le XVII^e siècle. En cela, il corrige et surtout complète les travaux réalisés au XIX^e siècle par Frédéric Faber, son prédécesseur qui s'est intéressé à l'histoire du théâtre français dans l'ensemble du pays⁵⁸². Il est pourtant regrettable qu'aucun des documents ne soit cité en intégralité dans le livre de Liebrecht. Pour une nouvelle monographie sur la question, il serait indispensable de refaire le dépouillement archivistique à Bruxelles. Mais étant donné le caractère éclectique de notre sujet, les informations relevées par Liebrecht suffisent en général pour développer nos propres réflexions dans le cadre de notre problématique.

A. L'affaire de Namur

Avant d'entrer dans l'étude propre aux activités des comédiens français à Bruxelles, une question se pose d'emblée : est-ce que le contexte politico-militaire exerce une certaine influence sur le développement du théâtre français dans les Pays-Bas espagnols dont Bruxelles est la capitale, surtout avant la paix des Pyrénées ? Ce qu'avaient vécu les comédiens de la Grande Mademoiselle, à Namur en 1656, peut nous apporter des éclaircissements. Commençons par une lettre datée du 5 août que le Conseil provincial de cette ville envoyait aux membres du Conseil privé à Bruxelles, dépendant directement du gouverneur général des Pays-Bas espagnols :

Messeigneurs,

Le procureur général de ce Conseil estant informé que certains François de nation, se qualifians Comediens ordinaires de Mademoiselle d'Orléans, estoient venus dans cette ville et y avoient mis des affiches en lieux publiques pour représenter diverses comédies, s'en est plaint par requête du 2^e de ce mois, alléguant qu'ils estoient traitable comme ennemis, suivant la publication de la guerre contre la France et autres placcards sur ce emanéz, sur laquelle plainte nous luy avons permis

⁵⁸² Frédéric Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, Bruxelles, F.-J. Olivier, 1878-1880, 5 vol.

de les faire appeler par devant commissaire de cette cour, afin de leur faire montrer en vertu de quelle permission ils estoient entrez dans cette province⁵⁸³,

En France comme dans d'autres pays européens, l'hostilité à l'égard des comédiens et des représentations théâtrales est toujours fondée sur des préoccupations d'ordre moral ou religieux. Or, cette affaire de Namur nous apprend que le contexte politique peut aussi entrer en ligne de compte. La suite de la lettre montre la complexité de l'affaire à cause de l'intervention de certains grands seigneurs français :

lesquels [les comédiens français] ont déclaré qu'ils estoient venuz dans le Pays de Luxembourg sous la faveur de monsieur le prince de Chimay, gouverneur dudit Pays, où ils avoient arrêté l'espace de cinq semaines, ayans fait voir le passeport d'icelly, auquel ils sont qualifiéz Comédiens de Mademoiselle d'Orléans, à la réquisition duquel ils avoient obtenu autre passeport de monsieur le comte de Saint Amour, gouverneur de cette province, pour venir librement en cette ville, et qu'ensuite de ce, ils avoient eu permission de ceux du Magistrat de cette ville pour y représenter leurs comédies l'espace de six semaines ; de tout quoy nous estant fait raport, et que lesdits François n'estoient muniz d'aucune permission de Sa Majesté, notre intention estoit de permettre audit Général de s'assurer de leurs personnes, mais comme les gens de Monsieur le duc d'Enghien nous ont fait scavoir qu'ils estoient à Mademoiselle, qu'icelle tenoit notre party, et que ce seroit grandement l'offenser et Monsieur le Prince de Condé, si on venoit à les molester en aucune façon, nous avons au préalable trouvé convenir d'en aviser vos seigneuries, afin qu'il leur plaise nous mander comment nous *pourrons*⁵⁸⁴ nous régler en ce regard et en cas qu'elle trouveroient a propos d'en donner part à Son Alteze Sérénissime, présentement en campagne, nous les supplions tres humblement de nous faire scavoir si cependant nous leur *devons* laisser *continuer leurs comédies*.

Étant munis de passeports délivrés par deux grands seigneurs de la région, les comédiens avaient pensé qu'aucun obstacle ne les empêcherait d'aller se produire à Namur. Ils avaient d'ailleurs presque raison, puisque les échevins de la ville n'avaient pas hésité à leur accorder une autorisation pour six semaines. Tout se passait comme dans une ville française. Et, sans la requête du procureur général du Conseil provincial, ils auraient pu garder un agréable souvenir de leur voyage. Sauf que la politique anti-française que pratiquait le gouvernement espagnol des Pays-Bas méridionaux risquait de faire voir ses effets à tout moment. Comme le geste de ce procureur nous l'a montré, tout le monde pouvait alléguer les règlements hostiles aux Français pour traiter ces acteurs comme ennemis d'Espagne, à moins qu'ils ne fussent munis d'une permission

⁵⁸³ Félix Rousseau, « Documents pour l'histoire de théâtre français en Belgique », dans *Revue belge d'histoire*, n°1, 1914, p.150-151.

⁵⁸⁴ Selon Félix Rousseau, ce mot, comme ceux de la dernière phrase de la lettre, est souligné dans l'original.

de la part du roi. Normalement, le malheur aurait dû être inévitable pour les comédiens français. Pourtant, l'intervention du duc d'Enghien rendait la situation plus délicate. Le Conseil provincial qui n'osait pas offenser ni la protectrice des comédiens ni le prince de Condé (tous les deux soutenaient alors la cause espagnole pendant la guerre) n'avait pas d'autre choix que de demander des consignes au Conseil supérieur.

De leur côté, les conseillers de Bruxelles ne voulaient pas y répondre avant d'avoir des instructions de leur maître, à savoir le gouverneur général Don Juan d'Autriche. D'où une deuxième lettre au sujet de l'affaire des comédiens français dont nous ne reproduisons qu'un extrait :

Monseigneur,

[...] ⁵⁸⁵ d'autant que ne sommes informez en ce que dessus, nous avons trouvé convenir auparavant y résoudre, de faire la présente à Vostre Altesse Sérénissime et la supplier tres humblement afin qu'elle voudroit estre servie nous déclarer sur ce sa Royale volonté, comme aussi si elle aura pour agréable que soit escript audit Prince de Chimay et Comte de Saint-Amour, que doresnavant, ils ayent à s'abstenir de donner semblables passeports attendu les inconveniens qui en résultent, et que c'est directement contrevenir aux placards émanés sur ce sujet.

Ainsi avisé au Conseil Privé du Roy, tenu à Bruxelles, le 9 aoust 1656⁵⁸⁶.

Pour ces conseillers privés du roi d'Espagne, les deux seigneurs qui avaient précédemment délivré des passeports aux comédiens français étaient responsables de la situation actuelle. Mais pour leur signifier un avertissement, il fallait qu'ils aient l'accord du gouverneur général, qui représentait la couronne d'Espagne dans les Pays-Bas méridionaux. La réponse, en espagnol, de ce dernier était inscrite en marge de cette lettre :

Ya e mandado advertir a los gobernadores, que no ayan otra vez semejante cossa, pues no les toca dar pasaportes pero po resta vez se le e mandado ya dar a estos comediantes a contemplazion del S^f Principe de Condé y assi ordenara el consejo que no se passe adelante en proceder contra ellos⁵⁸⁷.

Cette réponse de Don Juan d'Autriche nous apprend que les passeports dont les comédiens de Mademoiselle étaient munis avaient été accordés par deux gouverneurs

⁵⁸⁵ Comme Félix Rousseau, nous faisons économie du passage qui résume la lettre du 5 août.

⁵⁸⁶ Félix Rousseau, « Documents pour l'histoire de théâtre français en Belgique », *op.cit.*, p.151-152.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.152. La traduction proposée par Rousseau est la suivante : « J'ai déjà signifié aux gouverneurs que chose semblable ne se reproduise plus, puisqu'il n'entre pas dans leurs attributions de délivrer des passeports. Cependant pour cette fois, j'ai ordonné qu'on en délivre à ces comédiens, en considération du prince de Condé, et le Conseil fera cesser les poursuites. »

locaux qui, en temps de guerre, n'avaient pas le droit de les délivrer. Mais cette fois, ils les reconnaissaient exceptionnellement par respect pour le prince de Condé qui avait agi, par l'intermédiaire de son fils, en faveur des comédiens de sa cousine. C'est ainsi que ces derniers ont échappé à des poursuites.

La mésaventure de la troupe de Mademoiselle à Namur contraste avec les jours heureux vécus à Bruxelles par une autre troupe française entre 1650 et 1655. Si toutes les deux sont venues en terres espagnoles dans un contexte de guerre, pourquoi leurs sorts ont été différents ? Afin de répondre à cette question, il convient de rappeler un changement décisif ayant eu lieu au cours de l'année 1656, à savoir le départ de l'archiduc Léopold-Guillaume, prédécesseur de Don Juan d'Autriche.

B. Le théâtre français à Bruxelles : la genèse d'une tradition

D'après le relevé d'Henri Liebrecht, le passage des troupes françaises à Bruxelles ne fut que sporadique pendant la première moitié du siècle. Le théâtre français commença à y devenir un divertissement régulier à partir des années 1650, sous le gouvernement de l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, fils de l'empereur Ferdinand II. *Les Dépenses de la Cour de l'Archiduc* nous apprennent que ce grand ami des arts et des lettres avait contracté le goût des spectacles français à partir de janvier 1651⁵⁸⁸. Ce qui, précisément, coïncide avec l'arrivée à Bruxelles de l'une des plus belles troupes de campagne, à savoir celle du prince d'Orange, dirigée par le fameux chef de troupe Jean Monchaingre, sieur de Philandre. Ces comédiens étaient en tournée en Hollande entre 1649 et 1650. Après la mort de leur protecteur Guillaume II de Nassau, survenue le 26 octobre 1650, la troupe s'adressa aux États Généraux des Provinces-Unies afin d'obtenir un passeport pour aller jusqu'à Bruxelles sans payer de droit. Le 24 novembre suivant, ce papier leur fut délivré⁵⁸⁹.

Les comédiens arrivèrent à Bruxelles en décembre. Le 19 de ce mois, trois d'entre eux louèrent le tripot du Gracht au nom de la troupe. Il est à noter que dans ce contrat, les comédiens étaient désignés comme ceux « ayant esté en compagnie pour

⁵⁸⁸ *Les Dépenses de la cour de l'archiduc Léopold-Guillaume*. Les chiffres suivants ont été relevés par Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.17.

⁵⁸⁹ J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.89.

feu son Altesse d'Orange⁵⁹⁰ ». Garder le souvenir de leur ancien protecteur a certainement facilité leur circulation dans ces terres étrangères. Ce bail présente un autre élément curieux : contrairement à la plupart des baux, il ne précise pas la durée de la location. Le loyer est calculé par jour ; le montant en est de treize florins. Selon Liebrecht, il est à payer « aussi longtemps que la troupe occupera le local, sans limite de temps⁵⁹¹ ». Cet arrangement inhabituel semble révéler que, tant pour le propriétaire de la salle que pour les comédiens-locataires, il s'agit plutôt d'un essai que d'une introduction des spectacles français à Bruxelles.

Sur le succès et la fréquence de leurs représentations, on ne sait rien. Mais il est sûr que les comédiens de Philandre ont voulu continuer à se produire dans cette ville un an plus tard, car on a conservé un deuxième bail, daté du 14 décembre 1651, lequel est un renouvellement du précédent, probablement dans le but de baisser le loyer, puisque les comédiens payeront désormais douze florins par jour⁵⁹². Le changement de stratégie eut lieu en 1652. Le 13 avril de cette année, la troupe loua, pour trois ans, le théâtre de la montagne Sainte-Élisabeth qui était alors la seconde salle de Bruxelles⁵⁹³. Non seulement la durée était précisée dans ce bail pour la première fois, mais elle était surtout exceptionnellement longue pour une troupe itinérante. En effet, jusqu'ici, semblable durée n'a été constatée que chez les troupes sédentaires parisiennes. Une telle décision montre que les comédiens du « feu prince d'Orange » s'étaient persuadés qu'il serait profitable de rendre régulier leur séjour à Bruxelles, tout en partant en tournée dans les villes voisines au moment voulu. Cette prise de décision était due en grande partie à la protection de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur général des Pays-Bas espagnols, sans qui les comédiens auraient même été traités en ennemis dans ce contexte de guerre entre la France et l'Espagne, comme l'affaire de Namur nous l'a prouvé.

En effet, dès leur arrivée à Bruxelles, les comédiens furent invités à la cour de l'archiduc pour participer aux divertissements du carnaval. Liebrecht a relevé des gratifications que la troupe avait reçues⁵⁹⁴. Le 19 janvier 1651, 645 florins furent accordés pour cinq comédies données au Palais précédemment. Une même somme fut

⁵⁹⁰ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.49.

⁵⁹¹ *Idem.*

⁵⁹² *Idem.*

⁵⁹³ J. Franssen, *Les Comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.90.

⁵⁹⁴ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.17.

remise aux comédiens le 14 février pour cinq autres pièces. Deux semaines plus tard, ils recevaient une nouvelle gratification dont le montant s'élevait à 903 florins, en raison des sept représentations qu'ils avaient données. Ils furent encore invités à la cour aux mois d'avril et de mai. Pendant le carnaval de 1652, ce genre de visites se répétera⁵⁹⁵. Ces nombreuses invitations prouvent que dès leur premier séjour à Bruxelles, s'est établi chez les anciens comédiens du prince d'Orange, un rythme de vie de troupe protégée, à savoir une alternance entre le service du protecteur et l'activité libre.

Le fait que les comédiens du « feu prince d'Orange » jouissent du patronage de l'archiduc depuis leur arrivée à Bruxelles est aussi attesté dans le document suivant. En 1653, mourut l'un des membres de la troupe, Antoine Cossart. Comme il ne laissait aucun héritier, ses compagnons voulurent se partager ses hardes. Ce qui se comprend dans la mesure où les habits représentaient une partie considérable de la fortune d'un comédien. Pour ce faire, ils adressèrent une requête à Léopold-Guillaume dont nous reproduisons ci-dessous le début, cité dans le livre de Liebrecht :

Les commédiens de feu Monsieur le Prince d'Orange remontent très humblement à V.A. que depuis trois ans, sous son adveu et sa protection, ils ont eu l'honneur de représenter devant elle et aux lieux de son obéissance sans qu'il y ait en aucune plainte formée contre eux, ains au contraire des approbations générales de leurs vies et mœurs⁵⁹⁶.

Les comédiens furent finalement satisfaits par leur protecteur. Les hardes du défunt leur furent laissées, alors que l'Etat se réservait le reste des biens inventoriés⁵⁹⁷. Cet exemple des bienfaits de l'archiduc nous rappelle le Grand Condé qui laissait son propre médecin soigner ses comédiens⁵⁹⁸. Tous les deux apportaient à leurs troupes des avantages divers auxquels nous n'aurions pas pensé sans l'appui des documents historiques. La richesse d'un patronage est donc difficile à cerner dans tous les détails. On peut tout de même tirer la conclusion suivante : au XVII^e siècle, un protecteur représentait une possibilité de recours pour les comédiens. C'est ce qui faisait défaut à une troupe libre.

Revenons maintenant aux comédiens de Bruxelles. Grâce à l'archiduc Léopold-Guillaume, ils avaient le droit de circuler librement dans les Pays-Bas espagnols où tout

⁵⁹⁵ Le 24 janvier, ils touchèrent 1050 florins pour huit soirées. Moins d'un mois plus tard, la même rétribution leur serait accordée. *Idem*.

⁵⁹⁶ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p.51.

⁵⁹⁷ *Idem*.

⁵⁹⁸ *Cf. supra*, p.172, n.576.

le monde n'était pas bienveillant envers les Français dans les années 1650. Mais en plus, cette protection leur apportait le privilège de participer à des « séjours commandés ».

Le type de bail pris par la troupe du « feu prince d'Orange » a l'avantage d'être souple, car le fait que le loyer se calcule par jour permet aux comédiens de partir en tournée quand ils veulent, puisqu'ils n'ont pas à payer pour les jours où ils sont absents. On sait qu'à l'été 1651, après avoir diverti la cour de Bruxelles pendant toute la première moitié de l'année, ils sont allés jouer à Gand. Les comédiens devaient adresser une requête⁵⁹⁹ aux échevins de la ville afin d'obtenir une permission de jouer, puisque le voyage faisait partie de l'activité libre de la troupe. Mais lorsqu'un voyage était commandé par le protecteur, cela devenait tout à fait différent. Le 27 novembre 1653, au Conseil de la ville de Valenciennes furent « Lues [les] lettres de Son Altesse Impériale du 20 de ce mois escript de Tournay, disant qu'il envoyoit en ceste Ville des Comédiens pour représenter 8 à 10 actions par devant sa cousine la Princesse de Condé ». L'archiduc Léopold-Guillaume n'avait pas simplement recommandé ses comédiens aux conseillers municipaux. Dans ses lettres, il ordonnait également à ces derniers de « désigner place et théâtre auxdits Comédiens⁶⁰⁰ », c'est-à-dire de leur trouver un logement et une salle. Ce type de voyage commandé constituait un service que les comédiens ne trouvaient aucune peine à accomplir, car il leur permettait de se faire connaître de la haute société de la région, une prestigieuse clientèle à conquérir absolument, à plus forte raison dans un pays étranger que les comédiens découvraient à peine. En 1655, une invitée spéciale de l'archiduc affectionna tellement cette troupe qu'elle la fit provisoirement sienne.

Nous nous rappelons qu'en avril 1652, la troupe du « feu prince d'Orange » avait loué le théâtre de la montagne Sainte-Élisabeth pour trois ans. Le 14 avril 1655, au moment où le bail était échu, le propriétaire de la salle signa un accord avec les comédiens qui autorisait ces derniers à « faire faire à leurs fraiz et despens une fenestre dans leurs loges sur le Théâtre pour avoir de la lumière⁶⁰¹ ». Ce qui signifiait que le renouvellement du bail était en cours de préparation. En effet, le 30 avril suivant, un contrat de location fut signé pour trois ans à nouveau. Mais ce qui nous intéresse dans

⁵⁹⁹ Dans cette requête, il est indiqué qu'ils sont au nombre de vingt, sans compter les serviteurs. Voir Prosper Claeys, *Histoire du théâtre à Gand*, Gand, J. Vuylsteke, 1892, t.II, p.19-21.

⁶⁰⁰ Gabriel-Antoine-Joseph Hécart, *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes*, Paris, Hécart, 1816, p.44-45.

⁶⁰¹ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.42.

ces deux documents qu'a évoqués Liebrecht, c'est que les mêmes comédiens, à savoir Philandre, Charles Guérin et d'autres, prenaient désormais le titre de « comédiens de la Reine de Suède ». Pour essayer de comprendre ce changement, il faut remonter à la fin de l'année précédente.

Après son abdication annoncée le 11 février 1654, Christine de Suède quitta son pays natal pour commencer un long voyage en Europe. Elle arriva à Bruxelles le 23 décembre suivant où elle passa neuf mois. Pendant les six premières semaines, elle fut traitée « à la royale » par l'archiduc Léopold-Guillaume dans son palais. C'était alors la période du carnaval, où une série de spectacles étaient donnés en présence de cette invitée spéciale. Le plus remarquable parmi eux fut la reprise d'un opéra italien intitulé *Ulisse all'isola di Circe*, qui avait été créé initialement le 24 février 1650 à la cour de l'archiduc. Selon les *Relations véritables*, gazette bruxelloise, cette pièce obtint un énorme succès. Et la reine de Suède n'hésita pas à demander une deuxième représentation. Pour Liebrecht, qui a repris l'avis de son prédécesseur Frédéric Faber, c'est après avoir chanté cet opéra qui avait envoûté la reine que les anciens comédiens du prince d'Orange ont changé de titre. Il ajoute en outre qu'il ne faut pas « s'étonner de voir des artistes français interpréter des opéras en italien : l'italianisme était alors très en vogue en France⁶⁰². » Sauf que les spectacles italiens à la cour de France étaient animés par une troupe italienne qui était régulièrement entretenue par le roi. Aucune trace ne nous indique que les comédiens de Philandre maîtrisaient la langue italienne au point de pouvoir interpréter un opéra pour une aussi grande occasion. Enfin, il faut rappeler que ces comédiens étaient arrivés à Bruxelles en décembre 1650, c'est-à-dire sept mois après la création de cette pièce. Comme elle n'a pas été reprise avant le carnaval de 1655, les comédiens de Philandre ne devaient pas avoir connaissance du livret. À notre avis, il est plus probable qu'ils ont joué leurs propres pièces devant la reine qui en fut satisfaite. C'est pourquoi elle les autorisa à porter son nom pendant la durée de son séjour. Comme à Bruxelles, l'accueil de Christine de Suède était le plus grand événement de l'année. Pour les comédiens français, afficher ce lien privilégié avec la reine devait avoir un effet publicitaire pour leurs représentations en ville.

En 1656, Don Juan d'Autriche succéda à Léopold-Guillaume pour gouverner les Pays-Bas espagnols. Plutôt préoccupé par la guerre contre la France, il semblait avoir

⁶⁰² *Ibid.*, p.23-24.

une certaine réserve envers la comédie française. Liebrecht, qui a parcouru les *Dépenses de la cour*, n'a trouvé aucune mention de spectacle français au Palais⁶⁰³. D'un autre côté, les archives notariées se taisent aussi sur les traces de la troupe de Philandre. En revanche, on les repéra dans d'autres villes. Selon un passage du *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, les comédiens étaient à Bruges le 14 décembre 1656 :

Nous estant ainsi acquitté de nos devoirs envers ces Princes et la Princesse, nous fusmes à la Comédie françoise et y vismes représenter la *Mort de Pompée*, par la mesme troupe, qui avoit esté à feu monsieur le Prince d'Orange. La plupart du beau monde de Bruges s'y treuva, et à la verité il y avoit quelques femmes assez bien faites, et qui toutes faisoient monstre de cette blancheur Flamande, qui est tant prisée par les estrangers⁶⁰⁴.

Comme après le départ de leur protecteur, les comédiens français n'étaient plus vedettes à la cour de Bruxelles, il semble qu'ils soient repartis pour les Pays-Bas septentrionaux pour une reconquête de leur ancien « fief », ce qui explique la reprise du titre de « comédiens du feu prince d'Orange ». Leur présence à La Haye est attestée dès l'année suivante. J. Fransen a découvert dans les Archives municipales de cette ville un contrat passé le 1^{er} octobre 1657 entre les comédiens de Philandre et un charpentier pour la construction d'un théâtre⁶⁰⁵. Une lettre que Monsieur de Thou⁶⁰⁶ adresse au comte de Brienne le lendemain nous confirme de son côté l'installation des comédiens. En voici un extrait :

Pour faire voir en moindre chose à Mr l'ambassadeur d'Espagne que nostre presence n'est pas douteuse, mais bien estable, la bande des comediens françois qui jouent l'hyver à Bruscelles [sic], ayant eu permission icy de jouer et un theatre se preparant pour ce sujet, j'ay fait marquer ma loge proche de celle de la reine de Boheme, qui est à main droite, vis-à-vis de laquelle sera celle de madame la Princesse Royale, aupres de laquelle Mr l'ambassadeur d'Espagne pourra prendre la sienne, si bon luy semble, et aura la quatrieme loge : et ainsi les petits enfants seront sçavants comme partout nous sommes en possession de la main droite, et que nous la sçavons prendre et maintenir⁶⁰⁷.

C'est donc un passage précieux qui nous identifie non seulement les comédiens, mais aussi ceux qui assisteront à leurs spectacles. La nouvelle du retour de cette troupe semblait suffire à réveiller l'engouement du public local pour le spectacle français,

⁶⁰³ *Ibid.*, p.25.

⁶⁰⁴ Philippe de Villiers, *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, Paris, B. Duprat, 1862, p.11-12.

⁶⁰⁵ J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, *op.cit.*, p.100.

⁶⁰⁶ Ministre de France auprès des États-Généraux des sept Provinces-Unies.

⁶⁰⁷ Philippe de Villiers, *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, *op.cit.*, p.485.

puisque le théâtre était encore en cours de construction, alors que la haute société de La Haye commençait déjà à réserver des loges.

C. L'héritage de l'archiduc Léopold-Guillaume

Le départ de l'archiduc semble avoir éteint, pour toutes les troupes françaises, l'espoir de venir se produire à Bruxelles, car, après la montée des comédiens de Philandre à La Haye, Liebrecht n'a trouvé aucune trace dans les archives qui aurait attesté la présence d'une nouvelle troupe française dans cette ville. Mais il faut rappeler que cet éloignement volontaire est lié directement au contexte politico-militaire des Pays-Bas espagnols. Si l'effet de la protection de Léopold-Guillaume a été considérable, c'est précisément parce qu'elle a réussi à neutraliser l'influence de la guerre entre la France et l'Espagne. Autrement dit, en temps normal, pour qu'une troupe puisse venir jouer en terres espagnoles, il n'était pas indispensable d'avoir un gouverneur général aussi accueillant et libéral que l'archiduc Léopold-Guillaume. De même, en période de la paix, un séjour à Bruxelles n'était pas plus difficile à réaliser qu'un séjour dans une ville française. Cette période de bonheur ne tarda pas à s'imposer après la signature du Traité des Pyrénées et le mariage de Louis XIV avec l'Infante d'Espagne.

La première troupe qui sut profiter de ce contexte favorable fut celle de la Grande Mademoiselle, dirigée par Dorimond. Après avoir joué brièvement à Paris au début de 1661, les comédiens étaient allés à Bruxelles. Selon S. Wilma Deierkauf-Holsboer, le départ de la troupe était la conséquence d'un drame familial que son chef avait subi⁶⁰⁸. En effet, la femme et une jeune fille du comédien-poète avaient été enlevées par le portier de la troupe, qui avait aussi emporté avec lui d'autres biens matériels appartenant à la troupe. Sauf que les trois actes notariés qui nous renseignent sur cette affaire, découverts par notre historienne dans les Archives départementales de la Seine-Maritime à Rouen⁶⁰⁹, se taisent sur la date de l'enlèvement. Étant donné que le premier des trois date du 23 mai 1661, il n'y a pas de raison que le drame ait lieu en janvier, comme l'a supposé Deierkauf-Holsboer. Autrement, on ne comprendrait pas

⁶⁰⁸ Notre historienne parle même de la dislocation de la troupe suite à cette affaire. Voir S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, op.cit.*, t.II, p.139-140.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.310-313.

pourquoi Dorimond aurait attendu quatre mois pour réagir. Pour nous, il est plus raisonnable de situer cette triste affaire au retour de la troupe en France après le carnaval.

Toujours est-il que la troupe de Dorimond arriva dans la capitale des Pays-Bas espagnols au plus tard début février, car dès le 19 février, la gazette de Bruxelles parle déjà de leurs représentations avec enthousiasme. Lisons l'extrait suivant des *Relations véritables* de ce jour :

[...] entre les divertissements du Carnaval auxquels invite cette agréable saison de paix, les plus fréquentés dans cette cour sont ceux de la comédie, représentée avec tous les agréments par la troupe des comédiens français de Mademoiselle d'Orléans, qui produisent tous les jours sur le théâtre des pièces des plus excellentes en diversité et en artifice et industrie, particulièrement les Grandes machines d'*Andromède* de Corneille, qu'ils ont fait voir cette semaine avec entière satisfaction et admiration de toutes les personnes de condition de la cour, et d'une infinité d'autres qui en ont été spectateurs⁶¹⁰.

Et ce n'était que le début. Le 5 mars parut un deuxième texte qui faisait le point sur les divertissements du carnaval :

Le Carnaval s'est achevé avec les divertissements accoutumés, principalement celui de la comédie, les comédiens de Mademoiselle d'Orléans ayant excellé surtout en la représentation de la *Descente d'Orphée aux enfers*, merveilleuse pour ses rares machines et magnifiques changements de théâtre, qui ont ravi et parfaitement satisfait toute la Cour et les autres spectateurs⁶¹¹.

Ces deux passages tirés d'une gazette ayant un statut officiel nous confirment la domination de la comédie française à Bruxelles pendant la période de fêtes, et le succès phénoménal de la troupe qui se produisait. Il s'agit en quelque sorte d'un retour à l'époque de l'archiduc Léopold-Guillaume, puisque faire jouer le théâtre français pendant le carnaval est une tradition bruxelloise instaurée par lui.

D'après les titres des pièces donnés dans la gazette, il semble que les comédiens de Dorimond venaient à la capitale des Pays-Bas espagnols avec un projet bien réfléchi, à savoir introduire à Bruxelles la mode des pièces à machine. Avant tout, il faut avouer que le contexte était extrêmement favorable à la troupe. Le Traité des Pyrénées avait été signé depuis un peu plus d'un an, la paix était rétablie entre la France et l'Espagne. Dans une atmosphère semblable, inviter une troupe française dans une cour princière

⁶¹⁰ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.59.

⁶¹¹ *Idem*.

espagnole pour immortaliser cette « agréable saison de paix », c'était pour le nouveau gouverneur général un geste de bon goût et politiquement bienvenu. Les louanges excessives de la gazette officielle peuvent se comprendre ainsi dans sa dimension propagandiste. Les comédiens devaient avoir compris qu'ils pourraient profiter de ce contexte pour se faire un nom à Bruxelles, voilà pourquoi ils s'y rendaient à un moment où le gouverneur général les attendait presque. Qui plus est, ils arrivaient avec un répertoire approprié, car quel type de théâtre mieux que ces pièces à machines, pouvait répondre à la volonté de la cour de Bruxelles de célébrer la paix des Pyrénées ?

Les comédiens retourneraient en France par la suite, car les actes relatifs au drame familial de Dorimond nous apprennent qu'entre mai et août, ils jouaient dans le jeu de paume des Deux Maures à Rouen. Mais, comme les comédiens du prince d'Orange l'avaient pratiqué dans les années 1650, la troupe de Mademoiselle d'Orléans revenait à Bruxelles à chaque hiver. Dès le début de 1662, on retrouvait les compagnons de Dorimond dans cette ville. Le 7 janvier, furent passés deux contrats avec les comédiens : l'un destiné à louer le jeu de paume du Gracht entre le 9 janvier suivant et le premier dimanche du carême⁶¹² ; l'autre au sujet du réaménagement de cette salle. Ce dernier présente un intérêt particulier. Lisons un extrait :

[...] lesquels [le comédien La Source représentant la troupe et le charpentier] ont declarez estre convenuz par ensemble touchant trois téâtres que ledit second comparant a entrepris de faire et fournir à ses despens au jeu de paulme, sortie sur la rue nommé le Grecht, et ce en la forme suivante, sçavoir : que le susdit second comparant serat tenu et obligé de faire et dressé les susdits téâtres, un en bas, et deux autres téâtres dessus, et de fournir tous les bois et planches qui seront nécessaires pour jouer la pièce de la machine de *la Toyson d'Or* et aultres, [...]⁶¹³

Selon les termes du contrat, la troupe de Dorimond continuait donc à représenter des pièces à machines. Qui plus est, elle mettait à son répertoire la *Toison d'Or* qui, justement, avait été créée pour la « réjouissance publique du Mariage du Roi et de la Paix avec l'Espagne », comme la page de titre de cette pièce nous le précise. Si l'œuvre de Corneille n'a pas été jouée à Bruxelles dès le carnaval précédent, c'est parce qu'elle ne sera publiée que quelques mois plus tard, le 10 mai 1661⁶¹⁴. Vraisemblablement, les

⁶¹² Reproduit par Frédéric Faber, Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, op.cit., t.IV, p.225. Selon ce bail, la composition de la troupe était la suivante : Abraham Mitalet de la Source, Nicolas Drouin, Dorimond, Delouis, De Beauchamps, J. Dupin, Philippe Millot.

⁶¹³ *Ibid.*, p.225-226.

⁶¹⁴ Pierre Corneille, *La Toison d'Or*, Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1661.

comédiens avaient fait reproduire la disposition scénique du théâtre du Marais, puisque dans le contrat, il était question de « trois théâtres », un en bas, la scène principale ; et deux autres situés en haut qui apparaissaient à la fin de la pièce. Lisons le début de la longue didascalie précédant la dernière scène :

Le Ciel s'ouvre, & fait paroistre le Palais du Soleil, où l'on le voit dans son Char tout brillant de lumiere s'avancer vers les spectateurs, & sortant de ce Palais, s'élever en haut pour parler à Jupiter, dont le Palais s'ouvre aussi quelques momens après. Ce Maistre des Dieux y paroist sur son Trône, avec Junon à son costé. *Ces trois Théâtres*⁶¹⁵ qu'on voit tout à la fois, sont un spectacle tout-à-fait agréable, & majestueux. [...] ⁶¹⁶

Pour la première fois donc, le public bruxellois a eu la chance d'admirer une véritable nouveauté parisienne.

Comme il était prévu dans le bail du 7 janvier 1662, après le premier dimanche du carême, les comédiens de Mademoiselle quittèrent Bruxelles. Ils prirent la direction de La Haye, suivant l'itinéraire emprunté par la troupe du prince d'Orange pendant la décennie précédente. Le 1^{er} avril, un contrat fut passé devant notaire entre les membres de la troupe et un maître-batelier, lequel prévoyait un départ pour la semaine suivante⁶¹⁷. Le 1^{er} mai, alors qu'ils étaient déjà à La Haye, les comédiens donnèrent la procuration à un médecin bruxellois pour négocier leur prochain bail avec le propriétaire du théâtre de la montagne Sainte-Élisabeth⁶¹⁸. Ils préparaient donc très tôt leur retour hivernal à Bruxelles. Ce contrat ne fut signé que le 7 août, pour une durée « commençant quatorze jours après la Toussaint et expirant un mois après le grand jour de la Pâque prochaine⁶¹⁹ ». Désormais, même si quelques apparitions sporadiques à Gand et à Anvers seront relevées, la vie de cette troupe sera plutôt rythmée par le va-et-vient entre Bruxelles et La Haye, et ce jusqu'à Pâques 1667, après quoi la plupart des comédiens partiront pour l'Allemagne où ils seront protégés par l'Électeur de Bavière pendant de nombreuses années.

⁶¹⁵ Nous soulignons.

⁶¹⁶ Pierre Corneille, *La Toison d'Or*, *op.cit.*, p.100.

⁶¹⁷ Frédéric Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, *op.cit.*, t.IV, p.228.

⁶¹⁸ *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 17^e année, Paris, B. Duprat, 1884, col.434. Ce périodique n'est pas paginé. Le contenu est disposé en colonnes numérotées.

⁶¹⁹ Frédéric Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, *op.cit.*, t.IV, p.230.

Le théâtre français continue à Bruxelles après le départ des comédiens de Mademoiselle, sauf qu'une présence aussi régulière que la leur ne se verrait plus. Dès 1668, un nouveau bail est conclu entre Abraham Mitallat, dit La Source, et le propriétaire du théâtre de la montagne Sainte-Élisabeth. La Source avait été un associé de la troupe de Mademoiselle. Mais depuis, il a intégré une nouvelle troupe, dont les membres portent le titre de « Comédiens de la Reine de France ». C'est au nom de ces nouveaux compagnons qu'il loue la salle bruxelloise du 9 août de cette année jusqu'à la Pentecôte 1669⁶²⁰. Pourtant, les comédiens qui avaient l'habitude de faire des tournées estivales dans la région n'exécuteront qu'une partie du contrat, car le 10 novembre 1668, soit deux mois après le jour de démarrage du bail, on les trouve encore à La Haye où deux d'entre eux, La Source et Denis Clerselier, sieur de Nanteuil, engagent le sieur Ary Rotteveel, marchand de bois, pour faire construire un théâtre dans la Piquerie, lieu où s'installaient habituellement les comédiens français pour donner des représentations⁶²¹. Les comédiens de la reine de France devaient retourner à Bruxelles pendant le carnaval 1669. Ils y renouvelèrent leur association le 15 mars en précisant le rôle de chacun⁶²².

Cette troupe n'a cependant point respecté le bail suivant. Le 13 juin 1669, les comédiens se trouvaient à Lille, où ils autorisèrent un certain Jacques Du Bois, habitant alors Bruxelles, de négocier le renouvellement du bail en leur nom. Deux jours plus tard, la location fut signée pour une nouvelle saison allant de la Toussaint 1669 à la Pentecôte 1670⁶²³. Ayant retenu la leçon de l'année précédente où les comédiens n'avaient honoré que la moitié du bail, le propriétaire prit la précaution de rajouter cette fois dans le contrat qu'il était obligatoire d'occuper la salle au plus tard à la Saint-André, soit le 30 novembre. Néanmoins, il semble que, dès novembre, les comédiens avaient décidé d'ignorer ce bail. Le propriétaire du théâtre, se méfiant de ce retard de la troupe, n'attendit pas la date limite pour poursuivre les comédiens. Il n'avait pas tort, car le 9 novembre, alors qu'ils étaient à La Haye, les comédiens signèrent un contrat avec un ancien comédien du Marais, Rosidor. En fait, si les comédiens de la reine de France ont

⁶²⁰ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.69.

⁶²¹ J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.120.

⁶²² Par exemple, il est indiqué dans le contrat que Nanteuil jouera les premiers et les seconds rôles d'amoureux ; Bernarde Boisvert prendra les rôles d'amoureuses ; Gillette Loiseau aura les quatrièmes rôles ; Mitallat se réservera les pères ; La Metterie recevra les derniers rôles avec $\frac{3}{4}$ part dans les bénéfiques. Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.69-70.

⁶²³ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.71.

choisi d'abandonner Bruxelles, c'est que ce dernier leur avait fait une offre qu'ils ne pouvaient pas décliner, à savoir d'aller jouer à la cour du roi de Danemark. Les circonstances en ont été développées dans notre chapitre précédent⁶²⁴.

Au tout début des années 1670, une troupe dite de « Monseigneur le Dauphin⁶²⁵ » qui fit une apparition éphémère à Bruxelles, après quoi le théâtre français semble n'être plus en vogue. Faut-il rappeler une nouvelle fois l'influence du contexte politique sur la vie théâtrale ? En effet, la décennie fut marquée par la Guerre de Hollande (1672-1678) qui opposait la France et l'Espagne. Et comme pour célébrer la fin de cette guerre, le 24 septembre 1678, alors un mois et demi après la signature de la Paix de Nimègue (le 4 août), une nouvelle troupe française, appartenant au duc d'Hanovre, prit un bail pour le théâtre de la montagne Sainte-Élisabeth, en même temps que les comédiens de la reine de France dirigés par Nanteuil qui jouaient au Gracht. Les deux troupes s'entendaient bien, car, selon Liebrecht, les comédiens passaient d'une troupe à l'autre et se rendaient service⁶²⁶. Il semble même qu'une fusion entre elles s'était effectuée en 1680, car, le 14 octobre de cette année, au moment où la troupe du duc d'Hanovre devait occuper la salle de la montagne Sainte-Élisabeth – le bail avait été renouvelé en mai – les comédiens se transportèrent brusquement au jeu de paume du Gracht, c'est-à-dire le local de leurs confrères de la reine de France. La fusion est d'autant plus vraisemblable que le charpentier engagé pour construire la salle était tenu d'imiter « le Théâtre de la Troupe Royale, ordonné par M. Du Cormier, comédien de la dite troupe ». Comme la maison d'Hanovre n'avait pas encore le rang royal, le duc ne pouvait pas laisser appeler sa troupe « Troupe Royale », le comédien en question devait donc faire partie de celle de la reine de France. Et vraisemblablement, ce Du Cormier, en intégrant la troupe du duc d'Hanovre, procura à ses nouveaux camarades le plan de l'ancienne salle. D'ailleurs, Nanteuil, son ancien chef, se trouvait, lui aussi, dans la troupe du duc d'Hanovre en 1681⁶²⁷. Enfin, on peut se poser une dernière question. Pourquoi imiter le théâtre de leurs confrères alors que la troupe du duc d'Hanovre se trouve justement chez eux ? La raison en est toute simple : tous les baux bruxellois stipulaient que les comédiens devaient rendre, à la date d'échéance, le jeu de paume tel

⁶²⁴ Cf. *supra*, p.142.

⁶²⁵ La troupe finira par s'installer définitivement à Rouen, à laquelle sera associée la famille Pitel qui est protégée par le Grand Condé.

⁶²⁶ Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p.75.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.79.

qu'il avait été auparavant. Autrement dit, le théâtre que cette troupe souhaitait avoir avait probablement été démoli précédemment.

II. Entre protection et contrôle : les autorités locales et les comédiens itinérants

Pour étudier, en France, les rapports entre les troupes itinérantes et les autorités locales, il n'y a pas de meilleures sources que ces registres de délibérations des conseils consulaires de différentes communes : y sont conservées les permissions de jouer que la ville accorde aux comédiens. Quant aux archives notariées qui comprennent surtout les actes d'association, elles sont plutôt intéressantes pour étudier l'organisation intérieure des troupes. Il est vrai que c'est souvent dans les travaux concernant le théâtre en province que les historiens évoquent ce type de documents. Pourtant, il s'agissait d'une pratique courante dans toute la France que d'obtenir une autorisation avant de donner des représentations, et la capitale n'en était pas exclue, surtout avant la sédentarisation des troupes royales. Quoique, jusqu'ici, une telle autorisation n'ait pas encore été découverte dans les archives parisiennes, son existence est attestée dans les baux de location. Nous pouvons en citer quelques exemples.

Le 6 février 1606, la troupe de Valleran Le Conte loua l'Hôtel de Bourgogne pour les quatre premiers dimanches du carême, le jour Saint-Mathias (14 mai) ainsi que la semaine de la mi-carême⁶²⁸. Il était précisé en outre dans le bail que si « Monsieur le Lieutenant civil ne veuille permettre les dits jeuz, le present contrat demeureroit nul, sans aucun interest autres y prétendre ny aller à l'encontre. » De semblables précisions se trouvaient encore dans un bail de 1615. Le 1^{er} octobre de cette année, les maîtres de la Confrérie accordèrent la salle aux comédiens du roi de Robert Guérin pour trois mois. Selon ce contrat, si pendant ledit temps, il était fait défense aux comédiens de jouer, soit de la part de Monsieur le Lieutenant civil, soit de la part d'une autre autorité, on défalquerait une partie du loyer au prorata du temps⁶²⁹. Cette nouvelle clause, qui n'existait pas en 1606, et qui permettait désormais de calculer le loyer en fonction du

⁶²⁸ Ce qui signifie que le théâtre n'était pas interdit pendant le période de carême. J. Franssen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.328-329.

⁶²⁹ J. Franssen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op.cit.*, p.340.

nombre des jours de représentations, semble nous indiquer que l'intervention des autorités locales constituait en effet un facteur de perturbation potentiel. Les deux exemples suivants sont encore plus éclairants.

Dans son « Inventaire des papiers et des titres de l'Hôtel de Bourgogne », Eudore Soulié a relevé trois baux faits pour les comédiens du prince d'Orange, dont le premier date du 3 août 1625. Il est intéressant de découvrir que ces baux sont accompagnés de « la requête présentée par lesdits comédiens à M. le lieutenant civil pour avoir permission de représenter audit hôtel⁶³⁰ ». La nécessité d'un accord pour les représentations théâtrales à Paris est donc incontestable. Le 29 avril 1631, alors que la troupe de Charles Le Noir portait désormais le nom de Sa Majesté, un nouveau bail fut conclu entre celle-ci et Horace Morel, commissaire général des feux et artifices de France, propriétaire d'un tripot situé rue du Temple. En règle générale, c'est aux comédiens eux-mêmes de s'adresser au Lieutenant civil. Mais cette fois, le propriétaire s'engageait exceptionnellement à obtenir la permission de jouer pour ses locataires dans un délai de six semaines⁶³¹.

On pourrait penser que la démarche de demande était purement formelle, et que les autorités locales n'hésiteraient jamais à accorder de telles permissions. Sauf que, comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent, il existait des protecteurs comme le duc d'Enghien⁶³² ou Louis XIV⁶³³ qui envoyaient spécialement leur ordre à des villes vers lesquelles se dirigeaient leurs comédiens, afin d'assurer l'obtention de la permission. En 1643, Henri de Bourbon, père du Grand Condé, mandait à « Messieurs de la Chambre de la ville de Dijon » d'autoriser les représentations de ses comédiens jusqu'à la mi-carême. Il avait été répondu à Son Altesse qu'« il en sera[it] fait selon son désir ». On la priaient seulement de consentir à ce que les comédiens ne jouassent qu'une fois par semaine et donnassent quelque chose aux pauvres de l'hôpital⁶³⁴. Ces exemples montrent qu'un rejet de la requête des comédiens était tout à fait possible. Mais il faut rappeler qu'à l'exception du roi, ce type d'ordre était toujours destiné à une municipalité relevant du gouvernement du protecteur de la troupe. S'ils se trouvaient ailleurs, les

⁶³⁰ Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *op.cit.*, p.158-159.

⁶³¹ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, *op.cit.*, p.282.

⁶³² Le 9 avril 1678, il envoya une ordonnance aux échevins de toutes les villes bourguignonnes de laisser jouer les comédiens de son père. *Cf. supra*, p.158.

⁶³³ Le 16 août 1659, la cour était alors en voyage dans le Midi, Louis XIV envoya une lettre à la ville de Bordeaux pour qu'elle installe la troupe de Raymond Poisson. *Cf. supra*, p.144.

⁶³⁴ *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790 : ville de Dijon*, *op.cit.*, p.151.

comédiens n'avaient d'autre choix que de s'adresser eux-mêmes aux magistrats de la ville.

A. La ville comme protecteur

Pendant son voyage loin de son protecteur, une troupe avait intérêt à s'attirer de nouveaux bienfaiteurs qui pouvaient la protéger des aléas et, le cas échéant, servir de soutien financier par voie de gratification. Ce rôle de protecteur provisoire pouvait être assumé par le pouvoir municipal de la ville où s'arrêtaient les comédiens. Les exemples en sont nombreux, mais aussi hétéroclites. Nous citerons les plus significatifs qui, à travers divers aspects, illustrent cet exercice du patronage par la ville.

Parmi les sources que consultent les historiens du théâtre pour repérer la trace des comédiens, les registres de baptêmes ont ceci d'intéressant qu'ils nous renseignent sur l'identité de ceux qui ont assisté à la cérémonie, et entre autres, celle du parrain et de la marraine ou de leurs représentants respectifs. Comme on le sait, au XVII^e siècle, les enfants des grands comédiens avaient souvent l'honneur d'avoir d'illustres parrains et marraines. On peut donc considérer le parrainage comme un geste de protection par excellence. Mais il se trouve que parfois, c'était les magistrats d'une ville – appelés échevins, consuls ou jurats en fonction des régions – qui accordaient cet honneur aux enfants des comédiens séjournant dans leur ville. Nous en verrons un exemple.

Après avoir échappé à l'incarcération à Namur grâce à l'influence du Grand Condé, la troupe de Mademoiselle quitta les Pays-Bas espagnols et prit la route de la Provence. En janvier 1657, les comédiens se trouvaient à Marseille où son chef Dorimond fit baptiser un enfant. Voici l'extrait des registres :

Le sieur Marseille Dorimon Drouin fils de Nicolas et de Marie du Mon a esté baptizé natif de Paris. Le parain a esté Monsieur Balthazard de Vias, capitaine du corps de ville au nom de Messieurs les Consulz. La marraine dem^{lle} de Fabri fille de Mons^r le Consul Fabri⁶³⁵.

On constate que pour rendre hommage à l'ensemble des consuls de Marseille, le comédien-poète avait spécialement choisi le nom de la ville pour nommer son fils. Mais

⁶³⁵ Jean Robert, « Comédiens à Marseille sous Louis XIV », dans *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 1961, t.I, p.32.

la bienveillance des magistrats ne s'arrêta pas là, car la dépense engagée pour la cérémonie de baptême était aussi prise en charge par la ville. La somme déboursée est détaillée par le trésorier de la ville : elle s'élevait à 60 livres 2 sols 6 deniers⁶³⁶.

Nous n'avons vu de semblables gentillesse que chez le Grand Condé. Le bénéficiaire en était Jean Raisin, comédien de la troupe du Dauphin établie à Rouen, surnommé le « petit Molière ». Son mariage avec Françoise Pitel, comédienne de la même troupe, fut célébré à Chantilly le 20 novembre 1679. Nous avons trouvé dans le registre des comptes de 1680 la mention d'un remboursement fait à Richard, concierge de Chantilly, d'une somme de 30 livres « dépensées pour le mariage du petit Molière, comédien ». Le 12 novembre 1680, leur premier enfant fut baptisé. Il avait pour parrain le vieux Condé, et pour marraine sa belle-fille, la duchesse d'Enghien. Leurs Altesses se firent représenter à la cérémonie par Bernard Lenet, abbé de La Victoire et Hélène de Hallot, dame d'Adonville. Une somme de 56 livres fut accordée « pour les frais du baptême de l'enfant du s^r Molière, comédien ». Finalement, il suffit de comparer la somme dépensée à Chantilly avec celle dépensée pour le fils de Dorimond pour comprendre la générosité de la ville de Marseille.

Parmi les marques de protection qu'on peut identifier chez les magistrats d'une ville, la plus évidente est la distribution des gratifications. En effet, c'est un geste noble que pratiquaient certaines villes en suivant les codes mécéniques. Dans la permission que les magistrats d'une ville accordaient à une troupe, il était parfois précisé que ces derniers avaient droit d'assister au spectacle sans rien payer. Mais en retour, une gratification pouvait être distribuée aux comédiens à la fin de leur séjour. C'est encore une fois la ville de Marseille qui nous montre sa libéralité exemplaire en cette matière. Le 28 juin 1652, les comédiens de Gaston d'Orléans reçurent 100 livres de la part de la ville⁶³⁷. Le 31 mars 1658, c'était à la troupe de la fille de Gaston qu'une somme de 110 livres fut accordée, et ce en considération du fait que les consuls avaient eu des places gratuites lorsqu'ils allaient à la comédie⁶³⁸. Le 22 février 1663, une ordonnance de paiement fut envoyée au trésorier de la ville pour la somme de 100 livres, dont « septante cinq livres à la troupe des Comédiens de Son Altesse de Condé qui ont joué

⁶³⁶ Voir en détail le *Compte de la despense qui s'est faite au baptesme que mess^{rs} les Consuls ont fait d'un Enfant de l'un des Comédiens*, cité par Jean Robert, *idem*.

⁶³⁷ Augustin Fabre, *Les rues de Marseille*, Marseille, E. Camoin, 1867-1868, t.III, p.287-288.

⁶³⁸ Jean Robert, « Comédiens à Marseille sous Louis XIV », *op.cit.*, p.33.

en ceste ville ainsi que Messieurs les consuls ont toujours accoustumé donner », et « vingt cinq livres au m^e du jeu de paume pour le louange des sièges⁶³⁹ ». Enfin, citons un dernier exemple avec la troupe du Dauphin. Le 22 janvier 1668, Michel Siret, chef des Comédiens, reconnut avoir reçu « de Monsieur le trésorie de la ville de Marsaielle la somme de cent livres suivant le mandat de Messieurs les eschevins⁶⁴⁰. »

Invitation contre gratification, voilà une noble pratique qui était généralement observée entre les comédiens et leur protecteur. Pendant ses années languedociennes, la troupe de Molière en avait tiré des bénéfices considérables. Nous savons que celle-ci commença à servir les États-Généraux de Languedoc à partir du dernier quartier de 1650. Et chaque année, les comédiens touchaient une rétribution bien plus importante que ce que donnait la ville de Marseille. Par exemple, pour la session de 1655, 6000 livres leur furent accordées. Il y a plusieurs raisons qui expliquent ce grand écart. D'abord, la durée des États était plus longue que le séjour des troupes dans une ville. Ensuite, on ne peut pas comparer la richesse d'une ville avec celle de toute une province, d'autant plus que le Languedoc était la province française la plus riche au XVII^e siècle. Cela étant posé, il est aisé à comprendre pourquoi les comédiens de Molière distribuaient volontiers les invitations aux participants de l'assemblée afin d'en obtenir des gratifications qui dépasseraient largement la somme provenant des entrées. Les députés finissaient par s'en plaindre, d'où la suppression de cette pratique mécénique, stipulée dans la délibération du 16 décembre 1656 :

Sur les plaintes quy ont esté portées aux estats par plusieurs depputez de l'assemblée que la troupe des comediens quy est dans la ville de Beziens faict distribuer plusieurs billets aux depputez de ceste compaignie pour les faire entrer à la comedie sans rien payer dans l'esperance de retirer quelque gratification a esté arresté qu'il leur sera notifié par Loyseau, archer des gardes du roy en la prevosté de l'hostel, de retirer les billets qu'ils ont distribué et de faire payer, sy bon leur semble, les depputez quy yront à la comedie, l'assemblée ayant resoleu et arresté qu'il n'y sera faict aulcune consideration et deffendeu par exprès à Messieurs du bureau des comptes de directement ny indirectement leur accorder aulcunes sommes ny au tresorier de la bource de les payer à peine de pure perte et d'en respondre en son propre et privé nom⁶⁴¹.

⁶³⁹ Jean Robert, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », *op.cit.*, p.339-340.

⁶⁴⁰ Jean Robert, « Comédiens à Marseille sous Louis XIV », *op.cit.*, p.34.

⁶⁴¹ Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière : sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, *op.cit.*, p.320.

Si, jusqu'en 1656, les comédiens de Molière ont toujours reçu des gratifications importantes de la part des États de Languedoc, c'est probablement parce qu'ils étaient protégés par le comte d'Aubijoux, Lieutenant-Général de Languedoc, ainsi que par le prince de Conti, leur protecteur en titre à partir de 1654. Mais en décembre 1656, le premier était décédé, et le second converti. La perte de ces deux bienfaiteurs entraînait un changement de politique. Désormais, les députés des États n'accepteraient plus les invitations qui impliquaient une gratification en retour. Ils redeviendraient des spectateurs ordinaires en payant leurs places à la comédie.

Enfin, ce que les autorités locales pouvaient apporter aux comédiens de campagne ne se limitait pas aux biens matériels. Elles défendaient, quand il le fallait, certains droits de base en faveur des gens de ce métier. Nous avons l'exemple suivant issu d'une découverte aux Archives municipales de Dijon. Il s'agit d'une délibération consulaire au sujet d'une demande de monopolisation de l'accueil des comédiens par un maître-tripotier :

Veu la resquete du sieur Annequin, Maître du tripot de la Grande-Salamande a ce que pour leur causes y contenant, Il plust a la chambre d'establir pour la reception audit tripot des commediens qui viendront d'y représenter, pour y faire et jouer les commedies, et faire defense a tous les autres tripotiers de les recevoir, soubz offre qu'il faisoit de payer au profit de ladite ville telle somme qui seroit juges raisonnable chacun an [...], lesdits commediens [...] jouent [...] leur commedies, ce que sur ladite requeste a esté [...] par lesdits tripotiers, et ouy le procureur sindic, la Chambre du conseil de la ville de dijon [...] avoir egard a la dite requeste, ny aux ofres contenues en [...] comme contravenir a la liberté de ceux qui viennent en ladite ville, a permis et permet aux commediens qui y viendront de prendre tel logement, et jouer en tel tripot que bon leur semblera⁶⁴².

On nous excusera pour les lacunes. Les registres des délibérations de la ville de Dijon d'avant 1790 étant tous microfilmés, nous n'avions accès qu'à une copie de qualité moyenne dont le texte original lui-même se trouve en mauvais état. Mais on arrive tout de même à comprendre le sens de cette délibération avec la partie transcrite. Les échevins de la chambre de ville avaient reçu une proposition de la part du propriétaire du tripot de la « Grande-Salamande » qui consistait à obtenir le droit de monopoliser l'accueil des comédiens à Dijon ; en récompense, le propriétaire verserait annuellement une redevance à la ville, dont le montant était à décider avec la ville. Pourtant, la requête fut finalement déboutée, au nom, justement, de la liberté du choix de salle par

⁶⁴² Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 265. Délibération du 13 septembre 1627.

les comédiens. La ville était d'autant plus bienveillante envers les comédiens que pour assurer cette liberté, elle devait abandonner un revenu potentiel. D'ailleurs, cette délibération date de 1627 : il suffit de lire notre premier chapitre pour comprendre combien il était difficile pour les troupes parisiennes de lutter contre le monopole de la confrérie de la Passion dans les années 1620. Contrairement au conseil de la ville de Dijon, la Prévôté de Paris n'a jamais été vraiment du côté des comédiens.

Enfin, comme il arrive à un protecteur d'intervenir afin d'apaiser le conflit au sein de sa troupe – nous en avons vu un exemple avec le Grand Condé – les autorités locales pouvaient aussi être sollicitées pour juger un différend entre les comédiens. Éloignés de leur protecteur ordinaire, le sort de ces derniers était en quelque sorte entre les mains des magistrats. Nous allons illustrer cet aspect par l'exemple de deux troupes se disputant le droit de jouer à Dijon. Une délibération du conseil municipal tenu le 15 mars 1670 nous renseigne sur ce qui s'est passé :

Veu la requeste presentée a la chambre par alxandre deschampt, michel baron⁶⁴³, jean de beauval, et sa famille, jacques mignot et sieur de Grandchamp, tant pour eux, que pour leurs familles, [...] tous commediens et commediennes, contenant qu'ayant demandé la permission a la chambre de represente la comedie au theatre, il luy plut leur permettre a commencer immediatement apres la feste saint jean-baptiste⁶⁴⁴ prochaine, dans la pensée que ce seroit le temps le plus propre, et le plus commode que la chambre leur pouvoit accorder, cependant ils avoyent appris que la nommé de Lisle, femme du decorateur d'une troupe dont le Filandre estoit directeur, l'année precedente estan resté en cette ville pour le besoin de ses affaires particulieres, auroit a la precedente chambre qui fut tenue le douziesme du present mois surpris une permission sur requeste qu'elle auroit présenté a la chambre, que ledit Filandre auroit obtenu permission pour le carnaval dernier de jouer la comedie en cette ville, ou il ne s'estoit pas présenté ny luy, ny aucun de la troupe, et a obtenu, leur l'exposé, en sa resquete qui n'est pas veritable, la permission de jouer la comedie immediatement apres les festes de pasques prochaines, encor que ladite de Lisle ne soit advoüé, que de lors m'ouy, puisque la dite troupe au nom de laquelle elle a parlé, est rompue par l'incommodité dudit Philandre, et par celle dudit sieur de Beauval et sa femme qui estoient de la troupe de Filandre, lesquels se sont associés depuis ce caresme aux lesdits deschampt et consols, et par la retraite du sieur Moussacq, et de la demoiselle Morville qui sont en proces avec le reste de la troupe [...] ⁶⁴⁵

Après avoir obtenu leur permission le 8 février précédent – la date est indiquée dans la seconde moitié de la délibération – les comédiens de Deschamps apprenaient qu'une

⁶⁴³ Quelques semaines plus tard, Baron, comme le couple Beauval, sera appelé à joindre la troupe de Molière par le roi.

⁶⁴⁴ Le 24 juin.

⁶⁴⁵ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 308.

nouvelle permission était accordée le 12 mars à une autre troupe, pour une période qui, d'ailleurs, démarrait deux mois avant eux. S'ils ont été informés de ce contretemps assez rapidement, c'est probablement parce que certains d'entre eux, à savoir les Beauval, avaient fait partie de cette deuxième troupe. Considérant cette nouvelle permission comme injuste, les comédiens de Deschamps avaient décidé de réagir. On peut pourtant s'étonner qu'ils aient commencé par une accusation contre la troupe rivale. Certes, ce qu'ils dénoncent est probablement vrai, comme par exemple l'« incommodité » de Philandre : en 1667, ce dernier avait effectivement demandé à se retirer de la troupe de Condé en raison de son âge. Néanmoins, ni le fait que certains membres de cette troupe l'aient quittée, ni un conflit au sein de la troupe, n'entraîne la dissolution de la société. Beauval lui-même devait le savoir. Puisqu'à l'époque où il faisait encore partie de la troupe de Condé, sa demande de résiliation du contrat en raison de la retraite de Philandre n'avait pas été approuvée par la Justice⁶⁴⁶. Autrement dit, lui et ses camarades n'avaient pas le droit d'accuser la deuxième troupe d'avoir « surpris » une permission en prétendant qu'elle était déjà « rompue ».

Cette curieuse accusation ne se comprend qu'après avoir lu la suite de leur revendication :

[...] ayant la permission la premiere de jouer apres la saint-jean, cela devoit supposer qu'aucune permission ne seroit donnée a d'autres qu'apres le sejour qu'ils auroient fait en cette ville, parce qu'autrement cela ruineroit lesdits Deschampt et consols, et de mesme que pour satisfaire a leur parole, ils ont abandonné plusieurs villes qui les avoient invités de leur donner le divertissement de la comedie, puisqu'elle pense dire avec verite que leur troupe est des plus considerable a present du Royaume, supplioyent tres humblement la chambre, considérant que c'est eux qui ont obtenu la premiere permission, puisqu'au temps qu'elle leur fut accordé, elle n'avoit pas pris resolution de permettre l'ouverture de Theatre pour y jouer la comedie qu'apres la saint-jean, de ne pas rendre ladite deliberation frustratoire, et comme ils se soubmettoyent de s'y rendre incessamment pour commencer a représenter la comedie aussy tost apres pasques, leur accorder cette grace, sans souvenir a la permission accordée sur la resquete de la dite de Lisle ledit jour douziesme du present mois de mars⁶⁴⁷.

En février, les échevins n'avaient voulu autoriser « l'ouverture de Theatre pour y jouer la comedie qu'apres la saint-jean ». Entre temps, le début de la saison était avancé, ce qui profitait à la troupe de mademoiselle de Lisle. Ayant demandé la permission en premier, les comédiens de Deschamps pensaient qu'ils méritaient de jouer avant leurs

⁶⁴⁶ Cf. *supra*, p.147-149.

⁶⁴⁷ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 308.

concurrents. Sauf qu'il n'était pas question de s'en prendre aux autorités de la ville pour avoir changé d'avis à leur préjudice. En d'autres termes, pour pouvoir venir se produire tout de suite après Pâques, il leur restait à faire révoquer la permission accordée à la troupe de mademoiselle de Lisle. Et cela nécessitait de bonnes raisons. D'où l'accusation spécieuse qui voulait que cette troupe n'existât plus. C'était dans le même objectif qu'ils prétendaient qu'une nouvelle permission ne devait être délivrée qu'après la fin de leur séjour. Alors qu'en réalité, rien n'empêchait qu'une ville reçût deux troupes en même temps. Les comédiens de Deschamps n'oubliaient pas non plus d'évoquer le fait que, pour venir jouer à Dijon, ils avaient décliné des invitations provenant d'autres villes. Et ils finissaient par faire leur propre éloge. Quant aux échevins, soit ils furent convaincus par l'accusation contre la troupe de mademoiselle de Lisle, soit ils réalisèrent eux-mêmes que la délivrance de la deuxième permission avait porté préjudice aux comédiens de Deschamps, toujours est-il que la décision finale était favorable à la requête de ces derniers : la permission accordée à mademoiselle de Lisle était révoquée, et la troupe de Deschamps autorisée à « jouer la comédie incontinent après pasques ».

B. La production contrôlée

En même temps qu'il assumait le rôle de protecteur, le pouvoir local exerçait également un contrôle sur la production théâtrale dans la ville. Ce contrôle qui était obligatoire s'effectuait en deux temps. En amont, il conduisait à la délivrance ou non⁶⁴⁸ d'une permission de jouer. En aval, il se traduit par la surveillance du déroulement des représentations. La plupart du temps, la démarche de la demande d'autorisation était bien observée par les troupes. Mais on peut tout de même constater quelques cas de contravention. Par exemple, dans les registres des délibérations de la ville de Nantes, nous avons trouvé la pièce suivante datée du 14 avril 1652 :

⁶⁴⁸ Par exemple le 14 avril 1676 : des comédiens dits du Roi présentent à Messieurs de la Chambre une requête signée « Champmeslée » afin d'obtenir la permission de donner des représentations à Dijon, il leur est répondu que cette permission ne peut leur être accordée pour le moment, à cause de l'état actuel des affaires et du mauvais temps, qui « font que l'on a plus besoin de prières que de divertissements ». Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 314.

une troupe de comédiens ayant fait dresser un teatre au jeu de Paulme de la rue des Carmes, faict afficher des placards aux carrefours et places publiques, sans avoir veu Messieurs de ville, au bureau, et faire ce qui se doit pratiquer en la manière accoutumée, iceux mandez de venir audit bureau, et leur ayant esté faicte réprimande de la faulte par eulx faicte, en ont faict excuses, et promis qu'à l'advenir ils n'entreprendroient de monter sur le teatre sans permission de Messieurs du corps de ville. En conséquence, après avoir présenté la liste de leurs pièces, receu la taxe du prix d'icelles, et en avoir esté choisi une pour les pauvres de l'hospital de ceste ville, leur a esté, par le bureau, permi de les représenter sans faire scandale⁶⁴⁹.

De semblables condamnations avaient également frappé la troupe de Molière en septembre 1654. Les comédiens étaient à Vienne où, comme ceux de Nantes, ils dressaient un théâtre sans avoir obtenu la permission de jouer⁶⁵⁰. Mais l'intérêt de cette délibération nantaise réside dans le fait qu'elle nous précise en quoi consiste ce contrôle qu'exerce la ville avant de délivrer la permission. C'est ce qu'on appelle dans le texte « ce qui se doit pratiquer en la manière accoutumée », à savoir examiner le répertoire de la troupe, arrêter le prix des places, déterminer le droit des pauvres. C'est suivant cet ordre que nous allons exposer nos recherches aux Archives municipales de Dijon, complétées parfois par des exemples relevés dans les archives d'autres villes.

a. La catégorisation des pièces

La demande de permission que les comédiens adressaient à la ville était toujours accompagnée d'une liste des pièces qu'ils comptaient y représenter, laquelle serait soumise à l'examen des magistrats⁶⁵¹. Par la suite, ceux-ci divisaient les pièces en deux catégories : les « pièces nouvelles » ou « pièces extraordinaires », c'est-à-dire celles qui n'avaient jamais été représentées dans la ville ; et les « pièces communes », parfois appelées « pièces ordinaires », c'est-à-dire celles qu'on y avait déjà vues. À partir des années 1660, sous l'influence de la mode parisienne, une troisième catégorie de pièces commençait à apparaître dans les provinces, celle des « pièces à machines ». La représentation des nouveautés et des pièces à grand spectacle était toujours encouragée

⁶⁴⁹ *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790 : ville de Nantes, op.cit.*, p.50.

⁶⁵⁰ Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière : sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe, op.cit.*, p.311-312.

⁶⁵¹ Dans certaines villes étrangères plus méfiantes vis-à-vis des comédiens, on demande même une séance d'essai pour examiner l'honnêteté du jeu des acteurs. C'est par exemple ce qui est arrivé le 4 juin 1649 à Utrecht où malgré une recommandation du prince d'Orange, les comédiens français sont appelés à donner une représentation devant les magistrats de la ville afin qu'ils examinent leur pièce.

par la ville. L'engouement était tel que parfois les magistrats, en délivrant la permission, imposaient une fréquence de représentation de ces deux catégories de pièces. Par exemple, dans une délibération du 3 juillet 1674, en autorisant la troupe du Grand Condé à dresser un théâtre pour représenter la comédie, la ville de Dijon ordonnait que les comédiens donnassent, toutes les semaines, au moins deux pièces nouvelles ou « nécessitant des machines⁶⁵² ». Une même précision se retrouvait en 1677. Dans une délibération accordée aux comédiens du duc de Savoie le 25 juin, ces derniers étaient priés de représenter au moins une pièce nouvelle et une pièce à machines par semaine⁶⁵³.

b. Le prix des places

À partir des prix que nous avons relevés dans les *Registres des délibérations* de la ville de Dijon, nous avons établi une table récapitulative qui se trouve dans l'annexe, auquel nous allons nous référer fréquemment dans la suite de notre étude. Les données que nous avons réunies couvrent une période relativement longue entre 1642 et 1690. Et ce n'est pas sans étonnement que nous constatons qu'à partir de 1648, il y a, chaque année, au moins une troupe itinérante qui vient se produire à Dijon⁶⁵⁴. Il est donc évident que, pour le XVII^e siècle, cette ville occupait une place tout à fait importante dans la vie théâtrale en province. Quant au montant du prix, il était arrêté en fonction des types de pièces. En règle générale, les spectateurs payaient plus cher pour une nouveauté que pour une pièce déjà connue. Le prix pour une « pièce commune » variait entre cinq⁶⁵⁵ et vingt sols⁶⁵⁶. Mais, la plupart du temps, il oscillait entre dix et quinze sols. Pour les pièces nouvelles, la ville autorisait les comédiens à demander entre dix⁶⁵⁷ et trente sols en fonction des années. Mais le plus souvent, le prix était fixé à quinze sols (alors qu'on payait dix pour les pièces communes) ou à vingt sols (alors que quinze sols étaient demandés pour les pièces communes).

⁶⁵² Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 313.

⁶⁵³ *Ibid.*, B 316.

⁶⁵⁴ Sauf les années 1657 et 1658.

⁶⁵⁵ Un taux aussi bas ne se trouve qu'une seule fois, à savoir dans la délibération du 28 octobre 1648. D'ailleurs, c'est le montant unique pour tout type de pièce.

⁶⁵⁶ Ce taux extrêmement élevé pour une pièce commune ne se trouve aussi qu'une seule fois, à savoir le 31 juillet 1669. Et pour une nouvelle fois, le montant est valable pour tout type de pièce.

⁶⁵⁷ Il est noté dans une seule délibération qui devait être accordée entre 1643 et 1644, selon l'*Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790 : ville de Dijon, op.cit.*, p.152. Dans la même délibération, on fixe à huit sols pour les pièces communes. Mais nous n'avons pas retrouvé cette pièce pendant nos recherches.

Quant au prix des pièces à machines, on peut constater deux possibilités. Soit la ville décidait de faire payer la même somme que les pièces nouvelles. L'exemple le plus significatif se trouve dans une délibération accordée aux comédiens de Condé le 2 mai 1662 :

a condition de [...] ne pouvoir prendre pour chacune personne que dix sols lorsqu'ils joueroient des pieces vieilles, a quinze sols des nouvelles, de quelque qualité qu'elle soit, quand mesme il y auroit des machines, leur faict inhibition et deffence par la chambre d'exceder ledit taux⁶⁵⁸.

Si les échevins firent cette précision avec insistance, c'est que les comédiens voulaient toujours faire payer davantage pour des pièces à machines, ce qui était plutôt logique vu l'investissement qu'ils devaient faire pour la fabrication des machines. Pourtant, il y avait des années où la ville était plus généreuse sur ce point : les comédiens étaient ainsi autorisés à demander plus pour ce type de spectacle : quand c'était le cas, leur prix était toujours fixé à trente sols, soit dix sols plus élevés qu'une nouveauté sans machines. Il faut noter aussi que les prix n'étaient pas toujours différenciés en fonction des types de pièce représentée. Il arrivait parfois que la ville appliquât un taux unique pour toute sorte de pièces, lequel taux pouvait varier de cinq à vingt sols, en passant par dix sols, qui restait le montant le plus fréquent.

Le plus souvent, les comédiens étaient contraints à appliquer les taux arrêtés par la ville. Mais il se peut qu'une troupe, après avoir reçu la permission, adresse une nouvelle requête afin de demander une révision du prix. Citons un exemple qui concerne les comédiens du duc de Savoie. Le 8 avril 1670, il leur fut signifié d'abord la délibération suivante :

La chambre du conseil de la ville de dijon, le procureur sindicq de suite de la requeste presentée a icelle par la troupe des comediens auxquels elle a donné permission de jouer en cette ville, lesquels ont donné le roolle de leur pieces, a mis et met le taux auxdites pieces a raison de quinze sols par personne, [...] ⁶⁵⁹ leur faict inhibition et deffence d'exceder ledit taux, a peine de l'amande, et d'y estre pourvus ainsy qu'il appartiendra et afin d'eviter a l'advenir toutes difficultes, laditte chambre, par un reglement general, a delibéré que tous les comediens qui viendront jouer en cette ville a qui la chambre aura donné permission de jouer, ne

⁶⁵⁸ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 300.

⁶⁵⁹ La partie éclipsée concerne la question du droit des pauvres et celle du prix des sièges que nous allons étudier ultérieurement.

pourront exiger plus grande somme que quinze sols par personne, et le secretaire chargé d'en admettre messieurs les magistrats qui viendront cy-apres⁶⁶⁰.

On constate que les échevins avaient décidé de mettre la somme de quinze sols comme prix-plafond non seulement pour l'année en cours, mais aussi pour celles qui suivaient. Sauf que dès sa publication, cette nouvelle disposition fut contestée par les comédiens du duc de Savoie. Ces derniers se plainquirent qu'« ils avaient fait des dépenses excessives pour augmenter la richesse de leurs costumes et pour ajouter à la propreté de leurs décorations, qu'ils avaient accru le nombre de leurs acteurs pour rendre leur troupe encore plus brillante qu'elle n'estoit pas l'année dernière, [...] qu'ils reçoivent à peine cinquante ou soixante livres chaque jour, et qu'ils sont près de trente personne à sustenter d'un gain si modique, après en avoir préalablement défalqué 18 à 20 livres de frais ordinaires, qu'il ne seroit pas juste qu'après avoir épuisé leurs bourses et leurs santés pour le divertissement des honnestes gens, ils se retirassent sans être au moins remboursés des grandes dépenses qu'ils ont fait et feront doresnavant⁶⁶¹ ». Les comédiens étaient d'autant plus persuadés de la légitimité de leur revendication que, l'année précédente, ils avaient été autorisés à demander vingt sols aux spectateurs à toutes leurs représentations, et qu'ils avaient vu « ci-devant des acteurs très médiocres prendre jusqu'à trois livres⁶⁶² pour certaines comédies ». Mais ils précisèrent tout de même qu'ils se contenteraient « du prix fixé pour les pièces ordinaires, demandant seulement permission de prendre un demi écu blanc pour leurs pièces nouvelles⁶⁶³ ».

Finalement, la ville céda en consentant à porter le taux à vingt sols – non pas à demi écu, comme les comédiens l'avaient demandé – pour neuf pièces, lesquelles, selon Louis de Gouvenain, étaient désignées de la manière suivante dans la requête des comédiens : « *Laodice* et *Annibal*, de Thomas Corneille ; *Démétrius*, de Racine ; *l'Avare*, *la Feste de Chambor* et *le Souper mal apprêté*, de Molière ; *la Femme juge et partie*, de Montfleury ; *la Feste de Vénus*, pastorale avec machines, musique et ballet, de Boyer ; *la Magie amoureuse*, en machines, traduite de l'italien⁶⁶⁴ ». Cette liste, qui

⁶⁶⁰ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 308.

⁶⁶¹ Le passage est emprunté à Louis de Gouvenain, *Théâtre à Dijon*, Dijon, E. Jobard, 1888, p.61. Après avoir vérifié avec quelques archivistes qui travaillent aux Archives municipales de Dijon, nous avons réalisés qu'aucune requête des comédiens n'y a été conservée, Louis de Gouvenain s'était probablement appuyé sur des collections privées qui nous sont aujourd'hui inconnus.

⁶⁶² Nous n'avons jamais vu de prix aussi élevé à Dijon.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.61-62.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p.62.

présente des erreurs évidentes – *La Mort de Démétrius*⁶⁶⁵ et *Le Souper mal apprêté*⁶⁶⁶ sont respectivement des pièces de Claude Boyer et du comédien-poète Hauteroche – a pourtant l'intérêt d'avoir révélé plusieurs usages de l'époque. D'abord, la différence entre le titre des pièces manuscrites que possédaient les comédiens et l'intitulé de leurs versions imprimées. Par exemple, une fois publiée, *Annibal* deviendra *La Mort d'Annibal*⁶⁶⁷. Ensuite, par « *la Feste de Chambor* », les comédiens du duc de Savoie voulaient probablement désigner *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet créée le 9 octobre 1669 au château de Chambord.

Il arrive aussi que la requête en vue d'une augmentation des prix soit approuvée seulement pour une courte durée déterminée. C'est ce que montre l'exemple suivant. Le 5 février 1677, les comédiens du duc de Savoie, encore eux, reçurent une délibération qui satisfaisait partiellement leur demande :

Veu la requeste presentée a la chambre par les commediens de son altesse Royale Monseigneur le duc de Savoye, lecture faicte d'icelle, le procureur sindic ouy, la chambre du conseil de la ville de dijon, veu aussy la deliberation du 26 janvier dernier qui leur permet de représenter et jouer la comédie en cette ville pendant le carnaval suivvant les conditions y rapportés, leur a permis et permet de prendre trente sols par personne des pieces de comédie cy-apres esnoncées, qu'ils joueront et représenteront dans leur theatre, a sscavoir *Iphigenie*, *Phedre* et *Hipolitte*, *Jephté* et *adonis*, pour une fois seullement, et donne au surplus que ladite deliberation de permission de ce jour vingt-sixieme janvier dernier sera executée selon sa forme et terme, avec deffence aux commediens d'y contrevenir aux peynes y portées⁶⁶⁸.

Contrairement à la décision de 1670, les échevins de 1677 n'autorisaient la dérogation que pour une seule représentation.

En dépit des deux exemples cités, il ne faut pas croire que la demande de révision des prix était toujours approuvée par la ville de Dijon. Nous allons montrer un cas de refus qui est ainsi formulé :

Sur la proposition que les commediens excedent le taux de douze sols qui leur a esté donné, la chambre du conseil de la ville de dijon a ordonné et ordonne qu'il sera faict scavoir auxdits commediens qu'ils ayent a obeir au taux qui leur a esté donné avec deffence a jouer de l'exceder a peine de cent livres d'amande, et que

⁶⁶⁵ Claude Boyer, *La Mort de Démétrius*, Paris, Augustin Courbé, 1661.

⁶⁶⁶ Noël Breton, sieur de Hauteroche, *Le Souper mal apprêté, comédie en 1 acte, par Hauteroche, représentée, pour la première fois, en juillet 1669*, Paris, Uve Dabo, 1824.

⁶⁶⁷ Thomas Corneille, *La Mort d'Annibal*, Paris, Claude Barbin, 1670.

⁶⁶⁸ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 315.

leur teatre sera desmoly et expulsés de la ville, et que la presente deliberation sera affichée a la porte de la salle ou se joue ladite commedie et qui sera signiffiée⁶⁶⁹.

Il faut croire que les échevins élus en 1654 furent vraiment austères, puisque la condamnation évoquée dans la délibération est exceptionnellement rigoureuse par rapport à d'autres années. Le plus souvent, les comédiens avaient seulement à régler une amende dont le montant était bien inférieur à cent livres. Ce qui pourrait expliquer qu'en dépit du risque d'être condamnés à payer une amende, les comédiens ne s'interdisaient pas d'excéder de temps en temps le taux arrêté par la ville.

Nous avons l'exemple des comédiens de « Monseigneur le Dauphin » qui, pendant leur séjour printanier à Dijon en 1668, avaient ainsi tenté leur chance. Mais comme nous l'avons déjà précisé, outre la délivrance de la permission, la ville exerçait également un contrôle en aval qui consistait justement à veiller à ce que ses instructions fussent respectées par les comédiens. Et cette fois, la troupe du Dauphin n'y échapperait pas. Le 10 avril, les comédiens furent condamnés à une amende de trente livres pour avoir contrevenu aux instructions des échevins, en augmentant le prix des places de dix à quinze sols pour « *l'Escolle des maris*, de Molière et *les Deux Nicandre*, de Quinault », qui n'étaient pas des nouveautés, et de quinze à vingt sols pour *le Misanthrope*. Ces acteurs alléguèrent ensuite que c'était leur portier qui avait quelquefois demandé plus que ce qu'il ne fallait, et ce « à leur inscu et sans leur adveu⁶⁷⁰ ». En outre, selon les condamnés, le droit d'exiger cette somme leur avait été accordé dans toutes les villes où ils avaient précédemment joué, et ils n'avaient jamais eu l'intention d'enfreindre les règlements de la ville. Il se trouve que les échevins élus en 1668 furent assez compréhensifs et par la suite, l'amende dut être réduite à dix livres. On leur défendit, toutefois, de reprendre leur activité avant son règlement.

On constate aussi qu'en ce qui concerne le prix des places, les comédiens du Grand Condé ou ceux du duc d'Enghien ne bénéficiaient d'aucun privilège par rapport aux autres, bien qu'ils se trouvassent dans une ville relevant du gouvernement de leurs protecteurs. Ce qui signifiait que les échevins étaient plutôt indépendants dans l'exercice de leur contrôle. En voici un exemple. En avril 1682, les comédiens qui se

⁶⁶⁹ Délibération du 30 janvier 1654. Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 292.

⁶⁷⁰ Louis de Gouvenain, *Théâtre à Dijon, op.cit.*, p.58.

disaient du roi, étant munis d'un brevet délivré par le duc d'Enghien, crurent pouvoir faire payer davantage aux spectateurs, mais la ville ne les satisferait pas :

Veu la Requête pourvue a la chambre par les Commediens de la troupe Royale auquel leur fut permis de représenter la comédie en cette ville pour en donner le plaisir a son altesse serenissime monseigneur le duc qui doibt arriver des demain pour la tenue des estats, sadite altesse leur ayant fait la grace de leur en donner son brevet joint a ladite resquete, et comme ils avoient fait de grande frais pour venir en cette ville, demandoient qu'il leur fut fait taxe de vingt sols pour les pieces communes, trente sols pour les nouvelles et un escu pour les pieces de machines, ouy les conclusions du procureur sindicq, La chambre du conseil de la ville de dijon a permis et permet auxdits commediens de la troupe royalle de représenter la comedie en cette ville au tripot de la poissonnerie pendant la tenue des estats a condition de donner aux pauvres la somme de vingt livres ; et qu'il ne pouvoient prendre davantage de quinze sols pour les pieces communes enoncées en leur mémoire, vingt sols pour les nouvelles, trente sols pour les pieces de machines, leur fait expresse inhibition et deffence d'en exiger davantage a peyne de l'amande de cinquante livres et de la demolition de leur theatre, leur deffend aussy faire payer aucune chose a ceux qui portent a la Comedie des citrons, oranges, limonades et sorbets, et pareillement au tripotier ou tout autre qui fournit les sieges de prendre davantage de dix sols pour chacun de ceux qui seront sur le theatre et de deux sols pour ceux qui seront au parterre.⁶⁷¹

Le pouvoir de la ville s'avérait d'autant plus puissant que les comédiens étaient venus pour le divertissement du duc d'Enghien pendant la tenue des États.

À la fin de cette délibération, nous constatons que c'était aussi la ville qui fixait le prix des sièges loués en général par le tripotier. En effet, la location des sièges dans le jeu de paume était assez souvent – mais pas systématiquement – sous le contrôle des échevins. En réunissant toutes les délibérations où son prix était indiqué, nous découvrons que celle qui est citée ci-dessus était la seule qui faisait mention de deux types de sièges différents, les uns au parterre, les autres sur scène. Pour le reste des années, un seul prix – un ou deux sols – était appliqué aux sièges. Avec une seule exception, représentée par la délibération du 15 janvier 1657 qui fixait le prix de la manière suivante : « pour les sieges, celui qui les fournira ne pourra prendre qu'un sol marqué pour les pieces communes et deux sols marqués pour les pieces nouvelles⁶⁷² ». C'est alors le premier et l'unique cas où le prix des sièges fût lié aux types de pièces représentées.

⁶⁷¹ Délibération du 30 avril 1682. Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 320.

⁶⁷² *Ibid.*, B 295.

c. Le droit des pauvres

Le droit des pauvres existe bien longtemps avant son institution légale au XVIII^e siècle. En province et dans la période qui nous concerne, sa perception pouvait s'effectuer sous deux formes principales. Il y a des années où la ville de Dijon demandait aux comédiens de donner aux pauvres la recette de l'une des représentations. La pièce, dans ce cas-là, était toujours choisie par les échevins. Mais dans certaines autres villes, la responsabilité incombait à l'un des Intendants des pauvres. C'est ce que nous montre un exemple de Poitiers. Il s'agit d'une délibération du 14 décembre 1671 dont nous citons l'extrait suivant :

[...] Monsieur le Maire a déclaré n'avoir pu refuser à une troupe de comédiens de représenter sur le théâtre à condition néanmoins de n'y rien dire ou faire qui soit contre l'honnesteté publique, et de donner au profit des pauvres tout le gain qu'ils pourront faire de la représentation d'une de leurs meilleures pièces, au choix de celui de messieurs les Intendants des dits pauvres qui voudra s'en donner la peine⁶⁷³.

Dans les délibérations que nous avons étudiées à Dijon, le titre de ces pièces n'est jamais évoqué. Tandis que dans certaines autres villes, par exemple à Nantes, sont conservées encore des délibérations qui identifient la pièce représentée au profit des pauvres :

Ce jour, le sieur Dupré, commédien, est venu au bureau et a apporté la liste de toutes les pièces qu'il a dessein de représenter en ceste ville. En conséquence de la permission, luy donnera, pour la ville, la pièce qu'il plaira à Messieurs de choisir, pour l'hospital de ceste dicte ville, ainsi qu'il est accoutumé. De l'avis commun du bureau, a été arrêté prendre et choisir la pièce de *Saint-Ustache*⁶⁷⁴, pour l'hospital de ceste ville, laquelle sera représentée le jour que le bureau en fera advertir le sieur Dupré⁶⁷⁵.

Ces documents qui révèlent les titres deviennent extrêmement précieux à cause de leur rareté. Étienne Destranges, l'historien qui a découvert cette pièce, avoue dans son livre que « c'est la première fois que l'on trouve, dans les registres, le nom d'une pièce⁶⁷⁶. »

Les échevins de la ville de Nantes avaient raison d'ajouter dans la délibération qu'ils préciseraient la date de cette représentation dédiée aux comédiens. Faute de quoi

⁶⁷³ Henri Clouzot, *L'Ancien théâtre en Poitou*, Niort, L. Clouzot, 1901, p.349.

⁶⁷⁴ Étant donné que la ville a intérêt de choisir une nouveauté, il s'agit probablement de *Saint-Eustache* de Balthazar Baro, achevé d'imprimer pour la première fois le 1 juillet 1649. La pièce homonyme de Desfontaines, publié dès 1642, devait être considérée comme vieille.

⁶⁷⁵ Délibération du 27 septembre 1649. Étienne Destranges, *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours : 1430 ? – 1893*, Paris, Fischbacher, 1893, p.26-27.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.27.

ils laisseraient aux comédiens la possibilité de tricher. Voyons ensemble l'exemple suivant que nous avons trouvé à Dijon :

Sur ce qui a esté remonstré que les comediens auxquels la permission de jouer en cette ville a este donnée par la chambre a condition de donner une comédie au profit des pauvres, laquelle seroit choisie par les Sieurs eschevins [...], Et comme ils sont sur le point de cesser de jouer et vuidier la ville, ils ont laissé passer toutes les plus belles pieces sans en advertir monsieur le vicomte Majeur, et Messieurs les eschevins, aussy il estoit a propos d'adviser ce qui estoit a faire en ce rencontre, conclusions du procureur scindicq, la chambre du conseil de la ville de dijon, a condamné et condamne lesdits commediens a payer incessamment au profit des pauvres de cette ville, entre les mains du sieur Bouchard, leur receveur [...]⁶⁷⁷

Pour que les comédiens ne puissent pas feindre d'avoir oublié la représentation au profit des pauvres, il se peut que, dès le moment de la délivrance de la permission, la ville désigne la date de cette séance. Nous avons une autre délibération de Poitiers qui nous l'atteste. À propos du paiement du droit des pauvres, il y est stipulé que « ce qui proviendra de la première de leurs représentations sera délivré par eux au receveur de la dominicale pour estre employé à la nourriture des pauvres de la grande aumosnerie de cette ville⁶⁷⁸. »

La deuxième façon de percevoir le droit des pauvres est le paiement d'une somme fixée par les échevins. La plupart du temps, elle est à régler une seule fois. Le montant varie en fonction des années entre vingt livres et cent livres. Il arrive aussi que la ville laisse les comédiens choisir entre les deux formes de règlement⁶⁷⁹. Afin de s'assurer le paiement, la ville impose parfois un délai. Par exemple, la délibération du 1^{er} février 1690 nous apprend que les soixante livres destinées aux pauvres doivent être réglées avant la construction du théâtre⁶⁸⁰. Quant à celle du 27 mars 1688, ce délai est fixé à la fin de la troisième représentation⁶⁸¹. Probablement par souci du non-respect du règlement de ce droit, la ville peut même créer une taxe journalière à ce sujet. C'est ce qu'ont connu les comédiens de Condé à Dijon en 1662 :

La chambre du conseil de la ville de dijon a permis et permet auxdits commediens de jouer en cette ville a commencer dimanche prochain apres les

⁶⁷⁷ Délibération du 7 août 1654. Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 293.

⁶⁷⁸ Henri Clouzot, *L'Ancien théâtre en Poitou*, op.cit., p.348.

⁶⁷⁹ Dans les délibérations faites des dates suivantes : 30 juillet 1654, 9 novembre 1662, 8 avril 1670, 27 mars 1688.

⁶⁸⁰ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 327.

⁶⁸¹ *Ibid.*, B 326.

vespres, a condition de mettre entre les mains de monsieur le Vicomte Majeur incessamment le rolle de leurs pieces, et de payer chacun jour que la commedie jouera en aumosne au proffit des pauvres entre les mains du sieur Chanrenault, eschevain commis, la somme de quatre livres pour estre distribué ainsy qu'il apartiendra [...]⁶⁸²

Dans la ville de Poitiers, on a l'habitude de faire une taxe, non pas journalière, mais hebdomadaire. Le montant peut varier entre dix et vingt livres⁶⁸³.

d. Conflit au sein du pouvoir local

Si, jusqu'ici, on n'a vu aucune permission de jouer accordée par une autre institution que le conseil municipal, c'est que ce dernier s'attribuait la juridiction de la police. Mais au XVII^e siècle, il existait des officiers, Lieutenant civil ou Prévôt, et des autorités supérieures, notamment le Parlement, qui se disputaient ce droit avec les magistrats de la ville. C'est pourquoi les conflits ne manquaient pas d'éclater entre eux, même au sujet des représentations théâtrales. Nous allons l'illustrer par un exemple de conflit entre la ville de Dijon et le parlement de Bourgogne⁶⁸⁴, suscité par la venue de la troupe de Mademoiselle d'Orléans en janvier 1667.

Les comédiens arrivèrent à Dijon vers le début de l'année en espérant y donner des représentations. Pourtant, leur demande fut refusée par le conseil municipal. Après avoir adressé en vain une nouvelle requête, ils se pourvoyèrent désespérément à Nicolas Brulart, premier président du parlement de Bourgogne⁶⁸⁵. L'opiniâtreté de la ville surprenait ce dernier, voici ses propres mots :

[...] ces pauvres gens se voyant mourir de faim dans la capitale de la province, nonobstant que la plupart des honnêtes gens intercédassent pour eux auprès du maire, qui n'a aucun droit d'empêcher ces sortes de personnes de gagner leur vie, après lui avoir rendu les devoirs qu'on a coutume de rendre au magistrat, se pourvurent au parlement, juge souverain de la police. Mais avant que d'y présenter leur requête, ils m'en vinrent parler⁶⁸⁶.

⁶⁸² *Ibid.*, B 300.

⁶⁸³ Voir les quatre délibérations citées par Henri Clouzot, *L'Ancien théâtre en Poitou, op.cit.*, p.340-342.

⁶⁸⁴ On relève de semblables conflits dans d'autres villes aussi, par exemple à Arras en juillet 1602. Voir Adolphe de Cardevacque, *Le Théâtre à Arras avant et après la révolution*, Arras, De Sède, 1884, p.36-42.

⁶⁸⁵ Ce début de l'affaire est résumé selon la lettre que Nicolas Brulart adresse au prince de Condé le 2 février suivant. Voir *Archives de la Bastille*, Paris, A. Durand et Pedone-Laurel, 1866-1904, t.III, p.39.

⁶⁸⁶ Lettre de Nicolas Brulart adressée au prince de Condé le 2 février 1667. *Idem*.

Avant de procéder à un jugement quelconque, le premier président manda d'abord le maire de Dijon pour avoir une explication de ces deux refus consécutifs. Voici comment le maire s'expliqua :

[...] la ville n'étoit pas en état de ressentir aucune joie ni d'en admettre dans le public, que tout le monde y étoit dans la souffrance par les taxes qui désolaient les familles, que la consternation étoit universelle par ces malheurs auxquels chacun devoit participer et enfin que le peuple ne souffriroit que l'on prit de pareils divertissemens dans le temps qu'il gémissoit. [...]⁶⁸⁷

Pourtant, ces explications fournies par le maire ne firent que contrarier encore davantage Nicolas Brulart, pour qui « elles ne devoient pas avoir été avancées dans une chambre de ville⁶⁸⁸ ». Certes, le maire alléguait aussi la condamnation traditionnelle du théâtre en général pour asseoir son attitude⁶⁸⁹, comme s'il allait bannir définitivement ce divertissement de sa ville. Néanmoins, pour les années suivantes, Dijon continuerait à être l'une des villes les plus visitées par les troupes itinérantes. En d'autres termes, le véritable motif de refus restait le malheur du peuple dû aux impôts nouvellement créés. Ce qui semble nous révéler que le refus d'accorder la permission aux comédiens de Mademoiselle d'Orléans n'était qu'une manière indirecte de protester contre la mainmise du pouvoir royal.

Le premier président n'hésita pas à autoriser de sa part la représentation, puisqu'aux yeux de Nicolas Brulart, c'était le parlement, en tant que « juge souverain », qui devait avoir le dernier mot sur les affaires de la police. Néanmoins, les échevins pensaient tout autrement. Ayant appris que les comédiens avaient obtenu une autorisation de la part du parlement, ils se réunirent le 30 janvier pour délibérer de la manière dont la ville répondrait à cet empiétement. Voici leur décision :

la chambre du conseil de la ville de dijon a conclu, et delibere que s'il y a arrive ainsy quelle en a esté advertie, l'on se pourvoira incessamment contre ledit arrest au conseil du Roy, affin de le faire revoquer, et faire maintenir la chambre en ses droits et privileges, et Neantmoins auparavant que de deliberer plus amplement, que M^r. Brulart premier president sera visité par les sieurs Casimir et Guisot, eschevins commis pour le prier de la part de la chambre de ne pas souffrir que

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p.39-40. Des motifs semblables sont également développés dans la délibération du 30 janvier 1667 dont nous allons citer un extrait. Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 305.

⁶⁸⁸ *Archives de la Bastille, op.cit.*, p.39.

⁶⁸⁹ Par exemple, selon Nicolas Brulart, le maire lui a dit que les comédiens « étoient la cause de la débauche de la jeunesse, que les écoliers étoient moins assidus à leurs études, et que ce plaisir devoit être mis au nombre de ceux qui étoient défendus. [...] », *ibid.*, p.40.

l'autorité du magistrat ne soit poinct blaisé ny mesprisé en leur personne, et apres leur retour, il y sera plust amplement delibere sur le raport qu'ils auroient fait de leur deputation⁶⁹⁰.

Certes, la ville avait raison de se sentir offensée dans cette affaire des comédiens, dans la mesure où elle considérait la délivrance de la permission comme « une action de police dont la cognoissance en premier instance⁶⁹¹ » lui appartenait. Néanmoins, sa tentative de protester contre la création de nouveaux impôts par l'interdiction des divertissements ne semblait pas être un choix intelligent, car c'est ce même geste qui permit au premier président du parlement de dénoncer au prince de Condé la témérité des échevins de Dijon :

Mais ils⁶⁹² ont porté si haut l'exagération des malheurs publics qu'ils ont été assez osés pour me dire que le peuple criait contre les comédiens, et que les clameurs étoient généralement contre les plaisirs ; je leur ai dit qu'elles ne venaient que d'eux-mêmes qui excitoient le bruit et le désordre, et qui tenoient dans leur assemblée des discours qui se ressentoient de la sédition ; que tout étoit calme au reste, et que chacun étoit soumis aux ordres du Roi sans murmure, mais que, s'il arrivoit du bruit parmi les peuples, leurs têtes en répondroient [...] ⁶⁹³

Non seulement le premier président du parlement accusait dans la suite de sa lettre les échevins d'être les instigateurs de la sédition, mais il profitait aussi de cette affaire pour attaquer son ennemi juré, à savoir l'intendant de Bourgogne, M. Bouchu. Voilà pourquoi il insistait sur le fait que, si le maire avait prétendu se pourvoir devant le roi, c'est parce qu'il avait été « poussé en ce rencontre par quelqu'un qui n'aime[ait] pas le parlement ni la paix⁶⁹⁴ ». Enfin, la médiation de Condé, gouverneur de la province, finit par mettre fin à ce conflit. La ville distribua à nouveau des permissions de jouer aux troupes de campagne qui viendraient à Dijon.

⁶⁹⁰ Archives municipales de Dijon, série B, *Registres de délibérations*, B 305.

⁶⁹¹ *Idem*.

⁶⁹² Casimir et Guizot, les deux représentants des échevins.

⁶⁹³ Lettre de Nicolas Brulart du 2 février. *Archives de la Bastille, op.cit.*, p.41.

⁶⁹⁴ *Ibid*. Sur la haine entre Brulart et Bouchu, lire Alexandre Thomas, *Une province sous Louis XIV : situation politique et administrative de la Bourgogne, de 1661 à 1715, d'après les manuscrits et les documents inédits du temps*, Paris, imprimerie de Crapelet, 1844, p.408-417.

La question de la protection des comédiens se complique à cause de l'existence de ces nombreuses troupes itinérantes qui, même éloignées de leurs protecteurs, ne cessent d'entrer en contact avec le pouvoir, en l'occurrence les autorités locales. En fonction des villes et des régions, le type d'interlocuteur des comédiens peut changer. Il peut parfois être un personnage puissant, à l'exemple du gouverneur des Pays-Bas espagnols dont le goût personnel pour le spectacle suffit à faire de Bruxelles une destination privilégiée des troupes françaises, ce qui est d'autant plus impressionnant dans le contexte de la guerre franco-espagnole. Le revers de la médaille, c'est qu'une telle protection risque de disparaître avec le départ de ce personnage. L'affaire de Namur dans laquelle sont impliqués les comédiens de la Grande Mademoiselle en constitue une preuve. Plus souvent, cet interlocuteur est l'ensemble des magistrats d'une ville qui sait apporter aux comédiens des avantages sous des formes différentes, tout en jouant le rôle d'un pouvoir régulateur, car l'activité des comédiens se déroule sous un contrôle strict et précis, tant en amont qu'en aval. Mais paradoxalement, c'est ce contrôle qui se traduit par une procédure généralement observée dans toutes les villes françaises qui garantit l'honnêteté de la pratique du théâtre.

Second volet

Le pouvoir et les Lettres à l'exemple du patronage de Richelieu

Ouverture : La dédicace et le patronage littéraire

À propos des protecteurs qu'a connus Alexandre Hardy, Antoine Adam a donné les trois noms suivants dans son *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*⁶⁹⁵ : le duc de Montmorency, le marquis de Liancourt et son beau-frère, le duc d'Halluin. Or, parmi les documents qui nous sont parvenus, seulement un type de texte peut mettre ces derniers en relation avec le premier grand dramaturge du XVII^e siècle : ce sont les épîtres dédicatoires précédant les tomes I, II et V du *Théâtre d'Alexandre Hardy*⁶⁹⁶, les deux tomes restants étant respectivement dédiés au prince de Condé⁶⁹⁷ et au premier gentilhomme de la chambre de Louis XIII. Si Antoine Adam ne les a pas mentionnés, c'est qu'il a cherché à faire entendre que c'était Théophile de Viau qui présentait son ami Hardy à ces trois hauts dignitaires qui étaient ses propres bienfaiteurs depuis un certain temps⁶⁹⁸.

En effet, nombreux sont ceux qui, comme Adam, se servent des épîtres dédicatoires pour repérer des protecteurs. Mais depuis les travaux référentiels d'Alain Viala portant, entre autres, sur les « ambivalences du clientélisme et du mécénat⁶⁹⁹ », il convient de faire la distinction entre le patron et le mécène qui accordent, chacun à sa manière, la protection aux gens de lettres, ce qui nous conduit à reconsidérer cet usage traditionnel des épîtres dédicatoires. Certes, la dédicace suppose un échange – œuvre d'esprit contre biens matériels – entre l'auteur et le dédicataire, d'où la possibilité d'y déceler un geste mécénique. Néanmoins, l'échange ainsi accompli n'indique qu'une protection ponctuelle. N'est-ce pas alors hasardeux d'en déduire tout de suite l'existence d'un patronage à longue durée ? Reprenons l'exemple d'Alexandre Hardy. Les cinq tomes de son *Théâtre* étaient dédiés à cinq personnages différents, alors qu'il semblait que le prince de Condé seul avait apporté une véritable protection au poète, ce qui est attesté par un document daté du 4 novembre 1615, découvert par l'auteur d'une édition

⁶⁹⁵ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1997, t.1, p.191.

⁶⁹⁶ Alexandre Hardy, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, puis F. Targa, puis Rouen, impr. de D. Du Petit-Val, 1624-1628.

⁶⁹⁷ Henri de Bourbon, père du « Grand Condé ».

⁶⁹⁸ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, *op.cit.*, p.191.

⁶⁹⁹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, chapitre 2.

moderne de *Scédase*⁷⁰⁰, dans lequel le poète était désigné comme secrétaire du prince. Quant aux trois dédicataires énumérés par Antoine Adam, il est plus probable que, par l'intermédiaire de Théophile, Hardy leur offrait simplement ses œuvres en considération de leur goût pour le théâtre.

Si la prudence nous interdit d'identifier automatiquement le dédicataire d'une œuvre au protecteur de son auteur, est-ce qu'on peut dire que les épîtres dédicatoires nous fournissent quand même une liste de mécènes, puisqu'une dédicace dûment récompensée relève bel et bien du domaine du mécénat⁷⁰¹ ? Pour pouvoir répondre à cette question et réapprécier la valeur indicative des épîtres dédicatoires, il sera utile de mener une enquête statistique sur ces pièces liminaires qui nous révélera l'identité de ceux qui avaient reçu le plus de dédicaces au XVII^e siècle, afin de savoir s'il s'agit des mêmes personnages que l'histoire littéraire considère, en s'appuyant sur d'autres témoignages plus certains, comme de grands mécènes. Si nous émettons ce doute en premier lieu, c'est à cause de l'abus de la pratique dédicatoire au XVII^e siècle. Certains écrivains le dénoncent par le biais d'une critique du style épideictique, car la compilation ennuyeuse des lieux communs et la superposition des louanges excessives sont en même temps des marques de dégradation de ce noble échange entre un écrivain et un Grand. D'où la nécessité d'aborder par la suite la question de la rhétorique encomiastique. Enfin, notre méfiance vis-à-vis de l'objectivité des épîtres dédicatoires est fondée sur le fait que ces textes sont caractérisés par une duplicité fondamentale qui est directement liée à sa rhétorique. Mais existe-il tout de même des éléments fiables dans une épître liminaire ? C'est ce que nous allons illustrer dans un dernier temps par un exemple concret qui révèle les principales étapes d'une opération dédicatoire.

⁷⁰⁰ Alexandre Hardy, *Scédase ou l'hospitalité violée*, éd. Xavier-Agnan Pommeret, Paris, P. J. Oswald, 1976, p.40. Il s'agit d'une « promesse par Alexandre Hardy, secrétaire du Prince de Condé, demeurant rue des Vieux-Augustins, à François Dupré [dépositaire des pièces d'Hardy], secrétaire ordinaire de la chambre du roi, commis à l'épargne, d'indemniser celui-ci au cas où il aurait baillé à quelque personne quelque copie des douze poèmes dramatiques remis par Dupré à Valleran le Conte et autres comédiens du roi. »

⁷⁰¹ Selon Alain Viala, au XVII^e siècle, cette pratique est l'une des formes que prend l'opération mécénique : « Au XVII^e siècle, l'opération mécénique peut prendre quatre formes. La plus "pure" consiste à récompenser une œuvre qui ne concerne pas directement le mécène. La seconde, proche de celle-ci, consiste à récompenser la dédicace d'une œuvre dont le sujet n'est pas le mécène lui-même. La troisième gratifie l'auteur d'un texte faisant l'éloge du Grand : le mécénat apparaît alors comme plus intéressé, la valeur d'échange est moins occultée. Enfin, il peut y avoir commandite. » *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, op.cit., p.55.

I. Étude statistique : entre réalités chiffrées et réputation traditionnelle

Grâce à la liste donnée par Wolfgang Leiner à la fin de son livre fondamental sur les épîtres dédicatoires du XVII^e siècle⁷⁰², nous avons pu mener de manière efficace une étude statistique représentative. Car l'éminent dix-septiémiste allemand avait jadis constitué un corpus de 2200 ouvrages⁷⁰³ publiés entre 1580 et 1715, dont 1500 environ⁷⁰⁴ comprennent une dédicace, soit un taux de 69%. La pratique de la dédicace a connu de plus une évolution durant le siècle. Ainsi, l'année 1661 représente aux yeux de Leiner un point charnière. Avant 1661, la proportion des livres dédiés est de 77% ; tandis qu'après, le taux baisse de 20%. Le monopole de la pratique mécénique par le pouvoir monarchique en est la raison principale. Car, comme on le sait, la mort du cardinal Mazarin en cette année marque le véritable avènement de Louis XIV. Par l'intermédiaire de Colbert, celui-ci parvient à instaurer peu à peu un mécénat d'État qui élimine de fait les mécénats privés, qui ont été foisonnants sous le règne de Louis XIII et pendant la Régence. Le jeune roi devient désormais, du moins de façon symbolique, la seule source d'inspiration et l'unique destinataire de ces pompeux éloges qui sont présents dans les dédicaces aussi bien que dans d'autres textes panégyriques. Cet absolutisme dans le domaine du mécénat se traduit, entre autres, par le nombre d'ouvrages qui sont dédiés à Louis XIV.

La liste récapitulative de Wolfgang Leiner présente chaque ouvrage consulté avec quatre informations essentielles, à savoir nom de l'auteur, titre du livre, année de l'édition et nom du dédicataire⁷⁰⁵. Les rééditions d'une même œuvre y figurent

⁷⁰² Wolfgang Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur, 1580-1715, op.cit.*

⁷⁰³ Certes, c'est loin d'être exhaustif pour cette période. Mais il représente à nos yeux un corpus déjà représentatif et sérieux.

⁷⁰⁴ Le chiffre de Leiner est approximatif, car nous avons compté 1531 ouvrages dédiés dans sa liste, dont 476 pièces de théâtre.

⁷⁰⁵ Nous signalons ici quelques erreurs constatées dans le tableau de Wolfgang Leiner. La tragi-comédie *L'Ombre du comte de Gormas* est de Timothée de Chillac, et non de Charles Beys (p.332). La comédie *Les Deux Alcandres* de Boisrobert est dédiée à Mr. de Palleteau, non à Chapelain (p.334). La tragédie *Tyridate* de Boyer est dédiée au « Grand Condé », non à Gaston d'Orléans. La première partie de *L'Illustre Amalazonte* est un roman du père jésuite René de Ceriziers, dédié à Gaston d'Orléans sous le pseudonyme Desfontaines (Pour l'attribution, voir Antoine Laporte, *Histoire d'une Bibliographie cléricalo-galante, sa naissance d'un chanoine et d'un journaliste, le pourquoi, le comment*, Paris, M.-A. Laporte, 1879, p.46.). Mais il ne s'agit pas du comédien-poète Nicolas Mary Desfontaines (p.348). Le recueil de poésie *Le Sacrifice des muses* est dédié à Richelieu, non à Mazarin (p.385). *Les Conversations sur divers sujets* de Madeleine de Scudéry sont dédiées à la Dauphine, non au Dauphin (p.394). La tragi-comédie *La Folie du sage* est dédiée à Marguerite de Lorraine, seconde épouse de Gaston d'Orléans, non à Anne d'Autriche. On peut aussi compléter la liste par certains ouvrages qui ont échappé à Wolfgang Leiner. Par

également. Mais lorsque nous calculons le nombre de livres reçus par un dédicataire, nous ne les prenons en compte que si la nouvelle édition est dédiée à un nouveau personnage. Le résultat de cette étude statistique montre que parmi tous les dédicataires du XVII^e siècle, Louis XIV est celui qui a reçu le plus de dédicaces. Le chiffre est de soixante. Il devance alors largement les autres. En réalité, sur toute cette longue période traitée par Wolfgang Leiner, il n'y a que quatre personnages qui ont cumulé plus de trente dédicaces. Et seulement deux d'entre eux ont dépassé quarante, il s'agit de Louis XIV et Richelieu (quarante-trois dédicaces). Les deux autres sont Louis XIII (trente-cinq dédicaces) et le chancelier Pierre Séguier (trente dédicaces). Pas loin derrière eux, nous trouvons Anne d'Autriche (vingt-sept dédicaces) et Mazarin (vingt-six dédicaces).

En termes de nombre de dédicaces reçues par an, c'est Richelieu qui se situe au premier plan. Les quarante-trois livres qui lui sont dédiés s'étendent sur une période de vingt ans (entre 1623 et 1642), ce qui donne un chiffre annuel de 2,15. Quant à Louis XIV, comme il commence à recevoir des dédicaces dès l'âge de quatre ans⁷⁰⁶, et qu'il continue à les recevoir jusqu'en 1698, les soixante livres qui lui sont dédiés sont répartis sur cinquante-sept années, soit environ 1,05 par an, ce qui le classe, non seulement derrière Richelieu, mais aussi après plusieurs autres⁷⁰⁷. Dans ce classement, Nicolas Foucquet⁷⁰⁸ suit de près le ministre de Louis XIII avec un taux de deux dédicaces par an. Il a reçu quatorze dédicaces⁷⁰⁹ en sept ans seulement (entre 1655 et 1661).

Il faut noter que les personnages évoqués ci-dessus et qui occupent les premières places de nos classements ne jouissent pas tous d'une grande réputation de mécène dans l'histoire. Aucun doute pour Louis XIV, Richelieu, ou encore Foucquet, qui étaient unanimement reconnus comme des mécènes exemplaires. Pierre Séguier⁷¹⁰ lui aussi,

exemple, *Les Lettres nouvelles* d'Urbain Chevreau (Paris, C. Besongne, 1642), *Les Amours historiques des princes* de François de Grenaille (Paris, N. et J. de la Coste, 1642) et *Le Triomphe de l'amour honneste ou les Sentimens amoureux de Philandre* de Gillet de la Tessennorie (Paris, T. Quinet, 1642). Tous les trois sont dédiés au fameux financier Montauron.

⁷⁰⁶ En 1642, un certain Dubreton dédie à Louis, alors Dauphin, *Le Prince d'Isocrate ou l'art de bien régner* qu'il a traduit en français, Paris, A. de Sommerville et A. Courbé, 1642.

⁷⁰⁷ Ils sont Foucquet, le comte de Belin, Mazarin et Louis XIII.

⁷⁰⁸ Pour une étude détaillée du mécénat de Foucquet, voir Urbain-Victor Chatelain, *Le surintendant Nicolas Foucquet, protecteur des lettres, des arts et des sciences*, Paris, Perrin, 1905.

⁷⁰⁹ Sans compter la seconde partie du *Roman comique* de Scarron qui est dédié à « Madame la Surintendante », ou bien le *Recueil des plus beaux vers* dédiés à Pellisson par Bénigne de Bacilly, qui cherche en réalité la protection de Foucquet.

⁷¹⁰ Sur Pierre Séguier, voir surtout René Kerviler, *Le chancelier Pierre Séguier, second protecteur de l'Académie française : études sur sa vie privée, politique et littéraire, et sur le groupe académique de ses*

était considéré tant par les contemporains que par la postérité comme un grand protecteur. Cela était en grande partie dû à la charge qu'il détenait, car, en tant que chancelier, c'était lui qui décidait de la délivrance ou non des privilèges de librairie⁷¹¹. À ce pouvoir essentiel qui concernait tous ceux qui voulaient publier, s'ajoutait encore la protection qu'il accordait à l'Académie française après la mort de Richelieu et l'intérêt qu'il portait à toute sorte de savoirs.

Quant à Louis XIII, en dépit des nombreuses dédicaces qu'il a reçues, il n'a pas une réputation mécénique dans l'histoire. Si l'on en croit Tallemant des Réaux, ce serait même lui qui, après la mort de Richelieu, aurait supprimé les pensions destinées aux hommes de lettres, établies jadis par ce dernier. Pas plus que lui, sa reine ne se distinguait des autres en matière de mécénat. Enfin, en ce qui concerne Mazarin, malgré une apologie rédigée par son bibliothécaire Gabriel Naudé et la préparation d'une liste de gens de lettres méritant des gratifications – projet datant de 1655, confié à Costar et à Ménage mais qui n'a pas abouti – on a préféré retenir les accusations contre lui, particulièrement nombreuses pendant la Fronde, à cause de sa parcimonie dans l'exercice mécénique. Certaines critiques étaient indirectes, par exemple, les passages suivants de l'*Espître chagrine* (à Rosteau) :

Les pauvres Courtisans des Muses,
Sont aujourd'huy traittez de Buzes,
Qu'autrefois defunct Richelieu,
Qu'ils ont traité de demy-Dieu,
[...]
Les beaux Vers & la belle Prose
Valent aujourd'huy peu de choses ;
Se voir en Autheur érigé
Est un sinistre prejudgé
[...]
Ha ! j'en enrage quand j'y pense,
Peu de Richelieux [sic] aujourd'huy,
Sauf SEGUIER, qui fait comme luy,

familiers et commensaux, Paris, Didier, 1874 ; et Yannick Nixon, « Les dédicaces au chancelier Séguier », dans le *XVII^e siècle*, 1990, v.42, p.203-219.

⁷¹¹ S'appuyant sur un manuscrit datant de 1677, Nicolas Schapira nous décrit ainsi la procédure d'attribution des privilèges : « pour tout manuscrit parvenu à la Chancellerie, le chancelier commet un censeur chargé de l'examiner, lequel délivre ou non une approbation, après quoi un secrétaire du roi rédige le privilège. Privilège et manuscrit sont ensuite présentés à l'audience du sceau, au cours de laquelle le chancelier scelle le privilège. » *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle : Valentin Conrart, une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p.103. Sur la question des privilèges de librairie, voir aussi Henri Falk, *Les privilèges de librairie sous l'ancien régime: étude historique du conflit des droits sur l'œuvre littéraire*, Paris, A. Rousseau, 1906 ; Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris, au XVII^e siècle : 1598-1701*, Genève, Droz, 1969.

Font revivre defunt Mecene ;⁷¹²

La nostalgie de l'âge d'or des Lettres sous Richelieu dissimulait une critique contre la politique du ministre actuel. Elle était d'autant plus acerbe que Scarron présentait le chancelier Séguier comme le seul héritier de Richelieu, alors que c'était Mazarin qui succédait à son ancien maître comme ministre principal de la France.

Nous avons aussi un autre texte où Scarron ne couvrait plus ses attaques. Il s'agit d'une *Lettre à Mazarin* :

Ha ! que s'il m'eust esté facile,
Quand vous estiez en cette ville,
De vous aborder quelque fois,
Et vous parler de vive voix
Et vous seriez encore à vostre aise,
Et n'auriez point fait des fadaize,
Pourveu que mes petits avis
Eussent par vous estre suivis.
Mais il nous estoit impossible,
Vous estiez tousjours invisible,
Et l'on pouvoit mettre en escrit
Dessus vostre porte, *cygit* ;
[...]
Et vous n'auriez pas fait tant mal
D'imiter le feu Cardinal,
Dont le discours & le visage
Gagnoient le cœur du plus sauvage,
Donnant au monde tour à tour
Une audience chaque jour⁷¹³.

Finalement, ce décalage entre l'abondance des dédicaces reçues et l'absence d'une réputation mécénique nous apprend que, même pour identifier les mécènes, il faut se servir des dédicaces avec prudence. D'un autre côté, les chiffres obtenus ci-dessus révèlent une caractéristique principale de la pratique de la dédicace, à savoir que les auteurs d'alors se tournent toujours vers les plus hauts personnages du royaume. Les cas de Louis XIII et d'Anne d'Autriche sont révélateurs en ce sens, car à une époque où fleurissaient les mécénats privés, le couple royal, avec Richelieu, restait les dédicataires les plus recherchés.

En revanche, ceux qui avaient une réelle réputation de mécène ne recevaient pas forcément un grand nombre de dédicaces. C'est par exemple le cas du duc de Montmorency. Reconnu comme le plus grand protecteur des Lettres avant Richelieu, il

⁷¹² Paul Scarron, *Epistre chagrine*, sans lieu, 1652, non paginée.

⁷¹³ Paul Scarron, *Lettre de Monsieur Scaron envoyée au cardinal Mazarin à Saint Germain En Laye, en vers burlesque*, Paris, Simon Chmpion, 1652, p.8-9.

n'a reçu, pour autant qu'on le sache, que quatre dédicaces⁷¹⁴. Même si l'on inclut les œuvres dédiées à son épouse, puis sa veuve⁷¹⁵, on n'en compte toujours que six. Alors que ses contemporains en recevaient beaucoup plus. Par exemple, on a relevé jusqu'à vingt-et-une dédicaces pour Marie de Médicis ; même pour Gaston d'Orléans dont on connaît la parcimonie à cause des soupirs de Tristan, le chiffre atteint quatorze. De son côté, Louis de Bourbon, dit le « Grand Condé », constitue un autre exemple qui conteste la valeur indicative des dédicaces. Si l'on a trouvé seulement onze œuvres qui lui sont dédiées, c'est vraisemblablement parce que ses meilleures années ont été coupées par un long exil après la Fronde des princes. Mais, quand il fut de retour en France, le temps n'était plus favorable au mécénat privé. Le royaume ne reconnaissait désormais qu'un seul maître, à savoir le roi. À cela s'ajoutait encore le fait que la pratique de la dédicace n'était plus aussi en vogue que durant la première moitié du siècle.

L'établissement d'un mécénat d'État dès le début du règne personnel de Louis XIV a pour conséquence, comme nous l'avons rappelé plusieurs fois, le déclin du mécénat privé⁷¹⁶. On passe de l'époque des « Grands » à l'âge des « Serviteurs ». Quelle que fût l'importance des charges que détenaient ces derniers, ils s'effaçaient devant le Roi-Soleil qui était devenu l'unique destinataire des panégyriques. Colbert en était un bon exemple. Par l'intermédiaire de Jean Chapelain, qui servait de passerelle entre le monde des lettres et le pouvoir monarchique – comme il l'avait été sous Richelieu, nous y reviendrons – le ministre de Louis XIV réalisait le projet d'établissement d'une liste des gens à gratifier. Néanmoins, il n'a reçu, sa vie durant, que six dédicaces, selon le corpus de Wolfgang Leiner. La raison en est simple, tout ce qu'il entreprenait était au nom et pour la gloire de son maître. C'est ce qui s'exprime dans les quelques épîtres dédicatoires qui lui sont adressées. On peut notamment citer un passage de la dédicace d'une œuvre intitulée *David ou la vertu couronnée*, poème sacré de Jacques de Coras⁷¹⁷ :

J'avois résolu d'abord de le porter moy-mesme à nostre Invincible Monarque, & j'osois me persuader que David ne seroit pas mal receu d'un Prince qui luy ressemble, & qui ayant son zèle & sa pieté, aussi bien que son esprit & son courage ; n'est pas moins le Protecteur du nom & de l'Epouse de Jesus-Christ, que

⁷¹⁴ Il s'agit uniquement des pièces de théâtre. *Ligdamon et Lydias* de Georges de Scudéry, la *Sylvie* de Mairet, le premier tome du *Théâtre d'Alexandre Hardy* et *La Fillis de Scire* de Simon Du Cros.

⁷¹⁵ C'est la *Sylvanire* et *Le Grand et dernier Soliman* de Mairet.

⁷¹⁶ Un déclin qui est uniquement observé dans le patronage littéraire, alors qu'en ce qui concerne la protection des comédiens, le mécénat privé reste toujours aussi vivant que la première moitié du siècle.

⁷¹⁷ Jacques de Coras, *David ou la Vertu couronnée, poème sacré*, Paris, C. Angot, 1665.

l'Arbitre de la Paix & de la Guerre. Mais tout bien considéré, MONSEIGNEUR, j'ay creu que mon présent seroit plus agréable au Roy, si je le remettois en Vos mains, pour le faire passer en celles de sa Majesté, & que l'Auther Vous estant déjà redevable du bon accueil qu'il en a receu, il falloit qu'il Vous fust encore obligé de la bonne fortune de son Livre. Et certes, MONSEIGNEUR, le bien que sa Majesté m'a fait⁷¹⁸ à Vostre recommandation, a tant de rapport avec ce qu'Auguste faisoit autrefois pour Virgile, à la prière de Mécénas ; que je ne saurois après cela estre mal fondé à chercher par Vostre moyen, auprès du Roy, l'approbation que cet Ecrivain trouvoit auprès de ce Grand Empereur, par l'entremise de cet illustre Favori. Mais d'ailleurs, MONSEIGNEUR, comme je say que Vous rapportés tout l'honneur qu'on Vous rend, à la gloire de Vostre Maistre ; & que dans l'administration des affaires & des finances de l'Estat⁷¹⁹, Vous ne songés qu'à l'augmentation ou à l'affermissement de ses Forces & de ses Richesses, je ne doute pas aussi que vous ne receviés plus volontiers mon Poëme comme un dépost que comme un don, & que Vous ne le rendiés à sa Majesté, aussi fidelement que tant d'autres biens plus solides & plus essentiels, dont Elle Vous a fait le dépositaire.

Ce long passage confirme un rituel qui pourrait être dissimulé si la dédicace était adressée directement au roi, comme beaucoup d'autres le font. Mais qu'on ne se trompe pas, à moins qu'il ne jouisse vraiment d'une position privilégiée – en tant que commensal par exemple – ce n'est jamais l'auteur lui-même qui remet une épître à son illustre dédicataire. Ainsi, on peut dire que les soixante dédicaces reçues par Louis XIV sont assez trompeuses dans la mesure où, le fait qu'elles s'adressent directement à ce dernier fait croire qu'il peut y avoir un lien direct entre l'écrivain et le roi. Alors que la réalité était le contraire : les écrivains faisaient toujours appel à des intercesseurs qui ne laissaient pas de trace dans un tel processus. Autrement dit, quoique le poème fût destiné à Louis XIV – le parallélisme entre ce dernier et le roi David nous le confirme clairement – Jacques de Coras cherchait, par sa dédicace, à publier le mérite d'un Colbert qui avait l'habitude de s'effacer, ou bien celui d'un Mécenas qui entendait laisser la gloire à Auguste seul.

Un tel choix permet également à l'auteur d'exprimer sa gratitude envers Colbert, puisque c'est grâce à la recommandation de ce ministre qu'il a reçu sa première faveur du roi. Enfin, l'habileté de l'auteur se traduit par la fin de l'extrait ci-dessus. En comparant son livre à « tant d'autres biens plus solides & plus essentiels », Coras souligne l'honnêteté et le dévouement de Colbert en tant que « dépositaire » de tout ce qu'il reçoit au nom de Louis XIV. Pour louer un illustre « Serviteur » du roi, c'est peut-

⁷¹⁸ Il s'agit probablement de la pension de mille livres mentionnée par Chapelain dans une lettre que ce dernier adresse à l'évêque de Vence le 18 décembre 1665. Voir *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, *op.cit.*, t.II, p.426.

⁷¹⁹ Le nom du dédicataire est dissimulé par les astérisques, mais cette phrase de l'épître dédicatoire nous indique clairement qu'il s'agit de Colbert.

être la façon la plus judicieuse. Dans la dédicace de *Bérénice*, Racine rappelait aussi le dévouement de Colbert au service de Louis XIV :

L'on sçait que les moindres choses vous deviennent considerables, pour peu qu'elles puissent servir ou à sa gloire, ou à son plaisir. Et c'est ce qui fait qu'au milieu de tant d'importantes occupations, où le zele de vostre Prince, & le bien public vous tiennent continuellement attaché, vous ne dédaignez pas quelquefois de descendre jusqu'à nous, pour nous demander conte de nostre loisir⁷²⁰.

En un mot, tout ce qui était louable chez Colbert se rapportait à son rôle de serviteur dévoué.

Parmi ceux qui servaient Louis XIV, le comte – puis duc – de Saint-Aignan semble être une exception, puisqu'on a relevé vingt dédicaces qui lui étaient adressées. Cela s'explique par le fait que Saint-Aignan, avec Pierre Séguier, avait été l'un des mécènes les plus importants sous la Régence. Il était connu, entre autres, pour avoir secouru Tristan qui avait été malheureusement abandonné par Gaston d'Orléans, son propre patron. D'où les propos suivants tirés de l'épître dédicatoire des *Vers héroïques* :

C'est en vain que je me suis plaint de ses injustices [celles de la Fortune], & que beaucoup d'honnestes gens en ont murmuré, tout cela n'a fait que me la rendre plus ennemie, & ses cruelles persecutions m'auroient possible oprimé sans un illustre COMTE DE SAINT AIGNAN, qui s'est obligé par une genereuse compassion de me tirer d'entre les bras de cette Cruelle, qui volontairement s'est resolu de me proteger contre ce Monstre⁷²¹.

Après l'avènement de Louis XIV en 1661, le premier gentilhomme du roi continuait à assumer son rôle de mécène privé. Ainsi, parmi les douze dédicaces qu'il a reçues à partir des années 1660, celles venant de ses anciens protégés n'étaient pas absentes. Citons un extrait de l'épître de la seconde partie de *La Muse coquette* :

Il ne seroit pas bienseant, ma Muse Coquette estant divisée en deux parties dans cette seconde Impression, que je donnasse tout à Monsieur vostre Fils⁷²², & que je parusse les mains vuides aux yeux de l'incomparable Duc de S. Aignan mon Maistre, & mon genereux Mecène ; Il y a long-temps, MONSEIGNEUR, que mes Muses ne vous ont donné des marques de leurs profonds respects, & qu'elles ne vous ont rendu compte de leurs estudes. Les étroites obligations que j'ay depuis

⁷²⁰ Jean Racine, *Bérénice*, Paris, Claude Barbin, 1671, « Epistre », non paginée.

⁷²¹ Tristan L'Hermite, *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermite*, Paris, Jean-Baptiste Loyson et Nicolas Portier, 1648, « Epistre », non paginée. *La Mort de Sénèque* est dédiée à Saint-Aignan.

⁷²² Le comte de Sery.

tant d'Années à vostre Illustre Maison vallent bien la peine que je me mette en devoir de les reconnoistre ; [...] ⁷²³

C'était cette générosité constante qui valut à Saint-Aignan une grande réputation mécénique à une époque où tous les éloges convergeaient vers le roi. Les propos excessifs d'un d'Assoucy l'illustrent bien :

MONSEIGNEUR, il ne faut pas trouver estrange, si je ne connois point d'autre Parnasse que le lieu de vostre sejour, ny d'autres Muses que ces sçavantes filles du Ciel vos rares productions, & vos excelentes pensées : Et par consequent point d'autre Apollon que vous, qui ayant toujours esté le père nourricier des Muses, [...] ⁷²⁴

Ici, aucune mention du roi, comme si l'on retournait tout d'un coup à l'époque des « Grands » pendant laquelle on n'hésitait pas à associer à ceux-ci la figure d'Apollon, protecteur des muses. À la fois serviteur du roi et mécène indépendant, Saint-Aignan constituait ainsi un cas singulier sous le règne de Louis XIV.

Il est temps maintenant de s'intéresser aux dédicaces des pièces de théâtre en particulier. Durant tout le XVII^e siècle, celui qui a reçu le plus de dédicaces – dix-sept au total – de la part des auteurs dramatiques est Richelieu, ce qui n'a rien d'étonnant pour un grand protecteur de théâtre comme il l'a été. Nous développerons amplement son patronage à partir du chapitre suivant. Avec les onze pièces qui lui sont dédiées, Anne d'Autriche, férue de théâtre, devient le deuxième mécène le plus recherché par les dramaturges. L'une des découvertes de notre sondage concerne Henri de Lorraine, duc de Guise ⁷²⁵. L'histoire semble n'avoir retenu de ce personnage qu'une réputation libertine, alors qu'il a été aussi un ami des poètes, dramaturges surtout. Durant sa vie, le duc de Guise a reçu douze dédicaces en tout, dont dix provenant d'auteurs de théâtre ⁷²⁶. La proportion exceptionnellement importante des œuvres théâtrales le distingue tout de suite des autres mécènes. En réalité, il n'y a que le comte de Belin (six pièces de théâtre

⁷²³ François Colletet, *La Muse coquette, ou les délices de l'honneste amour, et de la belle galanterie, seconde partie*, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1665, « Epistre », non paginée.

⁷²⁴ Charles Coypeau d'Assoucy, *Les Aventures d'Italie de M. d'Assoucy*, Paris, impr. d'A. de Rafflé, 1677, « Epistre », non paginée.

⁷²⁵ Il est archevêque de Reims entre 1629 et 1640.

⁷²⁶ Ces dix pièces sont *Panthée* de Tristan, *le Bélisaire* de Rotrou, *les Rivaies* et *les Coups de l'Amour et de la Fortune* de Quinault, *la Dame suivante* du sieur d'Ouville, *l'Inconstance d'Hylas* de Mareschal, *Perside* de Desfontaines, *Fédéric* de Boyer, *le Mort vivant* de Boursault et *Timocrate* de Thomas Corneille.

sur sept œuvres reçues⁷²⁷) et le duc de Montmorency (les quatre dédicaces qui lui sont adressées venant toutes de la part des auteurs dramatiques) qui sont comparables avec lui sur ce point. Mais il faut noter que l'un et l'autre ne recevaient des dédicaces que de la part des auteurs de leur entourage : les habitués du cercle culturel du Mans s'adressaient au comte de Belin ; tandis que les invités du château de Chantilly présentaient leurs œuvres au duc de Montmorency. Le fait que le duc de Guise recevait des dédicaces de tous les côtés le range de façon plus convaincante à côté d'un Foucquet ou d'un Saint-Aignan, c'est-à-dire un mécène ouvert à tous.

II. La critique de la rhétorique épideictique

La baisse du taux de livres dédicacés pendant la seconde moitié du siècle, dévoilée par le sondage de Wolfgang Leiner, est accompagnée en même temps d'une critique du style épideictique. Aux yeux de certains, le genre de l'épître dédicatoire s'est dégradé en devenant une compilation ennuyeuse de lieux communs. C'est donc inévitablement à l'abus de ces *topoi* qu'on s'en prend. Il est intéressant de constater que c'est souvent dans l'espace même d'une dédicace qu'un auteur met en cause la rhétorique épideictique traditionnelle. Celle de *L'École des femmes* en constitue un bon exemple :

MADAME,

Je suis le plus embarrassé homme du monde, lorsqu'il me faut dédier un livre ; et je me trouve si peu fait au style d'Épître Dédicatoire, que je ne sais par où sortir de celle-ci. Un autre auteur qui serait en ma place trouverait d'abord cent belles choses à dire de VOTRE ALTESSE ROYALE, sur le titre de L'ÉCOLE DES FEMMES, et l'offre qu'il vous en ferait. Mais, pour moi, MADAME, je vous avoue mon faible. Je ne sais point cet art de trouver des rapports entre des choses si peu proportionnées ; et, quelques belles lumières que mes Confrères les Auteurs me donnent tous les jours sur de pareils sujets, je ne vois point ce que VOTRE ALTESSE ROYALE pourrait avoir à démêler avec la Comédie que je lui présente⁷²⁸.

⁷²⁷ Les six pièces dédiées à François d'Averton ou à son fils sont : les *Heureuses aventures* de La Haye du Perron, le *Marc Antoine* et le *Roland furieux* de Mairet, la *Doristée* et les *Ménechmes* de Rotrou, *Didon* de Scudéry.

⁷²⁸ Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, *op.cit.*, t.I, p.395.

Au commencement de cette épître adressée à l'épouse de Philippe d'Orléans, protecteur de sa troupe, Molière tourne en dérision un usage établi de l'écriture épидictique qui consiste à forger des liens entre le héros d'une œuvre – fictive ou historique – et le dédicataire. Il est vraisemblable que, par ce persiflage malicieux, Molière réplique indirectement aux « Confrères les Auteurs » qui lui reprochent de n'avoir su composer que des « bagatelles ». Autrement, ses propos ne seraient pas fondés. Car l'usage que conteste Molière ne s'observe jamais dans les dédicaces de comédie. Ce n'est que pour dédier des œuvres qui relèvent d'un genre plus sérieux que les auteurs ont l'habitude de mettre en parallèle le héros et le dédicataire. En feignant d'avouer son « faible », c'est-à-dire l'absence chez lui de « cet art de trouver des rapports entre des choses si peu proportionnées », Molière fait entendre que face à d'illustres dédicataires, les œuvres de ses adversaires ne valent pas plus que ses « bagatelles ».

Dans la dédicace d'*Amphitryon*, le comédien-poète renouvelle sa critique contre le style épидictique :

Monseigneur,

N'en déplaise à nos beaux Esprits, je ne vois rien de plus ennuyeux que les Épîtres Dédicatoires ; et VOTRE ALTESSE SÉRÉNISIME trouvera bon, s'il lui plaît, que je ne suive point ici le style de ces Messieurs-là, et refuse de me servir de deux ou trois misérables pensées qui ont été tournées et retournées tant de fois, qu'elles sont usées de tous les côtés. Le Nom du GRAND CONDÉ est un Nom trop glorieux pour le traiter comme on fait de tous les autres Noms. Il ne faut l'appliquer, ce Nom illustre, qu'à des Emplois qui soient dignes de lui et, pour dire de belles choses, je voudrais parler de le mettre à la tête d'une Armée plutôt qu'à la tête d'un Livre : Et je conçois bien mieux ce qu'il est capable de faire en l'opposant aux forces des Ennemis de cet État qu'en l'opposant à la Critique des Ennemis d'une comédie⁷²⁹.

Molière dénonce ici ce qu'un Urbain Chevreau appelle une « ancienne maxime, qui veut que les Protecteurs de nos ouvrages soient obligés de nous défendre de l'envie⁷³⁰ ». En effet, les auteurs ont l'habitude de solliciter la protection du dédicataire contre d'éventuelles cabales menées par leurs adversaires. Il est à noter que cette sollicitation n'est pas formulée sans quelques habiletés dans une dédicace. Car la plupart des auteurs confondent volontairement les œuvres qu'ils présentent avec leurs héros, souvent éponymes, de sorte que la dimension utilitaire de la dédicace est atténuée. Citons

⁷²⁹ Molière, *Œuvres complètes*, op.cit., t.I, p.847.

⁷³⁰ Urbain Chevreau, *Les Deux Amis*, Paris, Augustin Courbé, 1638, « Epistre dédicatoire », non paginée.

comme exemple l'épître dédicatoire de *La Cléopâtre* de Benserade, adressée à Richelieu :

[...] Mais je passe par-dessus toute sorte de considerations, pour vous supplier tres-humblement de proteger mon Egyptienne, elle est si foible, qu'elle ne peut pas subsister d'elle-mesme, & ce seroit assez pour la faire tomber que de ne la pas soutenir. Comme la médisance, & l'envie sont deux monstres qui n'épargnent que ce qu'ils ne cognoissent pas, je ne fay point de doute qu'ils n'attaquent Cleopatre, & qu'il ne s'élançe contre elle plusieurs Aspics dont les piqueurs luy pourront estre beaucoup plus dangereuses que celles du premier qui luy conserva l'honneur aux dépens de la vie, mais vous l'en garentirez, Monseigneur, vous la ferez vivre, & vostre seul nom fera pour la gloire de cette pauvre Reine ce que le jeune Cesar ne pût faire pour son propre triomphe⁷³¹.

En confondant la tragédie avec son héroïne éponyme, et la censure des critiques avec le malheur de la reine égyptienne, Benserade a réussi à exprimer cet appel à la protection de façon symbolique.

La plupart de ces demandes de protection ne visent pas des menaces concrètes. Mais il se peut aussi que dans une épître dédicatoire, un auteur sollicite l'intervention du dédicataire pour une cause précise. C'est, par exemple, le cas de la dédicace du tome V du *Théâtre d'Alexandre Hardy* :

Monseigneur,

Comme l'innocent mis en Justice ne peut douter du gain de sa cause, & d'une prompte absolution, lors que le bonheur luy adresse quelque Juge capable, & partisan de la seule equité ; ainsi m'ose je promettre une certaine victoire sur les calomnies de l'ignorance en ce dernier Tome, qui passe au jour sous le soleil de votre protection, lors qu'à faute de plus serieuses occupations il vous plaira confronter la plus grave des Muses vêtue à l'antique & en sa naturelle bienveillance, avec un fantôme fabriqué par les Rimeurs de ce siecle, qui ne peut venir aus yeux d'un si beau jugement que le vôtre sans horreur. Ce laborieux Poëme de Tragedie veut des esprits solides & vigoureux pour en supporter le faix, une prose rimee n'est rien moins que matieres propres pour tels ouvrages, qui ne bornent leur duree que de l'eternité : et les belles pensees de ces sinistres Caton⁷³² qui s'en mélent aujourd'huy, paroîtront de laids monstres à qui les contempera de prés. Sur quoy, MONSEIGNEUR, je vous ay, sans flatterie, ouy prononcer des oracles, plutôt que faire des remarques, & veu assoir des jugemens si à propos, que vous pouvez à bon droict presider en l'Aeropage des Muses, qui sont les cheres delices de la vraie Noblesse, & celle principalement qui fait revivre les belles actions de vos pareils, servent à leur renommee de ce que ce grand Prince qui subjuga plus d'Empires

⁷³¹ Issac de Benserade, *La Cléopâtre*, Antoine de Sommaville, 1636, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷³² Caton le censeur qui s'oppose à la culture hellénique au nom de la simplicité de la culture romaine.

qu'il ne vécût d'annees, envia jadis à la felicité d'Achille, pour avoir en la Muse d'Homere trouvé une trompette digne de ses exploits : [...] ⁷³³

C'est dans le contexte d'une querelle ⁷³⁴ qui oppose Alexandre Hardy, défenseur de la rhétorique ronsardienne, et les puristes modernes – les allusions sont explicites dans cet extrait – que celui-là invoque le secours du marquis de Liancourt, fameux protecteur de théâtre du premier tiers du siècle. Car, avec ses « oracles » et ses « jugemens si à propos », le marquis peut à « bon droict presider en l'Aeropage des Muses ». Par là, Hardy nous a montré en outre qu'il est capable d'intégrer cette dimension polémique dans la veine encomiastique d'une épître dédicatoire.

Dans le cas des pièces rivales qui sont assez nombreuses au XVII^e siècle, la sollicitation de la protection du dédicataire peut aussi paraître plus sérieuse qu'un simple lieu commun. Nous avons notamment l'exemple de la *Panthée* de Jean-Gilbert Durval :

[...] non seulement, il vous a pleu de le recevoir en naissant, mais que pour ainsi dire, dès le moment de sa conception vous l'avez honoré du favorable aspect de votre présence. Vous sçavez, MONSEIGNEUR, l'âge qu'il peut avoir, depuis qu'il est dans vostre maison. Vos excellentes qualitez luy peuvent avoir imprimé son titre de Noblesse, & vos bienfaits luy avoir donné la constitution requise à sa durée. Aussi je vous le présente plustost comme vostre, que venant de moy, ayant eu l'honneur d'estre à vous autant par mon inclination que par les tres- humbles services que je suis obligé de rendre actuellement à VOTRE GRANDEUR. *Si quelque autre de mesme substance, portant le mesme nom, luy dispute son rang & son mérite, vous sçauvez, s'il vous plaist, conserver le droict d'ainesse à qui légitimement il appartiendra* ⁷³⁵. Je n'en ay autre sentiment que de tendresse naturelle, et ne pretens pas le donner au public pour l'émanciper de l'autorité absoluë que vous avez sur luy & sur son Auteur ; [...] ⁷³⁶

Durval entend donc se servir de son illustre protecteur Louis de Savoie, duc de Genevois et de Nemours, comme témoin du caractère premier de sa pièce par rapport à la tragédie de Tristan sur le même sujet ⁷³⁷. Il a tout intérêt à le faire, car le libraire Augustin Courbé a pris un privilège pour la *Panthée* de Tristan un an avant lui ⁷³⁸. Sauf

⁷³³ Alexandre Hardy, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Tome cinquième*, Paris, François Targa, 1628. « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷³⁴ Pour une connaissance complète de la querelle de Ronsard, voir Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, H. de Champion, 1998.

⁷³⁵ Nous soulignons.

⁷³⁶ Jean-Gilbert Durval, *Panthée*, Paris, Cardin Besongne, 1639, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷³⁷ Tristan L'Hermite, *Panthée*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

⁷³⁸ Le privilège obtenu par Augustin Courbé date du 23 février 1638 ; alors que celui de Durval date du 9 février 1639. Trois jours plus tard, la pièce de Durval est déjà prête. Mais la pièce de Tristan ne sera achevée d'imprimer que le 10 mai 1639.

que la maladie dont souffre ce dernier⁷³⁹ a interrompu la composition et rendu la publication bien tardive, finalement trois mois après la pièce de Durval.

Mis à part certains cas particuliers où l'auteur est un véritable protégé du dédicataire, quelle que soit la façon dont une sollicitation est formulée, la prétendue protection du dédicataire ne nous semble pas être effective. Il s'agit plutôt d'un lieu commun de l'écriture épideictique qui finit par devenir abusif aux yeux d'un Molière :

On sait, dis-je, qu'une Épître Dédicatoire dit tout ce qu'il lui plaît, et qu'un Auteur est en pouvoir d'aller saisir les Personnes les plus augustes, et de parer de leurs grands Noms les premiers feuillets de son Livre ; qu'il a la liberté de s'y donner, autant qu'il veut, l'honneur de leur estime, et de se faire des Protecteurs qui n'ont jamais songé à l'être⁷⁴⁰.

La même critique se retrouve chez Madeleine de Scudéry, dans un dialogue fictif en guise de dédicace de ses *Conversations sur divers sujets* :

Je n'approuve pas non plus ceux qui déclarent, que c'est pour mettre leur Ouvrage à couvert de la critique des envieux [qu'on le dédie à quelqu'un]. Car souvent Personne ne les envie, & puis cela est toujours tres-inutile. On respecte souvent la Personne à qui le Livre est dédié : & on méprise le Livre en luy mesme. En effet l'on a bien veu, que le nom du Cardinal de Richelieu, qui étoit un tres-grand Ministre, ne garantit pas Balzac, tout excellent Autheur qu'il étoit, des envieux de sa Gloire ; ny de la Censure du Père Goulu⁷⁴¹, & de plusieurs autres⁷⁴².

C'est Théandre qui parle ici. Avec Cléonte, ils ont une longue discussion afin de trouver la manière de dédier « noblement⁷⁴³ » un ouvrage à la Dauphine. D'où une critique de la rhétorique épideictique. Et leur conversation devient finalement la dédicace même du livre de Madeleine de Scudéry.

Plusieurs codes d'écritures épideictiques sont dénoncés dans leur dialogue. À commencer par les louanges sur la noble naissance du dédicataire. Les dédicaces remplies de ces « longues Genealogies » sont « importunes » selon Théandre. Pour lui,

⁷³⁹ Tristan l'évoque lui-même dans l'« Avis au lecteur ».

⁷⁴⁰ Molière, *Œuvres complètes*, op.cit., t.I, p.848.

⁷⁴¹ Allusion à la fameuse « querelle des Lettres » sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant. Pour une connaissance approfondie de cette affaire, voir entre autres, Mathilde Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres: écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2007.

⁷⁴² Madeleine de Scudéry, *Conversations sur divers sujets*, Paris, Claude Barbin, 1680, t.I, « Dialogue » préliminaire, non paginé.

⁷⁴³ « Car enfin, comme on n'est pas forcé de dédier un Ouvrage, il ne faut pas se mesler de le faire, si on ne le fait bien : & cela est plus difficile qu'il ne paroist. Car il ne faut dire ny trop, ny trop peu ; sur tout quand on veut faire cela noblement. » Madeleine de Scudéry, *Conversations sur divers sujets*, op.cit., t.I, « Dialogue » préliminaire, non paginé.

« la gloire solide ne consiste pas seulement à avoir eü des Predecesseurs illustres⁷⁴⁴. »

La mise en cause de l'éloge généalogique est suivie de la contestation que nous venons d'évoquer au sujet de la fonction protectrice du nom du dédicataire. Quant à Cléonte, il dénonce ensuite deux autres excès :

N'avez-vous pas pris garde à deux excez tres-blâmables dans ces Epîtres ? l'un est, de se loüer trop soy-mesme en dédiant un Ouvrage : l'autre d'abaisser de telle sorte le Livre qu'on dédie, qu'on peut conclure raisonnablement, que l'Autheur n'a point de jugement, de faire un si mauvais present ; ou qu'il a une modestie affectée, qui cache fort mal l'orgueil qu'elle veut déguiser⁷⁴⁵.

À vrai dire, parmi les quelques centaines de dédicaces consultées, nous n'en avons vu aucune qui tombe dans le premier excès cité par Cléonte. En revanche, le second se repère pratiquement dans toutes les dédicaces. Car, comme l'a constaté justement Wolfgang Leiner, un auteur se montre toujours humble et modeste dans une épître dédicatoire, de sorte que « les formules d'humilité et de modestie se transforment en courbettes devant le dédicataire⁷⁴⁶. » Dans un parallèle établi entre l'ouvrage et le dédicataire, rabaisser le mérite du premier revient à louer la grandeur du second. Sauf que ce lieu commun entraîne un paradoxe que certains auteurs dévoilent dès la première moitié du siècle.

L'obscur dédicace de *La Mort de Brute et de Porcie*, adressée à Richelieu par Guérin de Bouscal, constitue précisément une illustration de ce paradoxe :

MONSEIGNEUR,

La plus grande partie de nos Escrivains composent leurs Epistres des esloges de ceux à qui ils dédient leurs ouvrages comme des raisons pour autoriser leur choix, & ne prennent pas garde que le plus souvent ces mesmes raisons les condamnent. Si je mettois ce mauvais livre sous la protection de vostre EMINENCE, pource qu'elle protege les Empires ; que je me promisse qu'elle le recevra, pource qu'elle refuse les couronnes, & que je creusse qu'elle l'estimera, pource qu'il n'y a rien au monde digne de son estime ; je rencontrerois sans doute ce qu'ils veulent éviter, & ferois veoir un exemple de ce que je desaprouve : Mais ce n'est pas pour tout cela, MONSEIGNEUR, c'est seulement pource que je suis, [...]⁷⁴⁷

⁷⁴⁴ *Idem.*

⁷⁴⁵ *Idem.*

⁷⁴⁶ Wolfgang Leiner, « Lieux communs et discours encomiastique », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, AIEF, 1997, n°49, p.89.

⁷⁴⁷ Guérin de Bouscal, *La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César*, Paris, Toussaint Quinet, 1637, « Epistre dédicatoire », non paginée.

En confrontant l'éloge excessif du dédicataire qui se trouve dans de nombreuses dédicaces à la modestie habituelle des auteurs envers leurs propres ouvrages, Guérin de Bouscal nous dévoile un véritable paradoxe de la logique encomiastique poussée à son terme : comment peut-on dédier un livre qui n'est pas digne du regard de son illustre destinataire ? Il semble que Guérin de Bouscal lui-même ne cherche pas à relever ce défi, puisque, pour justifier la dédicace de sa tragédie, il se contente de déclarer que c'est seulement parce qu'il est le « tres-humble, tres-obeïssant & tres-fidelle serviteur » de Richelieu. Néanmoins, il ne manque pas d'auteurs qui voient dans ce paradoxe une occasion d'exploiter un nouveau champ rhétorique.

Avant d'étudier les différentes manières dont les écrivains défendent leur choix de présenter un ouvrage peu proportionné à la grandeur du dédicataire, il convient de rappeler que cette question d'autojustification ne se pose pas pour les trois cas de figure suivants. D'abord, quand une œuvre a été commandée par le dédicataire, la dédicace se justifie toute seule. C'est, par exemple, le cas d'*Argenis et Poliarque*, tragi-comédie de Du Ryer :

MONSEIGNEUR⁷⁴⁸,

Si je voulois croire le Respect, & considerer que je ne suis pas au nombre de ceux de qui les belles qualitez forcent doucement les inclinations des hommes, & qui n'ont qu'à se faire voir une fois pour estre desirez de tout le monde ; je serois contraint d'avouër, que j'ay beaucoup de temerité, & que je trouve bien peu de merite dans cét ouvrage pour en attendre de vous un favorable jugement ; Mais il ne m'importe pas d'estre appellé temeraire, pourveu que l'on scache que vos commandemens excusent ma temerité, & qu'il est impossible de les recevoir, sans concevoir en mesme temps une bonne opinion de soy-mesme. Les plus humbles en deviendroient justement orgueilleux, & le desir de faire quelque chose, qui peut obtenir l'honneur de vostre approbation, leur feroit entreprendre mesme ce qui seroit impossible⁷⁴⁹.

En publiant le fait que la pièce est à l'origine un commandement de son dédicataire, Du Ryer n'est plus contraint de justifier sa dédicace. Mais grâce à une rhétorique subtile, le poète s'est notamment servi de l'annonce de ce commandement comme d'un témoignage de son talent. On sait que, par modestie et surtout par respect d'un code d'écriture épideictique, les auteurs ont l'habitude de s'abaisser pour mieux louer le dédicataire. Mais dès le commencement du texte, Du Ryer rompt avec un tel usage. Car

⁷⁴⁸ Monseigneur de La Chastre, conseiller du roi, premier maréchal de France.

⁷⁴⁹ Pierre Du Ryer, *Argenis et Poliarque, ou Théocrine*, Paris, N. Bessin, 1630, « Epistre dédicatoire », non paginée.

le fait d'être choisi pour composer la pièce, constitue pour lui une marque de reconnaissance de son mérite, d'où cette confirmation quelque peu orgueilleuse : « il est impossible de les [les commandements du dédicataire] recevoir, sans concevoir en mesme temps une bonne opinion de soy-mesme. »

La deuxième situation est celle où l'auteur est un protégé du dédicataire⁷⁵⁰. Nous pouvons citer comme exemple la dédicace de l'*École des maris* :

MONSEIGNEUR,

Je fais voir ici à la France des choses bien peu proportionnées. Il n'est rien de si grand et de si superbe que le nom que je mets à la tête de ce Livre, et rien de plus bas que ce qu'il contient. Tout le monde trouvera cet assemblage étrange ; et quelques-uns pourront bien dire, pour en exprimer l'inégalité, que c'est poser une couronne de perles et de diamants sur une statue de terre, et faire entrer par des Portiques magnifiques et des arcs triomphaux superbes dans une méchante Cabane. Mais, MONSEIGNEUR, ce qui doit me servir d'excuse, c'est qu'en cette aventure je n'ai eu aucun choix à faire, et que l'honneur que j'ai d'être à VOTRE ALTESSE ROYALE m'a imposé une nécessité absolue de lui dédier le premier Ouvrage que je mets de moi-même au jour. Ce n'est pas un présent que je lui fais, c'est un devoir dont je m'acquitte ; et les hommages ne sont jamais regardés par les choses qu'ils portent. J'ai donc osé, MONSEIGNEUR, dédier une bagatelle à VOTRE ALTESSE ROYALE, parce que je n'ai pu m'en dispenser ; [...]⁷⁵¹

Pour Molière, qui n'est de retour sur la scène parisienne que depuis trois années, il était d'autant plus nécessaire de souligner à qui il appartenait que le succès qu'il commence à obtenir lui attire des envieux, qui méprisent les « bagatelles » qu'il a composées. Il avait anticipé les moqueries de ses ennemis visant la « futilité » de sa comédie par rapport à l'illustre dédicataire, voilà pourquoi il commence son épître dédicatoire par avouer cet « assemblage étrange » et met l'accent sur le fait qu'il n'est pas question de manquer à son devoir d'offrir le premier ouvrage qu'il a fait publier lui-même à son protecteur⁷⁵².

⁷⁵⁰ Le cas similaire est celui où l'auteur a reçu précédemment des faveurs de la part du dédicataire. Par conséquent, la dédicace peut être considérée comme une marque de reconnaissance. La fameuse épître dédicatoire d'*Horace* en constitue un exemple. Nous en relevons surtout le passage suivant : « Je n'aurois jamais eu la témérité de présenter à VOSTRE EMINENCE ce mauvais portrait d'Horace, si je n'eusse considéré qu'après tant de bien-faits, que j'ay reçeus d'elle, le silence où mon respect m'a retenu jusqu'à present, passeroit pour ingratitude, & que quelque juste défiance que j'aye de mon travail, je dois avoir encore plus de confiance en vostre bonté. » Pierre Corneille, *Horace*, Paris, Augustin Courbé, 1641, « Epître dédicatoire », non paginée.

⁷⁵¹ Molière, *Œuvres complètes*, op.cit., t.I, p.85.

⁷⁵² Les formulations de Molière (« je n'ai eu aucun choix à faire », « l'honneur [...] m'a imposé », « un devoir dont je m'acquitte », « parce que je n'ai pu en dispenser ») montrent bien son intention de faire entendre qu'il est contraint à respecter le devoir de dédier.

Pour d'autres œuvres publiées dans une atmosphère plus paisible, cette appartenance peut être exprimée de façon plus adoucie. Référons nous à la dédicace de *Cléomédon*, une autre tragi-comédie de Du Ryer :

MONSEIGNEUR,

Je ne vous diray point quel est ce Cleomedon, que j'ose aujourd'huy vous presenter ; Vous le connoissez, puis qu'il est né en vostre maison, & vous l'avez tousjours si favorablement eslevé depuis sa naissance, qu'il ne peut plus passer pour incognu aupres de vostre Grandeur⁷⁵³.

En tant que secrétaire du duc de Vendôme – la qualité paraît d'ailleurs sur la page de titre – Du Ryer lui dédie, ainsi qu'à son fils le duc de Mercœur, plusieurs pièces de théâtre qu'il a composées durant les années 1630. Au début de la dédicace de *Cléomédon*, le poète aborde la naissance de cette pièce dans une sorte de conversation intime avec son protecteur, de sorte qu'il n'est plus besoin de justifier la dédicace. Puisque ce geste public de dédier est transformé tout d'un coup en un échange privé entre un patron et son domestique, duquel tout tiers est exclu.

Enfin, lors qu'il existe un lien entre le sujet de l'œuvre et le dédicataire, la dédicace va de soi également. Pourtant, des liens artificiels forgés par l'auteur ne comptent pas. Tout simplement parce que cela relève de la rhétorique, et c'est précisément à l'aide de la rhétorique que les auteurs cherchent à résoudre le paradoxe de la dédicace. C'est la raison pour laquelle, à notre sens, Willibrord-Christian Van Dijk a tort d'interpréter de la façon suivante la dédicace du Livre III de *De la Sagesse* de Pierre Charron : « le duc d'Epéron est la réussite de la *Sagesse* que Charron étudie : il lui en offre la peinture⁷⁵⁴. » Il s'appuie sur le passage suivant de l'épître dédicatoire de ce livre :

Mais j'ose & veux dire que c'est VOSTRE SAGESSE qui a la meilleure part en tout cela, qui couronne & parfaict toutes ces choses. C'est pourquoi justement & tres à propos, ce livre de SAGESSE vous est dedié & consacré, car AV SAGE LA SAGESSE⁷⁵⁵.

⁷⁵³ Pierre Du Ryer, *Cléomédon*, Paris, Antoine de Sommaville, 1636, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷⁵⁴ Willibrord-Christian Van Dijk, « Remarques sur les “Épîtres dédicatoires” des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Revue française d'histoire du livre*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1983, n°40, p.201. Dans le même esprit, il affirme que « Sénault voit en Richelieu un homme qui gouverne bien ses passions ; il lui dédie son traité *De l'usage des passions*. »

⁷⁵⁵ Pierre Charron, *De la Sagesse, Livre trois*, Bordeaux, Simon Millanges, 1601, « Epistre dédicatoire », non paginée.

Il est évident que Charron ne fait cette comparaison que pour louer le duc d'Épernon et légitimer en même temps sa dédicace. En ce sens, il ne s'éloigne pas de ce lieu commun des épîtres dédicatoires qui consiste à établir un lien entre le héros d'une œuvre et le dédicataire. Pour que la question de la justification ne se pose pas, il faut que ce lien entre l'œuvre et le dédicataire soit réel. Nous pouvons donner l'exemple de la dédicace de *La Vie du cardinal de Bérulle* :

Mon unique dessein est de vous offrir l'Histoire d'un grand Prince de l'Eglise, sorty d'une Fille de vostre Maison, et de vous faire present d'un Ouvrage qui vous appartient desja & par sa matiere & par son Auteur⁷⁵⁶.

Si, aux yeux de l'abbé de Cerisy, cette biographie appartient naturellement à Pierre Séguier, c'est que le cardinal Pierre de Bérulle est fils de Louise Séguier, l'une des enfants du grand-père du chancelier, d'où « une Fille de vostre Maison ».

Après avoir passé en revue les trois cas de figure où le choix de la dédicace ne nécessite pas d'explications artificielles, il est temps maintenant d'étudier, dans les situations ordinaires, comment un auteur justifie le fait d'avoir présenté une œuvre qu'il « juge » indigne du regard du dédicataire. La première « solution » que nous rencontrons peut se résumer en la phrase suivante : je vous offre une œuvre imparfaite en attendant une meilleure. La dédicace de *Porus*, tragédie de Claude Boyer, en constitue un exemple. En voici le début :

MONSIEUR,

Comme je n'ay autre dessein, en vous offrant cét ouvrage, que de vous témoigner, combien je vous honore, je n'ay pas beaucoup examiné s'il estoit digne de vous estre offert : L'impatience que j'avois de vous rendre ce devoir, a arraché ce present de mes mains pour le mettre dans les vostres, sans en considerer la valeur : [...]⁷⁵⁷

Pour justifier son choix, Boyer prétend être emporté par le désir d'honorer le chevalier de Rivières. Mais ce que le zèle n'excuse pas, le poète compte le réparer ultérieurement, d'où le passage suivant :

⁷⁵⁶ Germain Habert, l'abbé de Cerisy, *La vie du Cardinal de Bérulle : instituteur et premier supérieur général de la Congrégation de l'Oratoire de Jésus-Christ notre Seigneur*, Paris, Veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1646, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷⁵⁷ Claude Boyer, *Porus ou la générosité d'Alexandre*, Paris, Toussaint Quinet, 1648, « Epistre dédicatoire », non paginée.

Aussi voyant le peu de rapport qu'il y a de ce travail avec la dignité de vostre protection, je n'ay garde de la luy promettre, quoy que j'osasse esperer assez legitimement de l'obtenir de cette genereuse bonté, qui se rend si facile à tous ceux qui l'implorent, [...] Je rends, MONSIEUR, ce respect à vos sentimens, de ne vouloir pas leur faire quelque violence en faveur de cette piece, quoyque je sçache bien que vostre estime, à quelque titre qu'elle l'obtint, luy pourroit acquerir infailliblement celle du public, je me reserve de la demander pour des efforts plus grands & moins indignes de cette faveur, puisque je fais vœu dès à present de mettre entre vos mains le destin de tous mes ouvrages, & d'abandonner entierement leur reputation à la justice de vostre jugement⁷⁵⁸.

Boyer entend donc réparer sa témérité en promettant de consacrer à son dédicataire l'ensemble de ses œuvres à venir. Il semble que cette promesse soit plus sérieuse qu'on aurait pensé. Du moins, sa pièce suivante, *Aristodème*⁷⁵⁹, est dédiée à la même personne en 1649. Il est vraisemblable que, par ces deux dédicaces au chevalier de Rivières, qui est « premier gentilhomme de la chambre de Monseigneur le Prince », Boyer cherche le patronage du Grand Condé. Toujours est-il que la même année, *Tyridate*⁷⁶⁰ est dédié à ce dernier. Sans la révolte contre Mazarin et l'exil aux Pays-Bas espagnols, Boyer aurait pu entrer définitivement dans l'entourage du vainqueur de Rocroi.

Une autre solution consiste à se décharger de la responsabilité sur le choix du dédicataire. Par la dédicace à Foucquet de ses *Épistres en vers*, Boisrobert nous en montre un exemple :

Il suffit, MONSEIGNEUR, que pour sauver ma temerité, j'ose vous dire que ce sont les Esprits les plus éclairés du temps qui m'ont persuadé que j'avois un talent tout particulier pour les Epistres en Vers, que j'estois presque le seul en nostre Langue qui eust trouvé l'art de plaire en cette façon d'écrire, que le divin Horace avoit si familiere & si naturelle, & qu'enfin ce sont eux qui m'ont fait encore esperer que ce petit present ne sera pas rejetté par celuy de tous les hommes qu'ils en ont jugé le plus digne⁷⁶¹.

S'il faut absolument trouver une dédicace qui tombe dans l'excès de « se louer trop soy-mesme », comme l'a fait remarquer Madeleine de Scudéry, c'en est peut-être une. Pour Boisrobert, l'estime des esprits les plus éclairés de son temps est une preuve de son talent unique, et il n'a plus besoin de justifier le choix de la dédicace. Par conséquent, on est sorti complètement de la logique traditionnelle qui veut qu'un auteur s'abaisse pour déifier le dédicataire.

⁷⁵⁸ *Idem*.

⁷⁵⁹ Claude Boyer, *Aristodème*, Paris, Toussaint Quinet, 1649.

⁷⁶⁰ Claude Boyer, *Tyridate*, Paris, Toussaint Quinet, 1649.

⁷⁶¹ François Le Métel de Boisrobert, *Les Épistres en vers et autres œuvres poétiques*, Paris, Augustin Courbé, 1659, « Epistre dédicatoire », non paginée.

Il y a d'autres auteurs qui refusent aussi d'adhérer à cette logique. Mais contrairement à Boisrobert, ils ont su conserver la modestie d'une autre manière. Nous pouvons citer comme exemple la dédicace des *Amours de Jupiter et de Sémélé*, une autre tragédie de Boyer dédiée à Louis XIV :

SIRE,

Ceux qui verront à la teste de mon Ouvrage Vostre Auguste Nom avec celuy de Jupiter, s'imagineront sans doute, que je veux m'attacher à ces belles comparaisons qu'on peut faire du plus grand des Rois avec le plus puissant des Dieux, & que cherchant la verité dans la fable j'en veux tirer un grand fonds de loüanges pour la gloire de Vostre Majesté ; mais ce n'est pas mon dessein, de m'engager dans une carriere si vaste & si difficile : une matiere si importante ne peut estre dignement expliqué qu'avec le langage des Dieux, & par les bouches immortelles de l'Histoire & de la Renommée. D'ailleurs, SIRE, & je veux bien l'advoüer à Vostre Majesté, le seul interest de mon Ouvrage m'a inspiré la hardiesse de vous le consacrer ; j'ay crû que je n'avois que ce moyen pour achever sa reputation, & que pour faire valoir mon present, je pourrois publier hautement qu'il a eu l'honneur de plaire à Vostre Majesté ;⁷⁶²

Ce qui caractérise le début de cette dédicace, c'est une tendance de l'écriture épideictique qui s'affirme dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Elle consiste à rejeter les lieux communs traditionnels tant critiqués, y compris ce parallèle artificiel entre le héros de l'œuvre et le dédicataire, que Boyer dénonce ici. Mais la question se pose, comment peut-on renoncer au panégyrique dans un texte qui a pour vocation de louer ? La réponse de la plupart des auteurs consiste à confesser que la mission est bien au-delà de leur capacité. Ce qui les conduit à se contenter d'un objectif plus humble, à savoir le divertissement du dédicataire. C'est la raison pour laquelle les auteurs sont habitués à souligner que leurs œuvres ont plu aux dédicataires, et que c'est déjà un honneur d'avoir diverti un « Grand ». La dédicace est ainsi justifiée.

III. De la scène aux coulisses

C'est précisément cette rhétorique épideictique que nous venons d'étudier qui constitue l'obstacle principal à la reconnaissance des épîtres dédicatoires comme des

⁷⁶² Claude Boyer, *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, Paris, Guillaume de Luyne, 1666, « Epistre dédicatoire », non paginée.

témoignages de rapports réels entre écrivain et protecteur. Car le respect des codes d'écriture traditionnels, comme l'élaboration de nouveaux procédés rhétoriques, contribue, non pas à révéler ce qui *est*, mais à dépeindre ce qui *doit être*. « Dans l'épître dédicatoire, le mécénat est mis en scène non dans sa réalité mais dans son idéalité », Christian Jouhaud et Hélène Merlin nous le rappellent très justement⁷⁶³. Jusqu'ici, la fonction de la rhétorique n'a été abordée qu'en ce qu'elle intéresse les louanges du dédicataire. Il convient de souligner en outre que la rhétorique joue un autre rôle, peut-être trop évident pour s'en souvenir, à savoir celui de dissimuler la nature d'échange de la pratique dédicatoire. Elle se traduit notamment par les diverses manières dont un auteur justifie sa dédicace, sans lesquelles toutes les épîtres dédicatoires auraient ressemblé à la suivante.

Au sortir de la Fronde, où les gens de lettres se plaignent de leur misère, Scarron dédie une comédie intitulée *Dom Japhet d'Arménie* au jeune Louis XIV. L'originalité de sa dédicace retient notre attention :

SIRE,

Quelque bel Esprit, qui auroit aussi bien que moy à dédier un Livre à VOSTRE MAJESTÉ, diroit icy en beaux termes ; Que vous estes le plus Grand Roy du monde ; qu'à l'aage de quatorze ou quinze ans, vous estes plus sçavant en l'art de regner qu'un Roy Barbon ; que vous estes le mieux fait des hommes, pour ne pas dire des Rois, qui sont en petit nombre, & enfin que vous porterez vos Armes jusques au Mont Liban, & au delà : Tout cela est beau à dire ; mais je ne m'en serviray point icy, car cela s'en va sans dire ; je tascheray seulement de persuader à VOSTRE MAJESTÉ qu'elle ne se feroit pas grand tort si elle me faisoit un peu de bien ; si elle me faisoit un peu de bien, je serois plus guay que je ne suis ; si j'estois plus guay que je ne suis, je ferois des Comedies enjouées ; si je faisois des Comedies enjouées, VOSTRE MAJESTÉ en seroit divertie ; & si elle en estoit divertie, son argent ne seroit pas perdu : Tout cela conclut si necessairement, qu'il me semble que j'en serois persuadé si j'estois aussi bien un Grand Roy, comme je ne suis qu'un Pauvre malheureux, [...]⁷⁶⁴

Le début de cette épître liminaire nous ferait croire que Scarron a simplement voulu persifler la rhétorique ennuyeuse de ses confrères, comme il l'a fait jadis dans sa fameuse dédicace « A très-honneste et très-divertissante chienne dame Guillemette »

⁷⁶³ Christian Jouhaud et Hélène Merlin, « Mécènes, patrons et clients : les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII^e siècle », dans *Terrain*, Paris, Ministère de la Culture, 1993, n°21, p.49.

⁷⁶⁴ Paul Scarron, *Dom Japhet d'Arménie*, Paris, Augustin Courbé, 1653, « Epistre dédicatoire », non paginée.

précédant la première partie de son *Recueil des Œuvres burlesques*⁷⁶⁵, et qu'il trouvera ensuite une manière habile de justifier sa propre dédicace. Si c'était le cas, il resterait encore dans la logique épидictique. Pourtant, la suite de ses propos montre qu'il a rompu définitivement avec la méthode traditionnelle, car il transforme sa dédicace en une requête ouverte de gratification. C'est alors un pas décisif qu'il franchit.

On sait que, lorsqu'ils dédient des œuvres, les auteurs prennent toujours soin de ne pas laisser apparaître leurs épîtres liminaires comme des requêtes de faveurs, même si en réalité, ils attendent tous des gratifications de la part des dédicataires. En ce sens, on peut considérer la dédicace de *Dom Japhet d'Arménie* comme un cas exceptionnel, voire unique. Car nous n'avons pas trouvé d'autres exemples de ce type. D'un autre côté, il n'est pas étonnant qu'elle soit de la main de Scarron, que l'histoire littéraire considère comme le poète le plus sollicitant au XVII^e siècle. Couvert par sa réputation d'inventeur du burlesque, c'est-à-dire un style qui, par définition, consiste à traiter le noble en vulgaire, il est capable de transposer cette esthétique dans l'écriture épидictique sans choquer les lecteurs⁷⁶⁶. Mais une telle exception mise à part, il faut rappeler que la duplicité est une caractéristique fondamentale de toute épître dédicatoire.

Les éléments trompeurs d'une dédicace ne se limitent pas à sa nature ambivalente, nous avons aussi d'autres exemples dénonciateurs. C'est, entre autres, le cas des dédicaces des deux éditions des *Épîtres en vers* de Boisrobert. En 1647, lorsque le poète présente la première version de son recueil à Mazarin, il commence ainsi son épître liminaire :

MONSEIGNEUR,

Quoy que les plus beaux esprits de France qui m'ont engagé à l'impression de cet ouvrage se soient persuadés qu'il pourroit bien estre de quelque durée, & bien que tous ceux qui ont l'honneur de vous approcher m'ayent donné la hardiesse de le mettre au jour sous l'autorité de vostre nom, je vous puis assurer toutesfois que ce n'a pas esté avec moins de crainte que de respect que j'en ay demandé la

⁷⁶⁵ Paul Scarron, *Recueil des Œuvres burlesques de Mr Scarron, première partie*, Paris, Toussaint Quinet, 1648.

⁷⁶⁶ D'Assoucy, un autre grand poète burlesque, évoque la nature d'échange de la pratique de la dédicace, mais de manière moins abrupte, dans l'épître dédicatoire du *Ravissement de Proserpine*. Voir Charles Coypeau d'Assoucy, *Le Ravissement de Proserpine de Monsieur D'Assoucy, poème burlesque, enrichy de toutes ses figures*, Paris, Pierre David et Edme Pépingué, 1653.

permission à VOSTRE EMINENCE. Ce n'est pas un petit crime, que de prendre en vain un si grand nom que le vostre, [...] ⁷⁶⁷

Rien d'original dans ce passage, ni d'ailleurs dans le reste du texte. Pourtant, en 1659, quand Boisrobert offre la nouvelle édition de ses *Épistres*, cette fois au surintendant Foucquet qui se trouve à l'apogée de sa gloire personnelle, nous sommes étonnés de constater que la dédicace est inaugurée par la phrase suivante :

MONSEIGNEUR,

Comme son Eminence receut avec quelque satisfaction le premier Volume de mes Epistres en Vers qu'elle m'avoit ordonné de luy dedier dans les premieres années de son Ministere ; j'avoüe que je me sentis le cœur enflé d'une approbation qui m'estoit si glorieuse ⁷⁶⁸.

Si le poète disait la vérité en 1659, l'épître dédicatoire de 1647 deviendrait un mensonge complet. La prétendue « hardiesse », la « permission » qu'il a demandée à Mazarin avant de lui présenter son recueil, ne seraient que des inventions conformes aux codes d'écriture épидictique, puisque la dédicace était à l'origine une demande de la part de Mazarin. Mais il n'est pas impossible que, douze ans après, Boisrobert falsifie la réalité pour vanter indirectement son propre talent. Car rappeler cet ancien commandement de Mazarin, c'est proclamer que le ministre de la régence a reconnu la qualité de son œuvre, une œuvre qui mérite d'être parée d'un illustre nom. Ce qui revient à justifier la nouvelle dédicace à Foucquet. Quoi qu'il en soit, il est impossible de trancher la question sans la découverte d'autres témoignages.

Comme on peut le constater, plus nombreuses sont les épîtres dédicatoires qui contiennent des allusions à la réception de l'œuvre chez le dédicataire : les phrases du type « cet ouvrage ne vous a pas déplu » sont particulièrement récurrentes dans les dédicaces. Mais l'exemple des deux dédicaces de Boisrobert nous avertit. Il est nécessaire de se poser toujours la question : à quel point de telles allusions sont vraies ? Sont-elles complètement inventées à d'autres fins ? On ne pourra avoir la réponse qu'à l'aide de témoignages extérieurs. Pendant nos recherches aux Archives de Chantilly, nous avons eu la chance d'exhumer une lettre adressée au Grand Condé, dont un passage est relatif à la question de la dédicace d'une comédie. Les informations

⁷⁶⁷ François Le Métel de Boisrobert, *Les Épistres du sieur de Boisrobert*, Paris, Cardin Besongne, 1647, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷⁶⁸ François Le Métel de Boisrobert, *Les Épistres en vers et autres œuvres poétiques*, op.cit., « Epistre dédicatoire », non paginée.

précieuses qu'elle nous livre nous permettent de vérifier, du moins pour une occurrence, la véracité de telles allusions. Citons d'abord l'épître dédicatoire de la comédie concernée, à savoir *Les Bouts-Rimés* de l'abbé de Saint-Ussans :

MONSEIGNEUR,

Cet esprit opposé aux Bouts-Rimez qui s'est heureusement conservé en quelques endroits contre leur contagion, & qui se produit de temps en temps pour arrêter le cours de ces insectes du Parnasse, semble estre sorti de cette source de délicatesse & de bon goust qui se trouve, plus abondamment qu'en lieu du Monde, dans la maison de VOSTRE ALTESSE SERENISSIME. C'est dans cette maison qu'a esté composée la première pièce qui ait paru contre cette maniere de Poësie ; je veux dire le Poëme intitulé Dulot vaincu ou la défaite des Bouts-Rimez⁷⁶⁹, dédié à feu Monseigneur le Prince de Conty : & c'est assez, MONSEIGNEUR, pour faire que toutes les pièces de mesme goust vous doivent un hommage particulier⁷⁷⁰.

On constate que l'auteur justifie sa dédicace d'abord par le fait que le premier poème opposé à la mode des Bouts-Rimez est dédié au prince de Conti, frère du Grand Condé. Ensuite, il met en avant, comme on le voit chez beaucoup d'autres, la réussite que sa pièce a obtenue à Chantilly, chez le dédicataire, afin de légitimer davantage son geste.

Mais cette petite Comedie a encore une raison singuliere de vous estre offerte ; quand ce ne seroit, MONSEIGNEUR, que pour se glorifier, dans une dedicace, de l'accueil & de l'audiance favorable qu'elle a trouvé chez vous. Ceux qui sçavent qu'elle est assez heureuse pour avoir plû à la Cour, lors qu'elle a eu l'honneur d'y paroître, pourroient ignorer ses avantages de Chantilly : Et comme le juste discernement de V.A.S. est aussi generalement connu que sa valeur, quand un ouvrage a eu le bon-heur de ne luy pas déplaire, il est bien naturel à ceux qui ont interest à la gloire de cet ouvrage, de publier une approbation qui doit attirer toutes les autres. [...]⁷⁷¹

Mais pour savoir si l'allusion à cette « audiance » favorable est digne de crédit, il faut maintenant citer le passage en question de la lettre que nous avons découverte à Chantilly :

[...] Au reste, Monseigneur, je suis chargé de demander une grace à V.A.S. en faveur de Mr. L'abbé de Saint-Ussan, de thoulouze, homme de condition, de merite et de belles lettres. Il est autheur de la petite, et jolie comedie des bouts rimés. Le petit Moliere⁷⁷² l'a rendu si glorieux en luy disant qu'il l'avoit recitée toute entiere

⁷⁶⁹ De Sarrasin.

⁷⁷⁰ Pierre de Saint-Glas, Abbé de Saint-Ussans, *Les Bouts-Rimés*, Paris, Pierre Trabouillet, 1682. « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷⁷¹ *Idem*.

⁷⁷² Jean Raisin, surnommé « petit Molière ». Bien qu'il soit comédien de la troupe du Dauphin établi à Rouen, il est en réalité protégé par le « Grand Condé ».

a V.A.S., qu'elle avoit pris plaisir à l'entendre, et qu'elle luy avoit donné son approbation, qu'il s'est mis dans la teste qu'elle voudroit bien luy faire l'honneur de luy permettre de luy dedier cette pièce. Pour cet effet, Monseigneur, il m'est venu voir avec cinq ou six des principaux comediens, me priant d'obtenir cette grace de V.A.S. et de luy envoyer le seul exemplaire qu'il a fait imprimer pour qu'elle ayt la bonté de le lire, esperant qu'elle la gousterá encore davantage que lors qu'elle l'entendit reciter au petit molliere. Il m'a aussy donné son espistre dedicatoire que j'envoye cy-jointe a V.A.S. pour qu'elle voye si elle sera bien ainsy. Cette pièce a eu succès icy et a la cour. Cet abbé est fort honneste homme, et attend cette grace de V.A.S. Elle me fera s'il luy plaist celle de me mander si Elle trouve bon qu'il la luy dedie⁷⁷³.

Cette lettre date du 28 juillet 1682. Son auteur est Bernard Lénét, l'abbé de la Victoire, client de Condé. Comme le début de l'extrait nous l'indique, il est intercesseur de l'abbé de Saint-Ussans qui veut dédier sa petite comédie à Condé. À ce que raconte Lénét, *Les Bouts-Rimés* a été effectivement bien reçu à Chantilly, d'où le projet de dédicace. Mais cette lettre nous signifie plus qu'un simple témoignage de la bonne réception de la pièce de Saint-Ussans. Car grâce à elle, nous pouvons rétablir les principales étapes du processus dedicatoire pour un poète dramatique.

D'abord, il est important pour l'auteur, surtout quand il ne fait pas partie de l'entourage d'un Grand, d'entretenir de bonnes relations avec les comédiens à qui il confie le texte et qui ont l'occasion d'approcher les Grands lors des représentations ou des récitations, comme c'est le cas ici. Ensuite, une fois que sa pièce est connue par le dedicataire potentiel, il est temps de prendre la décision de la lui dédier ou pas, en fonction, bien sûr, du sentiment de ce personnage vis-à-vis de la pièce. Si elle a été appréciée, l'auteur peut commencer à rédiger son épître dedicatoire, laquelle sera transmise, par un intercesseur, au futur dedicataire, avec éventuellement un exemplaire de la pièce. Le dedicataire examinera cette version originale de l'épître dedicatoire et en donnera son avis. L'opération se terminera par la publication de la pièce parée désormais d'un grand nom. Cela étant, on n'aura pas tort de conclure qu'en principe, un tel processus peut garantir la véracité des allusions aux réalités qu'on trouve fréquemment dans les épîtres dedicatoires, puisqu'avant d'être rendu publiques, celles-ci devaient avoir été déjà examinées par les dedicataires. Quant aux dedicaces qui ne contiennent aucune allusion à un contact préalable entre l'œuvre et le dedicataire, il est impossible de savoir si ce processus est respecté dans son intégralité. C'est peut-être

⁷⁷³ Archives de Chantilly, série P, *Correspondances passives du Grand Condé : 1647-1686*, t.LXXXVI, p.343-344.

pour cette raison que Molière dénonce le fait qu'un auteur écrit tout ce qu'il veut dans une épître dédicatoire, et s'autorise de « se faire des Protecteurs qui n'ont jamais songé à l'être ».

La pratique de la dédicace suppose un dialogue symbolique entre les lettres et le pouvoir. Mais comme le résultat de ce dialogue, c'est-à-dire l'épître dédicatoire, est destiné à la publication, on ne peut lui accorder du crédit avant de savoir comment elle a été produite. D'où la nécessité d'analyser la rhétorique de l'écriture épideictique. Cet examen nous fait comprendre que le panégyrique du dédicataire, réalisé à l'aide de différents procédés rhétoriques, pour pompeux qu'il soit, n'exclut pas nécessairement des allusions à la réalité qu'on peut repérer dans ces textes. L'étude du cas concret de la dédicace des *Bouts-Rimés* de l'abbé de Saint-Ussans, appuyée sur un témoignage extérieur, nous montre que selon la procédure standard, une épître dédicatoire ne sera publiée qu'après avoir été soumise à l'examen du dédicataire, ce qui laisse peu de marges à l'auteur pour une éventuelle falsification des faits. Mais supposons que le dialogue entre l'écrivain et son bienfaiteur ait réellement eu lieu, cela n'indique pas qu'un rapport de protection est désormais établi entre les deux parties. L'étude statistique nous apprend que la pratique de la dédicace relève du domaine du mécénat plutôt que d'un patronage à long terme. En revanche, en dépit de certaines exceptions, pour un dédicataire, le nombre de dédicaces reçues traduit assez fidèlement sa réputation mécénique. Par conséquent, on peut conclure qu'il reste hasardeux d'identifier les protecteurs d'un auteur parmi les dédicataires de ses différentes œuvres, mais qu'à l'inverse, il est assez utile de saisir le profil d'un mécène à partir du nombre et du type d'œuvres qui lui sont adressées.

Chapitre premier

Le mécénat d'État sous le gouvernement de Richelieu

Dans une lettre qu'il adresse à Godeau le 30 octobre 1632, Jean Chapelain évoque de la façon suivante sa première rencontre avec le dramaturge Jean Rotrou :

Le comte de Fiesque m'a amené Rotrou et son Mécène. Je suis marri qu'un garçon de si beau naturel ait pris une servitude si honteuse, et il ne tiendra pas à moy que nous ne l'en affranchissions bientôt⁷⁷⁴.

L'emploi du terme « Mécène » a clairement une dimension ironique. Car, autrement, on ne comprend pas pourquoi Chapelain aurait considéré un rapport mécénique, qui est tout à fait honorable au XVII^e siècle, comme « une servitude si honteuse ». Qui plus est, comme ce mécène est identifié, non sans raison, à Pierre Le Messier, dit Bellerose, alors chef de la troupe théâtrale de l'Hôtel de Bourgogne, dont Rotrou est fournisseur principal, comment ne pas percevoir l'ironie dans une phrase qui fait d'un comédien - métier infâme selon le droit canonique - un mécène ? Toujours est-il que ce commentaire de Chapelain reflète la situation gênante dans laquelle se trouve un dramaturge professionnel de son temps.

On sait que le professionnalisme est ouvertement rejeté par les hommes de lettres du XVII^e siècle. Or, parmi les écrivains, ceux qui composent essentiellement, voire uniquement, des pièces de théâtre constituent en quelque sorte une sous-catégorie à part. Car le début du XVII^e siècle témoigne d'une évolution décisive du genre, à savoir le passage d'un théâtre littéraire, c'est-à-dire le théâtre de la Renaissance⁷⁷⁵, à un théâtre destiné avant tout à la représentation, un théâtre prenant en compte des exigences scéniques dès la phase d'écriture. Cela associe, plus que jamais, les auteurs de théâtre aux comédiens professionnels. Le bénéfice que les dramaturges peuvent tirer d'une telle évolution est indéniable, puisque céder leurs œuvres aux comédiens leur assure une source de revenus à laquelle ne peuvent prétendre leurs confrères des autres genres. Mais le revers d'un tel changement, c'est que ce gain même fait obstacle à leur

⁷⁷⁴ *Lettres de Jean Chapelain*, publiées par Ph. Tamizey de Larroque, *op.cit.*, t.1, lettre LIX, p. 6.

⁷⁷⁵ Ce qui n'empêche pas que les comédiens professionnels du XVI^e siècle jouent ces pièces. Selon les recherches de Raymond Lebègue, depuis les années 1560, les tragédies et les comédies figurent régulièrement au répertoire des troupes ambulantes. Voir ses *Études sur le théâtre français, I, Moyen Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 253-269.

consécration sociale. Car un poète idéal tel qu'on l'entend est celui qui jouit des patronages lui permettant d'éviter de vendre ses écrits pour vivre. Les auteurs de théâtre ne l'ignorent pas. C'est la raison pour laquelle tout en conservant cette particularité de leur profession, ils cherchent, comme tout autre poète, à s'attirer des protecteurs. Pour eux, ces derniers ne représentent pas simplement une source financière de plus, mais aussi, voire surtout, une caution de leur statut social. C'est seulement à partir de ce constat que nous nous autorisons à aborder la question de la protection des auteurs de théâtre dans le cadre plus large qu'est le patronage littéraire en général. Nous allons le comprendre à travers une analyse de la carrière d'Alexandre Hardy, le premier dramaturge qui, dans sa participation même à l'évolution du genre théâtral, s'est confronté à la question de sa consécration sociale.

Quant aux dramaturges de la nouvelle génération, ils ne manquent pas de suivre la voie de l'« Auteur du *Théâtre*⁷⁷⁶ ». Ils peuvent même espérer mieux, car la décennie 1630 connaît la naissance d'un protecteur sans précédent, Richelieu en l'occurrence, qui ne se contente pas d'être mécène privé traditionnel à la façon d'un Montmorency ou d'un Condé, mais qui propose au monde des lettres entier un patronage d'État par la voie de l'institutionnalisation, ce en même temps qu'il travaille à la raison absolutiste. Le beau projet commence avec la participation massive des écrivains à une campagne de propagande qui s'étend entre 1633 et 1635 et qui aboutit à la publication parallèle de deux recueils consacrés à la glorification du roi et de son ministre. Il se poursuit ensuite avec un événement majeur du début du siècle, à savoir la fondation de l'Académie française. Cette redéfinition ainsi opérée des rapports entre le pouvoir et les lettres mettra en avant deux personnages-clés, Boisrobert et Chapelain qui, par leurs infatigables efforts de recommandation et d'intercession, deviennent eux-mêmes des protecteurs délégués.

⁷⁷⁶ Cette expression tire son origine du titre commun des recueils de pièces publiés entre 1624-1628, à savoir *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*.

I. La réaffirmation du statut de poète dramatique : le cas pionnier d'Alexandre Hardy

Le personnage d'Alexandre Hardy est particulièrement intéressant dans la mesure où sa carrière recoupe précisément la période de transition de la littérature théâtrale. Certes, l'état actuel des recherches sur cet auteur ne nous autorise pas à en établir une biographie satisfaisante, puisque les seuls documents auxquels nous pouvons nous fier sont les seize actes notariés qui le concernent directement et les épîtres dédicatoires des cinq tomes de son *Théâtre* et d'une œuvre publiée séparément⁷⁷⁷. Pourtant, il n'est pas impossible de formuler des hypothèses sur le mystère qui plane autour de ce personnage, étroitement lié à la question de son statut social : est-ce qu'il est un poète à gages qui monte lui-même sur scène, autrement dit un comédien-poète, comme l'histoire littéraire a tendance à le considérer ?

Le document le plus ancien dans lequel figure le nom d'Alexandre Hardy remonte à 1600. Le 22 mars de cette année, dans la ville d'Angers, il s'associe à plusieurs comédiens, dont Mathieu Lefebvre, sieur de La Porte, fameux chef de troupe du début du siècle, et Fleury Jacob, sieur de Montfleury, père du futur tragédien de l'Hôtel de Bourgogne. Dans l'acte d'association⁷⁷⁸, Hardy, comme tous les autres, est désigné comme « comédien du roi ». Mais ce qui est troublant, c'est que cette qualité ne se retrouvera qu'une seule fois par la suite. Tandis que dans les quatorze actes restants, mis à part celui dans lequel son nom n'est suivi d'aucune qualité⁷⁷⁹, il est désigné une fois comme « poète français » en 1611⁷⁸⁰, une fois comme « secrétaire du prince de Condé » en 1615⁷⁸¹, et toujours comme « poète ordinaire du roi » à partir des années 1620.

Pour essayer de comprendre cette incohérence, il convient, en premier temps, de mettre en parallèle deux actes assez proches dans le temps. Le premier est un contrat

⁷⁷⁷ Alexandre Hardy, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques ou théâtres consécutifs*, Paris, J. Quesnel, 1623.

⁷⁷⁸ Alan Howe, « Alexandre Hardy et les comédiens français à Angers au début du XVII^e siècle », dans *Seventeenth-Century French Studies*, 2006, t. 28, p. 48.

⁷⁷⁹ C'est un bail de l'Hôtel de Bourgogne du 11 décembre 1626 pris par les « vieux comédiens du roi », Hardy y est nommé à la fin du contrat comme le correspondant permanent des comédiens, sans que son nom ne soit accompagné d'une qualité quelconque. J. Fransen, « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *op. cit.*, p. 348.

⁷⁸⁰ L'acte du 9 août. Voir Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649*, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁸¹ L'acte du 4 novembre 1615, dont une analyse est publiée dans une édition critique de la *Scédase ou L'Hospitalité violée*, *op. cit.*, p. 40.

conclu le 9 août 1611⁷⁸² entre Alexandre Hardy, « poète français », d'une part, et les « comédiens du roi » sous la conduite de Valleran Le Conte, de l'autre. Hardy y est engagé comme fournisseur du répertoire de ces derniers. Or, le 2 septembre suivant⁷⁸³, dans un bail où Valleran Le Conte cède à un bourgeois parisien une grande partie de l'Hôtel de Bourgogne que sa troupe a loué, Hardy est présenté comme l'un des « comédiens du roi ». L'examen de ces deux actes nous porte à croire qu'Alexandre Hardy s'est effectivement associé à la troupe de Valleran Le Conte, mais sa mission consiste plutôt, peut-être seulement, à composer des pièces pour ses camarades. Si son nom est suivi de la qualité de « comédien », c'est vraisemblablement parce qu'au XVII^e siècle, quiconque travaille pour une troupe de théâtre peut être qualifié indifféremment de « comédien » dans la mesure où il contribue, d'une manière ou d'une autre, à la *comédie*. Un autre exemple concernant un décorateur du début du siècle, Georges Buffequin, semble confirmer notre hypothèse.

Dans un acte d'association du 24 décembre 1608⁷⁸⁴, tout en précisant que Buffequin aura la tâche de fournir « le théâtre et le décor », on le qualifie de « comédien » comme les autres membres de la troupe. Sauf que six mois plus tard, il est devenu « compagnon peintre » dans un autre acte du 29 juin 1609⁷⁸⁵. Cette qualité l'accompagnera encore au mois d'août suivant⁷⁸⁶. L'exemple de ce décorateur nous montre que l'incohérence apparente quant à la qualité d'Alexandre Hardy n'a pas l'importance qu'on aurait tendance à lui accorder. De même, le fait que Hardy est qualifié tantôt de « poète » tantôt de « comédien » ne signifie pas nécessairement qu'il est et l'un et l'autre. Tout au plus, on peut dire que cela reste une possibilité qui n'est pas à exclure. Mais les archives nous apprennent qu'au plus tard à partir des années 1610⁷⁸⁷, tout en continuant à leur vendre ses œuvres, le poète ne suit plus les comédiens dans leurs voyages. Qui plus est, le plus souvent, il n'est même pas en contact direct avec la troupe. Alors comment pourrait-on affirmer qu'un Hardy qui ne vit pas avec ses camarades monte lui aussi sur scène ? Pour nous, le choix d'un tel mode de collaboration relève de la stratégie sociale de l'auteur. Nous allons le voir.

⁷⁸² Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649*, op. cit., p. 96.

⁷⁸³ S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, A.-G. Nizet, 1972, p. 204-205.

⁷⁸⁴ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, p. 229.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 229-231.

⁷⁸⁷ Pour les années précédentes, le seul document qui nous est parvenu est l'acte du 22 mars 1600.

Commençons par réviser cette étiquette qu'on a l'habitude d'imposer à Alexandre Hardy, à savoir un « poète à gages ». Selon Samuel Chappuzeau, premier historien du théâtre français du XVII^e siècle, les auteurs qui fournissent des pièces à une troupe peuvent être récompensés de deux manières différentes. « La plus ordinaire condition & la plus juste de costé & d'autre est de faire entrer l'Autheur pour deux parts toutes les representations de sa piece jusques à un certain temps⁷⁸⁸. » Mais il se peut aussi que « les Comediens payent l'ouvrage contant, jusques à deux cens pistoles, & au-delà en le prenant des mains de l'Autheur, & au hazard du succez⁷⁸⁹. » Pour ne pas prendre trop de risques, cette seconde pratique ne s'exerce que lorsqu'il s'agit des auteurs confirmés. Mais ce qu'on aurait pu ignorer, c'est que l'une et l'autre ont déjà existé au tout début du siècle.

Le 9 août 1611, Alexandre Hardy promet aux comédiens du roi dirigés par Valleran Le Conte de leur fournir quatre pièces de théâtre à six semaines d'intervalle. En récompense, il recevra, pour chaque pièce, une douzième part de la recette totale après la déduction des frais. On sait qu'il existe une tradition qui veut que la neuvième part de la recette que reçoit Philippe Quinault pour sa première comédie intitulée *Les Rivaux* soit l'origine de ce qu'on appellera plus tard la « part d'auteur ». Mais l'existence de l'acte de 1611 nous prouve que celle-ci est apparue bien avant. De même, c'est cette clause du contrat qui nous apprend qu'au lieu d'être à gages, Alexandre Hardy partage la recette de la troupe en tant que fournisseur du répertoire. Mais l'intérêt de ce contrat ne s'arrête pas là : il nous révèle aussi un autre élément capital, à savoir que tout ce que compose le poète n'est pas imposé par les comédiens. Car ce même 9 août 1611, le poète vend à la troupe de Valleran Le Conte trois pièces déjà composées. On y trouve une tragi-comédie, *Le Ravissement de Proserpine* ; une tragédie, *Erype* ; et une pastorale, *Lucippe ou les Corrivaux*. La vente rapporte à Hardy 180 livres au total.

Le fait que le poète compose des pièces en dehors de la période où il est engagé à une troupe semble nous prouver qu'il est prêt à diffuser librement ses œuvres. Trois autres actes viennent le confirmer. Le 15 septembre 1614⁷⁹⁰, les comédiens du roi réunis autour de Claude Husson signent une obligation de 210 livres envers un certain François Dupré, secrétaire de la chambre du roi et commis à l'Épargne, pour l'achat de quatre

⁷⁸⁸ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, op. cit., p. 85-86.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁹⁰ Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649*, op. cit., p. 253.

pièces d'Alexandre Hardy. Le 20 octobre 1615⁷⁹¹, c'est Valleran Le Conte qui achète à son tour douze pièces de Hardy au même François Dupré moyennant 1050 livres. Alors pourquoi les comédiens se sont tous adressés à Dupré pour acquérir les pièces de Hardy ? Un troisième acte peut nous donner la réponse. Le 4 novembre 1615⁷⁹², Alexandre Hardy promet à François Dupré de l'indemniser au cas où il aurait « baillé a quelque personne quelque copie des douze poèmes dramatiques » remis par Dupré à Valleran Le Conte et aux autres comédiens du roi. Cet acte nous apporte deux renseignements. Premièrement, le poète dépose ses pièces chez François Dupré qui les vend pour lui. En second lieu, par cette promesse d'indemnisation, il convient d'entendre que le poète encourage son agent à diffuser ses pièces en dépit des contraintes éventuelles résultant des ventes qu'il aurait conclues avec certains comédiens.

Il semble que, pour une certaine raison que nous allons développer par la suite, Alexandre Hardy n'est plus toujours en contact direct avec les comédiens. De surcroît, cette distanciation n'est pas éphémère. Puisqu'en 1620 encore, lorsqu'il s'associe à la troupe de Bellerose, Hardy n'oublie pas de faire ajouter la clause qui lui permet de ne pas suivre les comédiens partout où ils vont⁷⁹³. Il faut aussi rappeler que selon ce contrat, le poète touchera une part entière des revenus de la troupe. Un tel détail montre à nouveau que Hardy n'est pas à gages. Qui plus est, il exclut tout de suite la possibilité qui veut que Hardy soit un comédien-poète. Puisque si c'était le cas, il aurait touché une part de plus pour sa participation à la représentation.

On se demande pourquoi le poète ne suit pas la troupe dans ses voyages. Un autre détail de l'acte du 4 novembre 1615 vient nous apporter la réponse. On découvre qu'Alexandre Hardy y est désigné comme « secrétaire du Prince de Condé ». Autrement dit, le dramaturge professionnel a adopté la voie du clientélisme pour ennoblir sa carrière. C'est alors une initiative de Hardy qui sera imitée par certains de ses successeurs. Néanmoins, le patronage d'Henri de Bourbon semble n'être qu'une courte étape de cette escalade sociale de notre auteur. Outre le fait que cette qualité n'apparaît qu'une seule fois dans les actes qui nous sont parvenus et qui ont été enregistrés du

⁷⁹¹ Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649*, op. cit., p. 104.

⁷⁹² Alexandre Hardy, *Scédase ou L'Hospitalité violée*, op. cit., p. 40.

⁷⁹³ Le contrat d'association du 9 octobre 1620, signé à Marseille. Voir S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, p. 214-216.

vivant de Hardy⁷⁹⁴, la dédicace du tome IV de son *Théâtre* est aussi significative sur ce point. On sait qu'à partir de 1624 le dramaturge commence à faire publier une sélection de ses pièces qu'il intitule le *Théâtre d'Alexandre Hardy*. Ce dernier se compose en cinq tomes dont chacun est dédié à un grand seigneur de l'époque⁷⁹⁵. Ce qui est curieux, c'est que son épître dédicatoire ne mentionne pas qu'il a été secrétaire chez le prince de Condé, alors qu'en règle générale, comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, si un livre est dédié au protecteur de son auteur, ce dernier justifiera sa dédicace à la fois comme un devoir et une gratitude envers son maître. Autrement dit, le patronage sera nécessairement évoqué dans l'épître dédicatoire.

Certes, le passage suivant de la dédicace présente le prince de Condé comme un illustre protecteur :

Quant à nostre siecle où les meilleurs ouvriers de ce bel art sont les moins heureux & recherchez, ou il faut estre aussi bon courtisan que mauvais Poëte pour faire fortune ; ma pauvre Muse vagabonde & flotante sur un Ocean de miseres, n'a dans le Ciel de la France veu d'Astre favorable qui la put preserver de naufrage, que le vostre, MONSEIGNEUR : Elle n'a eu son refuge qu'à ce Temple ouvert auquel vous presidez & residez dans l'un de nos plus celebres Parnasses, comme la Deïté tutelaire de ces filles de mémoire, qui luy consacrent de ma part une élite de derniers poëme, ainsi que le courage de l'Auteur : [...]⁷⁹⁶

Mais plutôt qu'une réalité, la mention du patronage que Condé seul aurait accordé à sa « pauvre Muse » est un lieu commun relevant de la rhétorique épideictique car, trois années avant, dans la dédicace de sa première œuvre adressée à un parlementaire, Alexandre Hardy a adopté une formulation similaire :

[...] ainsi ceste inimitable histoire d'Heliodore, à laquelle j'ay fait prendre le cothurne François éclore pendant les bouillons d'une jeunesse, s'ose jeter en l'azile de vostre protection, comme seul qui dans la France avez reçu ma pauvre Muse à bras ouverts en son affliction, [...]⁷⁹⁷

Cela étant, il convient de considérer le passage de l'épître liminaire du tome IV du *Théâtre* comme l'éloge d'un prince de Condé qui a su protéger les Lettres en général.

⁷⁹⁴ La veuve d'Alexandre Hardy est remariée en 1635. Dans l'acte de mariage qui date du 17 janvier, cette dernière est désignée comme veuve d'Alexandre Hardy, « secrétaire du prince de Condé ».

⁷⁹⁵ Le premier au duc de Montmorency ; le deuxième au duc d'Aluin ; le troisième à Monseigneur le Premier ; le quatrième au prince de Condé ; et le dernier au marquis de Liancourt.

⁷⁹⁶ Alexandre Hardy, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, tome quatriesme*, Rouen, David du Petit Val, 1626, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷⁹⁷ Alexandre Hardy, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, op. cit.*, « Epistre dédicatoire », non paginée. Le livre est dédié à « Monsieur Payen, conseiller du roy, en sa cour de Parlement de Paris ».

Mais quel type de formulation un auteur utilisera-t-il lorsque le destinataire est effectivement son protecteur ? Nous pouvons l'illustrer par deux exemples.

Intéressons-nous d'abord à la façon dont Jean Mairet ouvre la dédicace de sa *Sylvie* au duc de Montmorency :

MONSEIGNEUR,

Quand je n'aurois pas l'honneur d'estre à vous, comme je l'ay, & que le don que je vous ay fait de moy du jour que mon affection & mon bonheur m'attacherent à vostre service, ne m'eust pas osté la liberté de disposer de mes actions ; je ne sçais point de Seigneur en France à qui plus justement qu'à vous je puisse presenter comme je fais les premiers fruicts de mon Estude⁷⁹⁸.

Mais il nous semble qu'un tel incipit est loin d'être l'invention de Mairet. Puisque c'est de la même manière que Guez de Balzac commence sa lettre au duc d'Épernon, son protecteur :

MONSEIGNEUR,

Quand je ne serois pas nay comme je suis, vostre tres-humble serviteur, il faudroit que je fusse mauvais François pour ne me resjouir pas des contentemens de vostre maison, puis que ce sont des felicités publiques⁷⁹⁹.

La ressemblance rhétorique mise à part, ces deux exemples nous montrent d'abord que dans une lettre publique le patronage, tant qu'il est réel, est toujours évoqué de façon explicite, de sorte que l'éloge que contient la lettre devient l'expression d'une gratitude. Pourtant, les auteurs qui sont doués dans l'art de la louange vont plus loin. Tout en affichant leur appartenance, ils dénieient qu'il existe un lien causal entre cette appartenance et l'éloge qui suit. Autrement dit, l'éloge du destinataire va de soi. C'est cette logique qui sous-tend la lettre de Mairet comme celle de Balzac.

Revenons maintenant à Alexandre Hardy. Si le patronage du prince de Condé n'a été qu'éphémère, c'est probablement parce que l'objectif final du dramaturge est la reconnaissance du roi. Deux éléments nous conduisent à émettre cette hypothèse. Il s'agit d'abord d'une clause du contrat de vente du 20 octobre 1615 que nous avons déjà rencontré⁸⁰⁰, la voici :

⁷⁹⁸ Jean Mairet, *La Sylvie du sieur Mairet, tragi-comédie pastorale*, Paris, F. Targa, 1628. « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁷⁹⁹ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres du sieur de Balzac*, Paris, Toussaint du Bray, 1624, lettre I, p. 1-2.

⁸⁰⁰ Cf. *supra*, p.81 et 241.

Et a esté accordé lesdites parties qu'au cas que desdits douze poèmes il se trouve en avoir esté délivré aucune coppie par ledit sieur Dupré et messire Alexandre Hardy, auteur des susdits pièces, à quelque personne que ce soyent, en ce cas ledit sieur Dupré s'est soubzmis en tous et chascuns dommaiges et intérestz envers lesdits commédiens telz qu'ilz seront jugés pour raison fere, et *excepté pour le regard de Corisne, pastoralle, une partie de laquelle a esté baillée au Roy*⁸⁰¹, et au cas qu'elle se trouve entière, se soubzmet icellui sieur Dupré en fere fere ung autre à ses despens par ledit sieur Hardy, auteur des susdits poèmes⁸⁰².

Le 4 novembre suivant, Hardy promet à Dupré qu'au cas où il aurait donné la pastorale de *Corine* tout entière au roi, il s'engage à faire une pièce nouvelle. Or, c'est dans ce même acte que notre auteur est désigné comme « secrétaire du prince de Condé ». Autrement dit, tout en étant au service d'Henri de Bourbon, Hardy commence déjà à chercher la faveur du jeune Louis XIII. Le fait qu'une partie seule de la pièce est « baillée au Roy » prouve bien que ce n'est qu'une tentative. Puisque la pièce, comme les onze autres, est déjà achevée et prête à vendre aux comédiens. Son auteur ne la dédierait en intégralité que si le roi appréciait l'« échantillon » soumis. Quoiqu'on ignore la suite de l'affaire, un autre élément semble nous indiquer que le talent poétique de Hardy est finalement reconnu par Louis XIII. C'est le fait qu'au plus tard à partir de 1620 Hardy est qualifié, dans tous les actes notariés qui précisent sa qualité, de « poète (ordinaire) du roi ».

En même temps qu'il cherche les patronages çà et là, le dramaturge compte également affirmer son statut de poète par la voie de la publication⁸⁰³. Il faut rappeler qu'avant l'apparition successive des cinq tomes du *Théâtre d'Alexandre Hardy*, le dramaturge a déjà mis au jour une première œuvre dramatique adaptée d'Héliodore⁸⁰⁴. Pour la publication de ce livre, Alexandre Hardy, « Poète de sa Majesté », a réussi à obtenir un privilège général le 8 octobre 1622, valable pour dix ans, pour

toutes & chacunes ses œuvres, contenant plusieurs poèmes, Tragedies & pastorales, & spécialement (*les chastes & loyalles amours de Theagene & Cariclée*,

⁸⁰¹ Nous soulignons.

⁸⁰² Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649, op.cit.*, p.245.

⁸⁰³ Alan Howe a fait un article qui aborde cette question : « L'entrée au parnasse d'un dramaturge professionnel : le cas d'Alexandre Hardy », dans Georges Forestier, Edric Caldicott & Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, p.227-244.

⁸⁰⁴ *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques ou théâtres consécutifs.*

reduites du grec de l'histoire d'Héliodore en 8. Poèmes dramatiques ou Theatres consecutifs) par luy reveuë & corrigée pour cét effet⁸⁰⁵.

Les termes en sont clairs : dès 1622, Hardy est conscient de l'importance de protéger ses droits sur les œuvres dont il est auteur. Si l'on en croit ce qu'il dit dans l'avis « Au lecteur » du livre, il y serait contraint :

Ceux de ma profession qui commencent à faire sortir leur nom en public par quelque foible ouvrage, semblent donner eux mesmes le coup mortel à leur reputation, & imitent ces mauvais Pilotes, qui faute d'experience feront naufrage au sortir du port ; ainsi Lecteur, l'insupportable avarice de certains Libraires faisant passer ce poëme de l'histoire Ethiopique sous la presse, à mon déçeu, tout incorrect, force ma resolution, reduit à choisir de deux maux le moindre, s'entend à souffrir imprimer ce que je desiroy plustost supprimer, & apres quelque reveuë te le donner un peu mieux poly⁸⁰⁶ :

Mais si cette « avarice » de certains libraires malhonnêtes a obligé Hardy à publier une œuvre malgré lui, elle a aussi reflété la notoriété de celui-ci dans la poésie dramatique. Une notoriété que notre poète entend confirmer par une publication massive des pièces qu'il a jadis composées.

Ce projet sera confirmé par les accords de restitution conclus entre le dramaturge et la troupe de théâtre à laquelle il s'est associé⁸⁰⁷. Selon de tels accords, Hardy est autorisé à faire imprimer une sélection de ses œuvres qu'il a cédées aux comédiens. Mais l'ambition de l'auteur s'avère plus grande. Ne se contentant pas de publier simplement ses écrits, il cherche à s'attirer l'attention du monde littéraire par la voie de la polémique. Et pour ce faire, il n'a pas attendu 1628, l'année où paraît la fameuse préface du tome cinq de son *Théâtre*. Lisons d'abord la suite de l'avis « Au lecteur » des *Chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée* :

que si tu es de ces critiques du temps, qui cherchent la perfection de la poésie en [je] ne sçay quelle douceur superficielle ; & chastrent le parterre des muses de ses plus belles fleurs, sache que mes escrits ne te plairont jamais comme de celuy qui a toujours creu.

*Qu'Homere, Virgile, & Ronsard,
Sont les trois démons de cét art.*

Considere au surplus que ce ne sont pas icy Stances, Sonnets, ou Elegies, qui desirent des antithetes, des pointes, & des mots affectez à la Courtisane, mais des

⁸⁰⁵ *Ibid.*, « Extrait du privilège du Roy », non paginé.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, « Au lecteur », non paginé.

⁸⁰⁷ Le premier, parmi ceux qui nous sont parvenus, date du 26 septembre 1625. Voir Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649, op.cit.*, p.271-272.

tragedies, peinture laborieuse, pleine de racourcissemens & capable d'épuiser les plus feconds esprits⁸⁰⁸.

On trouve le même ton polémique dans la dédicace du livre :

[...] or ne doutay-je point qu'assez de Momes plus louches d'envie que subtils de jugement ne donnent icy force coups de dents, mais en cela me suffit la consolation d'avoir pour compagnons les meilleurs Poëtes de nostre France, à qui les rimeurs d'aujourd'huy font encore la guerre dans le tombeau. Mon ambition ne fut ne sera jamais si lache que de leur vouloir complaire, ni mon courage si bas que de les craindre, [...] ⁸⁰⁹

Pourquoi cette agressivité ? Une réponse aux censeurs ? Non. Puisque les termes mêmes de Hardy nous apprennent qu'il anticipe la cabale, plutôt que d'y réagir. La polémique que déclenche le dramaturge est d'autant plus surprenante que celui-ci la rattache à la querelle Ronsard qui est plus ou moins dépassée vers ce milieu des années 1620⁸¹⁰. Qui plus est, jusqu'à Hardy, le genre théâtral n'a pas été au cœur de cette querelle qui s'intéressait à la question de style en général⁸¹¹. Ces points d'interrogation nous conduisent à penser que c'est Hardy lui-même qui voulait créer cette polémique. Mais pour quelle raison ?

Avant de répondre à cette question, il convient de rappeler que cette polémique évoluera au fur et à mesure de la publication des différents tomes du *Théâtre d'Alexandre Hardy*. Et elle atteindra une nouvelle phase à partir de la fameuse préface du dernier tome paru en 1628, à laquelle répondent deux jeunes auteurs⁸¹², entre autres dramaturges novices qui collaborent avec les comédiens du roi dirigés par Pierre Le Messier, dit Bellerose. Mais en 1628, cette attaque virulente contre les dramaturges modernistes se comprend mieux. Car l'année précédente, Hardy a rompu avec Bellerose

⁸⁰⁸ Alexandre Hardy, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huict poèmes dramatiques ou théâtres consécutifs*, op.cit., « Au lecteur », non paginé.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁸¹⁰ Sur cette question, voir entre autres le livre capital de Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, op. cit., 1998.

⁸¹¹ Le remaniement de ses pièces dans le sens de la réforme malherbienne par Montchrestien est un choix personnel qui n'a pas déplacé la querelle vers le genre théâtral.

⁸¹² Ce sont la « Lettre à Poliarque » et la « Lettre à Damon » qu'on attribue à Pierre Du Ryer et Jean Auvray. Les deux lettres sont publiées par Émile Roy, « Un pamphlet d'Alexandre Hardy : La Berne des deux rimeurs de l'hotel de Bourgogne (1628) », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1915, p. 497-543.

qui s'est intéressé désormais aux auteurs de la jeune génération⁸¹³. Autrement dit, aux yeux du directeur de la meilleure troupe parisienne d'alors, l'« Auteur du *Théâtre* » qui, depuis 1624, cherche à imposer son autorité dans le genre par cette série de « rétrospectives » qu'il a soigneusement organisées, ne vaut plus les jeunes dramaturges. Une telle humiliation et le risque d'être marginalisé suscitent naturellement la colère de Hardy, à plus forte raison dans un contexte où les offensives précédentes de l'auteur n'ont obtenu aucune réponse de la part des maîtres du camp puriste, comme si elles ne valaient même pas la peine d'y réagir. Cela étant, il est pressant pour Hardy de « proclamer que seule sa parole [est] légitime, que lui seul [est] en mesure de dire ce qu'[est] le théâtre et ce qu'il n'[est] pas⁸¹⁴. » Alors qu'il n'en est rien en 1623 où paraissent *Les Chastes Et Loyales Amours de Théagène et Cariclée*. Hardy est toujours fournisseur de la troupe de Bellerose, ce qui prouve sa popularité. Et le fait que certains libraires l'ont publié malgré lui atteste, comme nous l'avons dit, sa réussite en tant que dramaturge. Sauf qu'il n'a toujours pas sa place au Parnasse. Et il nous semble que pour y accéder, non seulement Hardy a choisi la voie de la publication, mais surtout, il trouve profitable de ranimer la vieille querelle Ronsard en mettant cette fois le genre théâtral au centre du débat.

Désormais, on comprend mieux pourquoi en imaginant des critiques contre son premier livre publié, Hardy prétend pouvoir se consoler par le fait qu'il a « pour compagnons les meilleurs Poètes de nostre France, à qui les rimeurs d'aujourd'huy font encore la guerre dans le tombeau ». L'allusion à la querelle Ronsard saute aux yeux. Comme s'il était, depuis toujours, un véritable poète dans la lignée de ceux de la Pléiade dont il défendait le style. Pour Hardy, ce qui compte en premier lieu, ce n'est pas encore une sortie triomphale de la polémique, mais son engagement lui-même. Car se mêler à une querelle poétique revient à se hisser au Parnasse. Mais il faut tout de même faire face à sa véritable carrière que personne n'ignore, à savoir celle d'un dramaturge professionnel. D'où le passage suivant de la dédicace :

[...] & quant au theatre François chacun sçait s'il m'est redevable ou non. Une presomptueuse vanité ne m'emportera pas aussi à dire qu'entre cinq cens Poemes

⁸¹³ Le poète s'est associé alors à une autre troupe de théâtre dont les membres se nomment « vieux comédiens du roi ». Voir le contrat du 5 janvier 1627, Alan Howe, *Écrivains de théâtre : 1600-1649*, op. cit., p. 102.

⁸¹⁴ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 31-32.

dragmatiques tout marche d'un pas egal, le cours de la vie humaine y contredit, joint que ma fortune se peut aparier l'emblème d'Alciat, où les fers de la pauvreté empêchent l'esprit de voler dans les Cieux. Il me suffit assez que parmy ce nombre incroyable le bien emporte le mal, & que ceste telle quelle vigueur de genie apres trente ans, ne reçoive aucune diminution, plus prest que jamais de prester le collet à ceux qui en douteront⁸¹⁵.

On y découvre l'habileté de Hardy qui consiste d'abord à interpréter ses trente ans de carrière professionnelle comme une dette dont le « theatre François » lui est redevable. Sa contribution se traduit entre autres par les cinq cents pièces⁸¹⁶ qu'il aurait composées. En révélant ce chiffre « incroyable », Hardy rejoint d'ailleurs un lieu commun que les poètes ont l'habitude d'employer lorsqu'ils adressent une requête de faveur à un protecteur, à savoir la pauvreté des poètes. Autrement dit, s'il a été écrivain professionnel, c'est à cause de son infortune dans la recherche des patronages, ce qui fait écho au début de la dédicace où Hardy affirme que le dédicataire est le « seul qui dans la France [a] reçu [s]a pauvre Muse à bras ouverts en son affliction ».

La lecture de l'avis « Au lecteur » des *Chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée* nous fait constater aussi que l'argument principal qu'utilise Hardy dans sa défense des « Anciens », à savoir la supériorité de la tragédie par rapport à d'autres formes poétiques, apparaît dès le début de cette polémique qu'il a déclenchée. Et il sera d'abord repris dans l'épître dédicatoire du troisième tome du *Théâtre*. Lisons le passage en question :

Mon intention n'est icy que de vous offrir pour arres d'une humble affection, ce recueil de Tragedies, qui passe hardiment au jour, sous la lumiere d'un nouvel Astre de la France⁸¹⁷. Le stile Tragique un peu rude, offence ordinairement ces delicats esprits de Cour, qui desirent voir une Tragedie, aussy polie qu'une Ode, ou quelque Elegie ; mais aucune Loy n'oblige à l'impossible, & la carriere des Muses ouverte à tout le monde, permet de mieux faire à qui pourra⁸¹⁸.

En réalité, ce n'est pas anodin que Hardy aborde la polémique à cet endroit précis de la dédicace. Car, selon la logique épideictique, c'est le moment d'« avouer » complaisamment l'insignifiance de l'œuvre présentée par rapport à la grandeur du dédicataire : d'où l'expression « arres d'une humble affection » qui fait entendre que

⁸¹⁵ Alexandre Hardy, *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dragmatiques ou théâtres consécutifs, op.cit.*, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁸¹⁶ Dans la préface du tome cinq du *Théâtre*, le chiffre devient six cents.

⁸¹⁷ C'est-à-dire Malherbe.

⁸¹⁸ Alexandre Hardy, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, tome troisieme*, Paris, Jacques Quenesl, 1626, « Epistre dédicatoire », non paginée.

l'auteur offrira ultérieurement des ouvrages plus dignes de son destinataire. Alors si cette posture de modestie était suivie d'un retour sur la querelle, il serait difficile pour l'auteur de défendre des pièces dont il venait de minimiser la valeur. Pourtant, tel est le choix de Hardy. Il voit en Malherbe une nouvelle autorité. On aurait pu croire que cette modestie est feinte. Sauf que Hardy dira la même chose dans l'avis « Au lecteur » du même tome :

J'approuve fort une grande douceur au vers, une liaison sans jour, un choix de rares conceptions, exprimées en bons termes, & sans force, telles qu'on les admire dans les chef-d'œuvres du sieur de Malherbe ; mais de vouloir restreindre une Tragedie dans les bornes d'une Ode, ou d'une Elegie ; cela ne se peut ny ne se doit, [...]⁸¹⁹

Faut-il y voir une conciliation avec Malherbe ? Pour nous, la question n'existe pas vraiment. Car, dans aucune des préfaces jusqu'ici, Hardy n'a fait d'allusion directe à Malherbe. Ce sont plutôt les disciples de ce dernier qui sont vaguement ciblés. Alors que quand le nom est évoqué pour la première fois dans ce troisième tome, c'est, au contraire, pour confirmer d'un camp opposé le mérite du réformateur de la poésie française. Cela se comprend dans la mesure où la polémique dans laquelle Hardy s'est engagé est avant tout un moyen pour accéder au Parnasse. Alors à quoi bon de faire la guerre contre celui qui y règne ?

En reconnaissant le mérite de Malherbe, le dramaturge n'oublie pas d'insister sur la spécificité, voire la supériorité du genre théâtral et, plus précisément, de la tragédie. C'est pourquoi on peut constater que dans l'extrait cité de la dédicace du tome trois, le dramaturge appelle curieusement son livre un « recueil de Tragedies », alors qu'en réalité, il contient trois tragi-comédies, un « poème dramatique » et une pastorale. En effet, dans toutes les dédicaces et préfaces, Hardy se pose en auteur tragique. Pourtant, comme le rappelle Alan Howe dans son article⁸²⁰, durant sa carrière, Hardy aurait composé plus de comédies que de pièces sérieuses. Il y a à cela une explication toute simple, c'est que la tragédie se situe au sommet de la hiérarchie des genres. Et le Parnasse est plus facile d'accès en chaussant le cothurne.

Certes, la querelle des Anciens et des Modernes ranimée sur le terrain du théâtre oppose Alexandre Hardy et les dramaturges de la jeune génération, mais pour leur

⁸¹⁹ *Ibid.*, « Au lecteur », non paginé.

⁸²⁰ *Cf. supra*, p.250.

propre consécration sociale, ces derniers n'ont pas hésité à suivre la stratégie de l'« Auteur du *Théâtre* », c'est-à-dire que tout en continuant à céder leurs pièces aux comédiens des deux troupes parisiennes, ils cherchent également des patronages du côté des « Grands ». On peut citer Pierre Du Ryer qui devient secrétaire du duc de Vendôme dans les années 1630. Cette qualité est affichée à la page du titre de toutes les pièces qu'il a fait publier entre 1634 et 1639, lesquelles ont été toutes dédiées aux membres de la maison de Vendôme⁸²¹. Citons aussi le cas de Rotrou qui n'est pas moins convaincant. Car c'est lui qui devient fournisseur de l'Hôtel de Bourgogne après Hardy, alors qu'en même temps, il est protégé par le comte de Belin et reçoit de temps en temps des faveurs de Richelieu⁸²². La liste est sans fin, en effet. On se contente de ces deux exemples qui suffisent pour illustrer la généralisation de cette stratégie sociale chez les auteurs de théâtre. Néanmoins, à l'égard de leur statut social, le même Jean Chapelain qui a dénoncé la servitude de Rotrou en 1632 ne changera pas d'avis quelques années plus tard. Voici un extrait d'une lettre adressée à Balzac le 21 août 1639 :

M^r de Scudéry persévère dans son importunité et me donne tous les jours une demie heure de fièvre avec son bizarre appétit d'avoir ma peinture, laquelle, si je suis contraint de luy bailler, il faudra en mesme temps me résoudre à estre mis tout de rang au milieu ou en suite des Rotrous, Mairets, Dunois, Claverets, et autres, qui sont d'une hiérarchie si eslevée au dessus de moy, que j'aurois honte pour eux, et serois embarrassé pour moy, si nous nous rencontrions ensemble⁸²³.

De fait, c'est la deuxième fois que Chapelain se plaint de Georges de Scudéry qui veut « tapisser son cabinet » avec une série de portraits d'écrivains dont la plupart sont dramaturges comme lui⁸²⁴. Probablement à cause de l'autorité dont il jouit dans la « République des Lettres » et particulièrement en tant que critique de théâtre, le portrait de Chapelain fait partie aussi de la liste de Scudéry. Si ce dernier est accusé d'être importun, c'est que le 6 août précédent, Chapelain a déjà fait entendre à Madeleine de Scudéry qu'il allait décliner cette demande :

⁸²¹ Ces pièces sont *Alcimédon* (1634), *Cléomédon* (1636), *Les Vendanges de Suresne* (1636), *Lucrèce* (1638) et *Clarigène* (1639).

⁸²² Voir Henri Chardon, *La Vie de Rotrou mieux connue, documents inédits sur la société polie de son temps et la querelle du Cid*, Paris, A. Picard, 1884. Léonce Person, *Notes critiques et biographiques sur Rotrou*, Paris, L. Cerf, 1882.

⁸²³ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CCCXXVIII, p.482.

⁸²⁴ Le 31 juillet 1639, dans une lettre adressée au même Balzac, nous repérons la première mention de cette demande : « Il a pris une bizarre fantaisie à M^r son frère [Georges de Scudéry] de me demander mon portrait, ayant entrepris de me mettre au nombre des illustres versificateurs dont il a tapissé son cabinet. ». *Ibid.*, lettre CCCXVII, p.470.

C'est une matière sur laquelle je délibère encore, et, à vous dire mon sentiment en liberté, je panche beaucoup plus à supplier M^r votre frère de me dispenser de luy faire un présent si peu digne de son cabinet, et de garder cet honneur pour ceux qui le méritent davantage. Je vous en parle sans cette modestie affectée qui ne diffère guères de la vanité, et vous jure que j'appréhende d'estre meslé parmi ces grands hommes qui parent et doivent parer votre illustre réduit. Cela ne pourra estre sans faire tort à leur gloire qui s'offensera d'une société si inégale, et M^r votre frère doit craindre luy mesme d'en estre blasmé, comme s'estant volontairement trompé par ce choix qui leur est si peu avantageux⁸²⁵.

Quoi qu'il en dise, il est évident que la modestie de Chapelain est affectée⁸²⁶. Si l'on met en parallèle les deux extraits, on n'aurait pas tort de conclure que Chapelain s'est exprimé par antiphrases.

En effet, il a un mépris catégorique à l'égard des poètes dramatiques, notamment de leur collaboration avec les comédiens, de sorte que le dédain à ce sujet devient un thème assez récurrent de sa correspondance. Par exemple, dans une lettre envoyée à Balzac le 9 mars 1640, Chapelain évoque ainsi la publication de l'*Horace* :

Pour le combat des Horaces, ce ne sera pas sitost encore que vous le verrés, pour ce qu'il n'a encore esté représenté qu'une fois devant Son Eminence, et que, devant que d'estre publié il faut qu'il serve six mois de gaigne pain aux comédiens. Telles sont les conventions des *poètes mercenaires* et tel le destin des *pièces vénales*⁸²⁷.

Ce mépris vient d'une conviction profonde de Chapelain qui se fait une haute idée de la poésie. À ceux qui l'exercent, il entend assigner un statut honorable qui dépend, nous le verrons, d'un mécénat d'État en gestation sous le gouvernement de Richelieu. De ce statut idéal, on peut repérer les principaux éléments de définition dans la correspondance de Chapelain entre 1632 et 1640, soit la période où les activités littéraires, et notamment théâtrales, sont marquées par l'influence du ministre principal de Louis XIII : les deux événements phares étant la fondation de l'Académie française et la querelle du *Cid*. Voilà pourquoi nous commençons maintenant une étude

⁸²⁵ *Ibid.*, lettre CCCXXI, p.473.

⁸²⁶ Gombauld, quant à lui, refuse aussi la demande de Scudéry avec une semblable modestie feinte : « Je voudrois bien pouvoir meriter quelque rang parmy ces Illustres en Poesie, dont vous recherchez les portraits, avec autant de soin que la posterité recherchera leurs ouvrages. Mais je ne sçaurois acquerir qu'un honneur fort mediocre, dans une compagnie, & dans une profession, où la mediocrité est le plus grand deffaut que l'on y puisse avoir : Et pour cette raison je ne feray nulle difficulté de vous dire, que je voudrois estre des premiers, ou n'estre en pas un lieu. Dispensez moy donc, Monsieur, de vous faire un present que vous ne pouvez desirer de moy, sans me faire trop de faveur, & que je ne vous puis accorder, sans avoir trop de presumption. » Jean de Gombauld, *Lettres*, Paris, Augustin Courbé, 1647, lettre XC, p. 384-386.

⁸²⁷ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CCCLXXX, p. 583, nous soulignons.

particulière du patronage de Richelieu qui nous permettra de saisir les linéaments d'un statut à venir pour les écrivains, les dramaturges y compris.

II. Richelieu et le monde des lettres : de l'autorité détournée à la conscience mécénique

En 1624, l'année où Alexandre Hardy fait publier le premier tome de son *Théâtre*, les *Lettres du sieur de Balzac* paraissent chez Toussaint du Bray⁸²⁸. Cette publication suscitera la fameuse « Querelle des Lettres » qui finira par consacrer Jean-Louis Guez de Balzac comme l'*unico eloquente*. Il ne s'agit pas, pour nous, d'étudier à nouveau cet événement après tant d'éminents chercheurs⁸²⁹. Ce qui nous intéresse dans cette querelle, c'est le fait que pour la première fois, une affaire littéraire a impliqué publiquement l'un des premiers personnages du royaume d'alors, à savoir le cardinal de Richelieu qui est entré à nouveau au conseil du roi cette même année. Les rapports complexes entre le ministre principal de Louis XIII et le monde des lettres, le mécénat d'État qu'il tente d'instaurer pendant les années 1630 – ces questions occuperont la suite de notre travail – tirent leur origine de cette première apparition de Richelieu sur la scène littéraire. Mais apparition malgré lui, nous semble-t-il. Afin de le comprendre, il convient de revenir sur la stratégie d'auto-consécration de Guez de Balzac dont la publication des *Lettres* constitue une illustration parfaite.

Cette publication possède à la fois une visée sociale et une visée littéraire. En d'autres termes, il s'agit, pour Guez de Balzac, de montrer « qui il est » et « de quoi il est capable ». À une époque où le statut d'écrivain est encore en gestation, l'identité d'un homme de lettres se construit et s'affirme à partir de son réseau d'amitiés, de son appartenance à une maison aristocratique, des patronages dont il jouit, etc., comme s'il

⁸²⁸ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres du sieur de Balzac*, Paris, Toussaint du Bray, 1624.

⁸²⁹ Citons notamment les travaux suivants : le livre de Jean Jehasse intitulé *Guez de Balzac et le génie romain : 1597-1654*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977. Les chapitres consacrés à la « Querelle des lettres » par Christian Jouhaud dans *Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, *op. cit.*, et par Hélène Merlin-Kajman dans *L'Excentricité académique : littérature, institution, société*, Paris, Les Belles lettres, 2001. Enfin, la thèse de Mathilde Bombart publiée sous le titre de *Guez de Balzac et la querelle des Lettres" : écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2007. C'est l'étude la plus complète et la plus récente sur cette question.

n'existait que *par rapport* à quelque chose d'extérieur. D'où l'importance d'intégrer des académies, de fréquenter des ruelles ou encore de s'approcher des cours princières, puisque c'est dans ces lieux que la réputation se fait et se répand. En ce sens, la voie de la publication est moins efficace, tout simplement parce que les moyens qui permettent d'afficher son identité sont assez limités. En effet, seuls les paratextes, notamment les épîtres dédicatoires, peuvent répondre à ce besoin car elles sont susceptibles de montrer le patronage dont l'auteur bénéficie. À ceci près que la rhétorique encomiastique réduit la crédibilité de ces pièces. Il y a encore des vers liminaires qui parfois précèdent le contenu principal d'un livre et qui permettent d'identifier une partie des amitiés de l'auteur. Mais il nous semble que Balzac ne s'est pas contenté de ces moyens traditionnels, ce qui aurait expliqué, au moins en partie, le choix du genre épistolaire.

Les recueils de lettres, comme ceux de poésie, ont connu un succès éditorial au début du XVII^e siècle. Pourtant, les *Lettres du sieur de Balzac* ne constituent pas simplement un recueil de plus. Au contraire, le livre rompt avec les productions épistolaires de son temps. Car ce ne sont plus des lettres galantes, des épîtres morales ou des lettres de consolation, mais bien des missives authentiques, en tout cas présentées comme telles, qui y sont réunies. Ainsi, il serait tentant de conclure que l'auteur rejoint Estienne Pasquier dont les *Lettres* ont été rééditées jusqu'en 1619. Mais comme Mathilde Bombart l'a fait remarquer pertinemment,

[...] dans la tradition humaniste dans laquelle s'inscrit Pasquier, un recueil épistolaire vient la plupart du temps couronner l'apogée d'une carrière. La mise au jour d'écrits touchant aux affaires, aux avis et aux sentiments d'une personne particulière, ne se justifie que par l'éminente qualité de leur auteur : [...] À l'inverse, les *Lettres* de Balzac sont la première œuvre véritable d'un auteur qui, s'il reprend le principe humaniste du recueil de missives données pour véritablement écrites, n'a rien dans sa bien « jeune » expérience pour justifier la mise au jour de tels écrits : premier décalage entre une forme et une position, qui fait l'originalité de l'œuvre de Balzac en même temps qu'il explique en partie les réactions critiques qui vont lui répondre⁸³⁰.

Pour nous, le choix audacieux de Balzac répond, entre autres, à la visée sociale de l'œuvre. S'il a fait publier ses lettres en dépit de sa jeunesse, c'est en partie pour s'affirmer en tant que protégé du duc d'Épernon, correspondant privilégié du cardinal de La Valette, ami de Boisrobert et de tant d'autres confrères relevant plus ou moins de

⁸³⁰ Mathilde Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres* : écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle, op. cit., p. 38.

l'entourage de Marie de Médicis. La publication de soi est ainsi transformée en celle d'un immense réseau qui permet de définir l'existence de l'auteur. Mais il s'agit, après tout, d'une pratique provocatrice qui n'échappera pas à la contestation. Balzac ne l'ignore pas, le recueil de 1624 prépare déjà sa réponse.

Non seulement la querelle n'a pas surpris l'auteur des *Lettres*, mais elle est en quelque sorte cherchée par ce dernier car certaines lettres du recueil nous apprennent qu'avant la publication, la querelle couve déjà. Citons par exemple celle adressée à Boisrobert le 25 février 1624 qui commence ainsi :

J'ay esté sur le point de ne vous escrire plus, voyant que mes lettres vous font des ennemis, & que pour les deffendre vous avez tous les jours quelqu'un à combattre. Si vous voulez donc que nous parlions ensemble comme devant, vivez en repos à l'avenir, & reconciliez vous avec les bons esprits, de qui je serois marry que vous vous separassiez pour l'amour de moy. Il vaut bien mieux celer une petite verité, que de troubler une paix commune ; & j'estimerois mon eloquence aussi pernicieuse que la beauté d'Helene, si elle estoit cause de vos querelles⁸³¹.

L'excuse de Balzac n'est qu'une raillerie. Deux mois plus tard⁸³², le libraire Toussaint du Bray obtiendra un privilège pour publier l'ensemble des lettres, ce qui signifie que finalement, Balzac a choisi de troubler la « paix commune » en faisant mettre au jour sa « petite vérité ». Il y a aussi des lieux où cet aspect provocateur s'exprime plus directement. Par exemple, l'« Avis de l'imprimeur au lecteur » se termine avec cette phrase d'un ton quasi menaçant :

Ce stile est si beau, si fort, & si net, qu'il surpasse au jugement des mieux sensez, l'eloquence de tous les siecles, & si tu t'efforces d'y chercher des defauts, tu ne seras pas quitte pour estre estimé delicat, on dira que tu es desgouté⁸³³.

La louange hyperbolique de l'imprimeur trouve écho dans les vers liminaires, dont une ode de la part de Boisrobert. Balzac y est qualifié de « Roy des beaux esprits », et ses lettres de « fruicts les plus parfaits qu'ait jamais produit l'eloquence⁸³⁴. » Conjointement, ces paratextes présentent l'auteur comme celui qui a achevé l'évolution de la prose française, et ce, dès la parution de sa première œuvre. On comprend pourquoi les adversaires prêtent à Balzac le surnom de « Narcisse ».

⁸³¹ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres du sieur de Balzac*, *op. cit.*, p. 351-352.

⁸³² Le privilège date du 3 mai 1624.

⁸³³ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres du sieur de Balzac*, *op.cit.*, non paginé.

⁸³⁴ *Ibid.*, non paginé.

Une telle autocélébration ne va pas de soi, puisque historiquement parlant, le genre épistolaire, par la disparité des sujets et des formes, par l'absence d'une réelle théorisation, est loin d'avoir un statut prestigieux dans la hiérarchie des genres. Alors comment peut-on imaginer la consécration d'un auteur débutant par un recueil composé en grande partie de lettres familières ? Balzac a certainement pensé à cette question, d'où sa réponse sous forme de « préface », dans la « Préface sur les lettres du sieur de Balzac par le sieur de La Motte Aigron⁸³⁵ », publiée pourtant à la fin du livre. Dans cette préface, la lettre est mise en parallèle avec la harangue pour montrer que l'une est digne héritière de l'autre. Six ans plus tard, cette stratégie apologétique sera suivie par Charles Sorel⁸³⁶ : dans le *Nouveau recueil de lettres, harangues et discours différens*⁸³⁷. Car c'est à travers une même comparaison que l'auteur fait l'éloge de l'écriture épistolaire en 1630. Mais pour Balzac, l'anoblissement du genre justifie seulement son choix de commencer la carrière par une publication de lettres familières, il ne prouve guère sa qualité d'écriture. Certes, La Motte Aigron ne manque pas de louer le style de son ami dans la même « Préface », mais aux yeux des censeurs, son éloge n'aurait pas plus de poids que celui de l'imprimeur et des autres amis de l'auteur. Ce qui manque encore à Balzac, c'est un soutien bien plus convaincant.

Cette caution extraordinaire, notre épistolier l'a trouvée en Richelieu. Elle est illustrée par la lettre que le cardinal lui a adressée le 4 février 1624. Les rapports de ces deux personnages pendant le début des années 1620 sont obscurs. On peut légitimement penser qu'ils se sont connus étant tous les deux serviteurs de Marie de Médicis, Richelieu en qualité, entre autres, d'intendant de la maison de la Reine-mère et Balzac en tant que secrétaire du duc d'Épernon, affidé de la veuve d'Henri IV. Mais il est assez difficile d'imaginer que Richelieu soit parmi les correspondants privilégiés de Balzac, au même titre, par exemple, que le cardinal de La Valette, à plus forte raison à une époque où l'ascension de l'ancien évêque de Luçon commence à alarmer le duc d'Épernon. Cela aurait conféré plus de sincérité à l'éloge que fait Richelieu des lettres de Balzac, dont nous citons le début :

⁸³⁵ Pour une analyse détaillée de cette préface, lire la thèse de Mathilde Bombart, *op. cit.*, p. 118-135.

⁸³⁶ L'attribution est d'Olivier Roux, voir « *Le Nouveau recueil de lettres, harangues et discours différens* de Charles Sorel : réapparition d'un ouvrage égaré », dans *XVII^e siècle*, 2009, n°242, p.159-178.

⁸³⁷ *Nouveau recueil de lettres, harangues et discours différens où il est traité de l'éloquence françoise et de plusieurs matières politiques et morales*, Paris, François Pameray, 1630.

MONSIEUR,

Bien que j'aye desja fait connoistre à l'un de vos amis le jugement que je faisois des lettres qu'il m'a fait voir de vostre part, je ne me satisferois pas moy-mesme, si ces lignes ne vous en portoient une approbation plus authentique. Ce n'est pas l'affection que j'ay pour vous qui me convie à vous la donner, mais la verité qui a cét advantage qu'elle force ceux qui ont les yeux & l'esprit assez bons pour la voir telle qu'elle est, à la représenter sans desguisement. Mon sentiment sera suivy de beaucoup d'autres, & s'il y a des personnes qui en ayent un contraire, j'ose vous assurer que le temps leur fera connoistre que les deffauts qu'ils remarquent en vos lettres viennent de leur esprit & non de vostre plume, [...]⁸³⁸

Mettons l'accent sur la fin de cet extrait : « mon sentiment sera suivy [...] », « le temps leur fera connoistre [...] ». Sous la plume de celui à qui on commence à confier les grandes affaires du royaume, ces deux formules prennent tout de suite un sens fort, voire menaçant. En tout cas, il nous semble que c'est l'effet que Balzac a cherché en faisant publier cette lettre. Nous le comprendrons mieux si nous citons le passage suivant, tiré de sa lettre de remerciements adressée à Richelieu :

Si je pretendois de troubler le repos de ce Royaume, je chercherois le consentement des mauvais esprits, & j'aurois besoin de la faveur de toutes sortes de gens si je voulois acquerir du credit dans un Estat populaire ; mais veritablement je n'ay jamais aymé ny la confusion, ny le desordre, & mon dessein a tousjours esté de plaire à peu de personnes, puis que vous vous estes déclaré en ma faveur aussi bien que celuy que la France envié aujourd'huy à l'Italie, & que vous emportez apres vous la plus saine partie de la Cour, je laisse volontiers errer tous les autres avecque les Turcs & les infidelles qui font le plus grand nombre des hommes. Toutesfois, Monseigneur, je ne puis m'imaginer qu'à l'avenir il y ait personne si amoureux de soy-mesme, ny si persuadé en son opinion qui ne se convertise dans la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'escire, & qui n'acquiesce à la fin à vostre grand jugement⁸³⁹.

Ce passage, dans lequel l'auteur affiche sa feinte désinvolture à l'égard de la querelle avant d'exalter le pouvoir extraordinaire de l'approbation de Richelieu, consiste, au fond, à discréditer et à intimider ses ennemis. Pour ce faire, Balzac a eu l'idée d'assimiler ces derniers aux ennemis du royaume français. C'est ainsi que l'opposition entre l'auteur et ses censeurs est transformée en celle entre la monarchie et l'« Estat populaire », c'est-à-dire la république. Désormais, ceux qui le critiquent peuvent être considérés comme les « mauvais esprits » qui « trouble[nt] le repos de ce Royaume » par la démocratie. Quant à lui, son dessein « a tousjours esté de plaire à peu de personnes », ce qui résume la logique du système monarchique. La politisation de la

⁸³⁸ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres du sieur de Balzac*, *op.cit.*, p.418-420.

⁸³⁹ *Ibid.*, p.429-431.

querelle n'est qu'une première étape. Elle est suivie d'une attaque sur le plan spirituel : ses censeurs sont également assimilés aux hérétiques qui, sous l'influence extraordinaire du cardinal, finiront par se convertir. Autrement dit, sous l'égide de la lettre de Richelieu, Balzac s'impose désormais comme le représentant de l'orthodoxie littéraire.

Dans la lettre déjà citée que Balzac adresse à Boisrobert le 25 février, l'épistolier rappelle cette approbation de Richelieu :

[...] & si pour ce que je fais quelqu'un me condamne, il me suffit de n'estre pas de son avis ; Et au pis aller j'en appelle à M. le Cardinal de Richelieu, de l'approbation duquel je fais plus d'estat que de la faveur des peuples, & de l'applaudissement des Theatres⁸⁴⁰.

On constate que l'opposition ici entre le cardinal et le peuple fait écho au raisonnement qui sous-tend le passage cité de la lettre de remerciements. Cet usage de l'autorité du protecteur dans une affaire littéraire est tout à fait nouveau, voire provocateur. S'il est vrai que dans une épître dédicatoire l'auteur a l'habitude d'affirmer que l'approbation de l'illustre dédicataire protégera son œuvre de la médisance des censeurs, la différence entre ces deux situations est pourtant fondamentale : non seulement parce que cette affirmation est devenue l'un des lieux communs de l'écriture épideictique, de sorte que personne n'y verra une réelle intervention de la part du dédicataire, mais surtout parce qu'une épître dédicatoire est par nature publique, alors que l'éloge de Richelieu au sujet de Balzac est exprimé dans une lettre familière qui est destinée à l'usage privé. À notre avis, le cardinal n'aurait pas pensé que sa lettre serait publiée. C'est pourquoi il ne se prononce plus sur ce sujet par la suite, même si la querelle s'intensifie avec l'entrée en lice du père Goulu. Notre hypothèse est corroborée par le fait que dans la lettre du 4 février la seule réserve de Richelieu vis-à-vis des lettres de Balzac est la suivante :

[...] je n'ay point celé à l'un de vos amis que je trouvois quelque chose à desirer en ce que vous y mettez d'autrui, craignant que la liberté de vostre plume ne fist croire qu'il y en eust en leur humeur & en leurs mœurs, & ne portast ceux qui les connoistroient plus de nom que de conversation, à en faire un autre jugement que vous ne souhaitteriez vous mesmes⁸⁴¹.

Ce conseil de prudence au sujet de la publication des lettres impliquant d'autres personnes nous paraît assez révélateur de la position du cardinal.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p.354.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p.421-422.

L'absence de Richelieu sur le terrain de la querelle dans les années qui suivent la publication des *Lettres* ne signifie pas qu'il cesse de s'intéresser au monde des lettres. Au contraire, il nous semble qu'après s'y être manifesté une première fois, sans doute contre sa volonté, le cardinal prépare une mise en scène judiciaire de ses rapports aux écrivains, ce qui n'est pas anodin dans un contexte où, d'un côté, son influence croît continuellement au conseil du roi, de l'autre, sa politique extérieure lui attire de violentes attaques : les pamphlets sont particulièrement nombreux en 1625 et 1626⁸⁴². À ce moment précis, le soutien des gens de lettres, dont la publication des écrits et l'activité mondaine sont deux éléments constitutifs de l'opinion publique, s'avère nécessaire, voire urgent. Et comme par miracle, c'est ce qui se produit en 1627. Deux ouvrages majeurs sont dédiés à Richelieu cette année-là. Il s'agit du *Recueil de lettres nouvelles*⁸⁴³ et des *Œuvres de Monsieur de Balzac. Première partie*⁸⁴⁴, publiés tous les deux chez Toussaint du Bray.

Dans le sillage des *Lettres du sieur de Balzac*, un recueil collectif, appelé communément le « Recueil Faret » et regroupant des lettres de treize auteurs, paraît en 1627. Un témoignage tardif du libraire Antoine de Sommaville veut que cette publication soit une commande de la part de Richelieu. Voici ce qu'il dit dans la préface des *Lettres de Monsieur de Plassac* publiées en 1648, ce dernier étant parmi les treize contributeurs du *Recueil* de 1627 :

Quelques merite qu'elles ayent, le Monde ne les auroit point veuës imprimées sans d'autres, qu'il escrivit il y a quinze, ou seize ans, & qui furent mises à son desceu dans un Recueil que le sieur Faret mit en lumiere par le commandement de feu Monseigneur le Cardinal de Richelieu⁸⁴⁵.

Persuadés que Richelieu est à l'origine de cette entreprise éditoriale, certains chercheurs, notamment Antoine Adam et Étienne Thuau, considèrent le recueil comme une propagande de la politique étatiste que le ministre principal de Louis XIII était en train de mettre en place. Pour Thuau, cet ouvrage issu d'une collaboration des gens de lettres

⁸⁴² Sur cette question, voir Étienne Thuau, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, *op.cit.*, chapitre 3.

⁸⁴³ Nicolas Faret, *Recueil de lettres nouvelles*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.

⁸⁴⁴ Jean-Louis Guez de Balzac, *Les Œuvres de Monsieur de Balzac. Première partie. Sixiesme édition revue, corrigée et augmentée de la moitié*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.

⁸⁴⁵ Josias Gombaud de Plassac, *Les lettres de monsieur de Plassac*, Paris, Antoine de Sommaville, 1648, « Préface », non paginée.

révèle « une transformation du cabinet de presse de Richelieu⁸⁴⁶ ». Mais visiblement, ils vont trop loin dans leur interprétation. Car selon une étude collective récente portant sur le « Recueil Faret »⁸⁴⁷, à part l'épître dédicatoire signée Nicolas Faret, très peu de lettres font l'éloge de la politique de Richelieu. De plus, tous les collaborateurs ne sont pas clients du cardinal. Le recueil est loin d'être un instrument qui diffuse « des mots d'ordre absolutiste », comme le prétend Étienne Thuau⁸⁴⁸. En apportant cette nuance, on propose de lire le « Recueil Faret » plutôt comme la promotion, sous les auspices de Richelieu, d'une communauté littéraire composée non seulement des auteurs reconnus tels que Malherbe ou Racan, mais aussi d'un débutant comme Antoine Godeau. La publication des lettres est en même temps celle d'un « groupe de scripteurs d'excellence dont les échanges ont mérité d'être montrés à un public de lecteurs⁸⁴⁹ ».

Cette interprétation du sens du « Recueil Faret » nous paraît tout à fait pertinente. Mais on peut toujours se poser la question suivante : la publication est-elle nécessairement une initiative conjointe de la part des gens de lettres ? Mathilde Bombart qui introduit l'étude collective sur le recueil semble être de cet avis puisque, pour elle, le « Recueil Faret » n'est pas une commande de Richelieu⁸⁵⁰. Mais si les auteurs étaient vraiment à l'origine du projet, pourquoi ne pas dédier le livre à Louis XIII ou à Marie de Médicis, plutôt qu'à un Richelieu qui n'avait pas encore la confiance totale du roi et dont le crédit diminuait peu à peu auprès de la reine-mère ? Ne sont-ils pas plus légitimes et mieux positionnés que le cardinal pour accorder leur protection au monde des lettres ? Pour nous, il s'agit plutôt d'une commande de Richelieu. Outre la préface tardive d'Antoine de Sommaville, une précision du privilège accordé à Faret semble corroborer notre hypothèse. En voici un extrait :

[...] Nostre bien amé Nicolas Faret nous a fait remonstrer, qu'il desiroit faire imprimer à ses frais, en ceste ville de Paris, un livre intitulé, Lettres des meilleurs esprits de ce temps, dedié à nostre tres-cher & tres-amé cousin le Cardinal de Richelieu, lequel livre peut grandement servir à l'illustration de la langue Française. A ces causes desirans favorablement traiter ledit exposant, à ce qu'il ayt moyen de

⁸⁴⁶ Étienne Thuau, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, op.cit., p.209.

⁸⁴⁷ *Politiques de l'épistolaire au XVII^e siècle : autour du Recueil Faret*. Études réunies par Mathilde Bombart et Éric Méchoulan, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011.

⁸⁴⁸ Étienne Thuau, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, op.cit., p.209.

⁸⁴⁹ Dinah Ribard, « "Perdons la mémoire" : le présent du Recueil Faret », dans *Politiques de l'épistolaire au XVII^e siècle : autour du Recueil Faret*, op.cit., p.146.

⁸⁵⁰ Voir aussi Mathilde Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des Lettres" : écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, op.cit., p.221.

*se rembourser de la despense qu'il luy conviendra faire à ses impressions*⁸⁵¹ :
Permettons audit suppliant de faire imprimer, par tels Imprimeurs & Libraires qu'il
verra bon estre, [...] ⁸⁵²

À notre connaissance, personne jusqu'ici n'a fait attention à cette phrase du privilège que nous soulignons. Or, elle est exceptionnelle et donc lourde de sens car jamais dans un privilège accordé à une œuvre littéraire on a promis de rembourser les frais d'impression. La qualité du livre n'explique pas vraiment un tel geste, puisque les recueils poétiques parus tout au long du début du siècle n'en servent pas moins « à l'illustration de la langue Française ». Cela étant, il est difficile de ne pas y voir la preuve d'une commande officielle.

Au reste, il convient de préciser qu'il n'y a pas de contradiction à penser que Richelieu a commandé un ouvrage qui n'est pas une propagande directe de sa politique. Car, en dépit de son ascension, le cardinal est loin d'être celui vers qui convergent les éloges, comme on peut le constater dans la composition du *Recueil des plus beaux vers*⁸⁵³, paru la même année que le « Recueil Faret ». La plupart des contributeurs y ont fait publier des poèmes encomiastiques destinés à Louis XIII, à Marie de Médicis, même à Henri IV, alors que seuls Malherbe (un sonnet), de l'Estoile (des stances) et Boisrobert (plusieurs pièces) ont consacré des vers à Richelieu. Autrement dit, pour le ministre de Louis XIII, dans ce milieu des années 1620, il n'est pas encore question de commander un ouvrage dont il est l'unique objet d'éloge, comme ce sera le cas en 1635 avec la publication du *Sacrifice des Muses*⁸⁵⁴. Cela étant, commander la dédicace d'un recueil collectif qui, par sa dimension anthologique, peut paraître comme un hommage rendu conjointement par les « meilleurs esprits de ce temps » à l'un des précurseurs de l'éloquence française, tel que Faret le qualifie dans l'épître dédicatoire, devient dès lors le meilleur choix. Enfin, cette anthologie aurait pu être le *Recueil des plus beaux vers*, mais à en croire Toussaint du Bray, le comte de Moret, dédicataire du recueil, avait vraisemblablement une stratégie similaire à celle de Richelieu⁸⁵⁵.

⁸⁵¹ Nous soulignons.

⁸⁵² *Recueil de lettres nouvelles, op.cit.*, « Privilège du Roy », non paginé.

⁸⁵³ *Recueil des plus beaux vers de messieurs de Malherbe. Racan. Maynard. Bois-Robert. Monfuron. Lingendes. Touvant. Motin. De Lestoille. Et autres divers auteurs des plus fameux esprits de la cour*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.

⁸⁵⁴ *Le sacrifice des muses, au grand cardinal de Richelieu*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1635.

⁸⁵⁵ Voici comment le libraire inaugure son épître dédicatoire, « [...] le soin que vous avez eu de faire ramasser ces beaux Vers, & de me commander de les imprimer, vous donne la principale gloire de ce Recueil, [...] »

Venons-en maintenant au deuxième livre dédié au cardinal en 1627, à savoir une réédition des *Lettres du sieur de Balzac*, pompeusement appelée la sixième. Il convient d'abord de rappeler que notre épistolier a su conserver sa stratégie d'auto-consécration dans cette nouvelle édition. Le fait que le livre est rebaptisé en constitue une première preuve : les *Lettres* deviennent désormais les *Œuvres*. En écho avec le changement de titre, Balzac masque aussi le nom des destinataires des missives, ce qui incite les lecteurs à les lire non en tant que simples lettres familières, mais comme autant de discours méritant d'être montrés et contribuant au bien public. Jean de Silhon l'affirme dans l'épître dédicatoire qu'il a rédigée à la place de Balzac :

C'est un Livre, MONSEIGNEUR, où vous trouverez rien de commun que le titre ; où en entretenant un particulier, M. de Balzac fait des leçons à tout le monde ; & où parmy la beauté des compliments, & les gentilleses de la raillerie, il traite souvent des matieres les plus relevées, & des secrets les plus importants de la Philosophie⁸⁵⁶.

Mais un tel choix fait ressortir en même temps la place prestigieuse de Richelieu dans le recueil. Car seul son nom est conservé au-dessus d'une série de lettres qui inaugurent les *Œuvres*. De là, on peut constater que cette édition de 1627 est dotée d'une ambition toute nouvelle qui consiste à mettre en scène une rétrospective des conversations *ayant eu lieu* entre Balzac et Richelieu, avant de proposer légitimement au cardinal le service de l'auteur. Bref, une proposition de candidature.

Balzac s'est probablement inspiré du « Recueil Faret ». Il ne devait pas ignorer que ce dernier était une commande de Richelieu, dans un contexte où le cardinal avait besoin d'être soutenu par les gens de lettres et de s'ériger en leur protecteur. Voilà pourquoi Balzac a participé au dernier moment au « Recueil Faret », donc à la célébration collective de Richelieu. Sauf qu'il ne se contente pas d'être parmi les autres, d'où la dédicace des *Œuvres de Monsieur de Balzac* dans lesquelles l'aspect de la proposition de service est souligné. En effet, l'épître dédicatoire de Silhon se termine sur une recommandation ouverte :

Et veritablement quand je pense d'un costé, que c'est une chose fatale à ceux qui gouvernement d'estre exposez à l'envie des grands, & aux plaintes des petits, & que les affaires publiques ont cela de mauvais, que quelque pure qu'en soit l'administration, elles laissent tousjours assez de couleur aux meschants pour la

⁸⁵⁶ Jean-Louis Guez de Balzac, *Les Œuvres de Monsieur de Balzac. Première partie. Op.cit.*, « Epistre dédicatoire », non paginée.

desguiser, & la faire trouver injuste : Et d'autre part, quand je considere que conduire cét Estat, c'est traicter un corps qui n'a aucune partie qui soit saine, & qu'il n'y a point de malade qui ne murmure quelquefois contre son medecin ; J'ose assurer, MONSEIGNEUR, qu'un homme tel que M. de Balzac ne vous estoit pas inutile, & que l'éclat de vos actions, & la gloire de vostre vie ne recevront point de diminution entre ses mains⁸⁵⁷.

Pour arriver à cette conclusion, Silhon a d'abord cherché à dégager des *Œuvres de Monsieur de Balzac* une fonction apologétique de Richelieu :

C'est encor ce Livre qui fera voir à vos ennemys, que vostre vie a esté tousjours esgallement admirable, quoy que non pas tousjours esgallement glorieuse ; que vous avez conservé l'opinion de vostre vertu au temps mesme de vostre mauvaise fortune, & qu'au plus fort de la tempeste, & en la plus extreme violence de vos affaires, la bonté de vos actions n'a jamais esté reduite au seul tesmoignage de vostre conscience.

Ensuite, Silhon prévient le cardinal que le *Prince* du même auteur dont la composition est en cours sera aussi un ouvrage qui le défend :

Là vous serez vengé de tous ces miserables escrits, que vous avez desja mesprisez ; Là les Esprits seront esclairs de la justice de vos deportemens, & la Calomnie sera si puissamment combatue, que pour descrier un gouvernement si legitime que le vostre, les mauvais François, & les Estrangers ennemis de cette Couronne, ne trouveront plus de pretexte dans les affaires, ny de credulité parmy les hommes⁸⁵⁸.

Outre l'épître dédicatoire, l'ajout de deux lettres, adressées à Richelieu mais n'existant pas dans l'édition de 1624, est aussi révélateur de la nouvelle ambition de Balzac. L'une, datée du 25 décembre 1625, se clôt en ces termes :

Pour moy, qui ne commence pas d'aujourd'huy à faire mes passions de vos interestes, & qui ay reveré vostre vertu en vostre mauvaise fortune, je n'ay plus rien qui m'empesche d'aller prendre ma part de cét advenir glorieux, que toutes les apparences vous promettent, & de me rendre où je pourray vous tesmoigner que je suis, [...] ⁸⁵⁹

Cette sorte d'auto-recommandation est donc justifiée par une admiration de longue date qui fait preuve de la fidélité de l'épistolier. Et c'est par la seconde lettre ajoutée que Balzac entend prouver au public qu'il a « reveré » la « vertu » de Richelieu en sa « mauvaise fortune ». Lisons le passage suivant :

⁸⁵⁷ Jean-Louis Guez de Balzac, *Les Œuvres de Monsieur de Balzac. Première partie. Op.cit.*, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁸⁵⁸ *Idem.*

⁸⁵⁹ Jean-Louis Guez de Balzac, *Les Œuvres de Monsieur de Balzac. Première partie. Op.cit.*, « Lettre VII », p.11. Cette lettre figure aussi dans le « Recueil Faret ».

Quoy qu'il en soit, Monseigneur, vous avez beaucoup de gloire de ne vous estre point esloigné de son affliction, & d'avoir mesprisé toutes les grandeurs du monde pour estre malheureux avec elle [Marie de Médicis]. Je sçay bien qu'en cela vous vous contentez du tesmoignage que vous rend vostre conscience, & que ce n'est pas tant pour l'opinion des hommes que vous faictes de bonnes actions, que pour vostre satisfaction particuliere⁸⁶⁰.

Précisons que cette lettre est datée du 15 mai 1620. Alors si la première ne pouvait être incluse parmi les *Lettres* de 1624 à cause du caractère tardif de sa composition, pourquoi cette seconde n'a-t-elle pas figuré dans l'édition originale ? Pour nous, leur coprésence dans les *Œuvres* de 1627 est loin d'être anodine. En faisant de Balzac le publicateur inconditionnel des vertus de Richelieu, ces deux lettres justifient ensemble cette auto-recommandation.

Cependant, comme en 1624, il n'est pas sûr que la proposition de service en 1627 plaise à ce dernier, tout simplement parce qu'elle nuirait à l'image d'un protecteur de lettres désintéressé à laquelle Richelieu cherche à s'associer avec la commande du « Recueil Faret ». Il faut croire que Balzac n'a jamais pris au sérieux le conseil de prudence de la part du cardinal, sinon, il s'interdirait de dévoiler ainsi la nature de l'échange – forcément intéressé – du système de patronage. Malheureusement, l'épistolier récidivera lors de la publication du *Prince* : il mettra au jour deux lettres à Richelieu en accompagnement du livre, dans lesquelles il se permettra de jouer le rôle de médiateur entre ce dernier et Marie de Médicis. À en croire Tallemant des Réaux, Richelieu aurait dit à Boisrobert, « Vostre amy est un estourdy ; qui luy a dit que je suis mal avec la Reyne-mère⁸⁶¹ ? » On peut se demander si quelques années auparavant, en recevant les *Œuvres* de la part du même auteur, le cardinal n'était pas contrarié par ce rappel accentué des attaques qu'il avait subies précédemment.

III. Le patronage de Richelieu : un système délégué

A. Boisrobert et Richelieu : une histoire revisitée

⁸⁶⁰ *Ibid.*, « Lettre III », p.5.

⁸⁶¹ Cité par Jean Jehasse, *Guez de Balzac et le génie romain : 1597-1654, op.cit.*, p.228-229.

Ceux qui sont familiers avec la vie littéraire sous Louis XIII ne devraient pas ignorer qu'il est nécessaire d'étudier le cas de Boisrobert pour comprendre les rapports entre Richelieu et les gens de lettres. Pourtant, jusqu'à assez récemment, nos connaissances sur ce personnage viennent encore en grande partie de la biographie plus ou moins romancée d'Émile Magne⁸⁶². Il faut attendre jusqu'en 2008 pour qu'une nouvelle étude consacrée exclusivement à Boisrobert soit mise à disposition. Il s'agit d'une thèse d'Anastasia Iline dirigée par Christian Jouhaud⁸⁶³. Certaines conclusions d'Émile Magne y sont contestées, l'une d'elles, à savoir l'entrée de Boisrobert dans la clientèle de Richelieu, nous intéresse particulièrement – nous verrons pourquoi. L'histoire littéraire a l'habitude de considérer ce début de service chez le cardinal comme un adieu à la reine-mère. Est suscité par la suite un débat qui consiste à savoir quand le passage a eu lieu. Mais après avoir étudié les documents historiques qui nous sont parvenus, il nous semble qu'il convient de poser la question d'une autre manière.

Résumons d'abord les interprétations opposées de certains textes par nos deux principaux prédécesseurs. En 1627, Boisrobert dédie sa *Paraphrase sur les sept pseumes de la pénitence de David* à Marie de Médicis. Son épître est inaugurée par la phrase suivante :

MADAME,

Depuis neuf ans que j'ay l'honneur de suivre continuellement V.M. n'ayant pas perdu la moindre de ses actions, je puis dire sans flatterie que je suis témoin de la plus glorieuse, & de la plus innocente vie de nostre siecle ; [...]⁸⁶⁴

Émile Magne considère ces lignes comme une manière de prendre congé de la reine-mère honorablement, au moment où une place auprès de Richelieu lui est déjà assurée⁸⁶⁵. Une telle interprétation est critiquée par Anastasia Iline pour qui « c'est considérer la situation en 1627 avec les yeux de novembre 1630⁸⁶⁶ ». Dans sa propre étude, la

⁸⁶² Émile Magne, *Le Plaisant abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française, 1592-1662*, Paris, Mercure de France, 1909.

⁸⁶³ Anastasia Iline, *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662) : faveur et défaveur dans la France du premier XVII^e siècle*, thèse soutenue à l'EHESS en 2008.

⁸⁶⁴ François Le Métel de Boisrobert, *Paraphrase sur les sept pseumes de la pénitence de David*, Paris, Toussaint du Bray, 1627, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁸⁶⁵ Émile Magne, *Le Plaisant abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française, 1592-1662*, *op.cit.*, p.96.

⁸⁶⁶ Anastasia Iline, *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662) : faveur et défaveur dans la France du premier XVII^e siècle*, *op.cit.*, p.84.

chercheuse cite la fin de la même épître afin de prouver qu’au contraire Boisrobert a promis à Marie de Médicis de continuer son service. La voici :

Une autre fois, MADAME, si j’aprens que ce petit travail n’ait point esté desagréable à V.M. je changeray l’humilité de mon stile en des pensees heroïques, pour parler dignement de vous, & pour annoncer les merveilles d’une Reine incomparable, qui void aujourd’huy regner sa race par l’Univers, & qui n’a qu’à maintenir la paix entre ses Enfans, pour donner un repos general à toute la terre. Alors je feray visiblement cognoistre, & n’auray pas beaucoup de peine à le persuader, que tout le bonheur de la Chrestienté dépend de vostre sage conduite ; & que nostre Roy n’a jamais esté si puissant, ny si favorisé du Ciel, que depuis qu’il a chery vos conseils. [...] ⁸⁶⁷

S’appuyant sur cette épître dédicatoire seule, il nous paraît difficile d’être en désaccord avec Anastasia Iline. Mais il suffit de lire d’autres poèmes de Boisrobert, publiés la même année dans le *Recueil des plus beaux vers*, pour se rendre compte qu’il est impossible de trancher la question. De fait, dans ces pièces, Boisrobert présente Richelieu comme son premier et seul protecteur. Citons notamment l’*Élégie à monseigneur le cardinal de Richelieu* qui contient le passage suivant :

Que je suis glorieux à l’heure que je pense
Qu’une telle vertu, qu’une telle puissance
M’a fait ce que je suis, & qu’entre les humains
Je me puis dire encor l’ouvrage de vos mains.
Sans vous (esprit divin) inconnu de mon Prince
J’eusse avec peu d’honneur vescu dans ma province,
Et j’eusse esté connu par l’eclat de mes vers,
Aussi peu dans la Court, qu’au bout de l’Univers ;
Vous m’avez mis au monde au depot de l’envie ⁸⁶⁸.

Compte tenu de ces éloges ou promesses destinés parallèlement à Marie de Médicis et à Richelieu, Anastasia Iline pense que Boisrobert aurait voulu « se ménager un appui des deux côtés, servir l’un tout en témoignant à l’autre de sa fidélité ⁸⁶⁹ », à plus forte raison en 1627 où « nul ne pouvait prévoir le sens qu’allaient prendre les événements trois ans plus tard ⁸⁷⁰ ».

Si la façon dont Émile Magne interprète la dédicace de la *Paraphrase* est arbitraire, la conclusion d’Anastasia Iline mérite aussi d’être nuancée car il nous semble

⁸⁶⁷ François Le Métel de Boisrobert, *Paraphrase sur les sept pseumes de la pénitence de David*, *op.cit.*, « Epistre dédicatoire », non paginée.

⁸⁶⁸ *Recueil des plus beaux vers*, *op.cit.*, p.451.

⁸⁶⁹ Anastasia Iline, *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662) : faveur et défaveur dans la France du premier XVIIe siècle*, *op.cit.*, p.85.

⁸⁷⁰ C’est-à-dire la fameuse « Journée des dupes ». *Idem*.

qu'elle n'a pas accordé suffisamment d'importance au fait suivant : dans la série de poèmes publiés sous le nom de Boisrobert dans le *Recueil des plus beaux vers*, aucun n'est consacré à Marie de Médicis, alors que quatre d'entre eux font l'éloge de Richelieu⁸⁷¹, un autre destiné au frère de celui-ci, et un dernier qui est une description élogieuse de la demeure du cardinal à Reuil⁸⁷². En revanche, d'autres contributeurs du *Recueil* ont fait publier leurs louanges vouées à la reine-mère. Citons seulement Malherbe dont trois pièces font l'éloge de celle-ci, contre une seule consacrée au cardinal. Et l'examen du *Recueil* dans son ensemble nous fait constater que sur ce plan, Marie de Médicis l'emporte sur Richelieu. Trois ans plus tard – mais avant la « Journée des dupes » – le *Recueil* est réédité. Boisrobert y renouvelle son éloge. Sept nouvelles pièces ont apparues à ce sujet, plus une ode conservée de l'édition de 1627⁸⁷³ ; on compte désormais huit poèmes consacrés à Richelieu, alors que du côté de la reine-mère, il n'y a toujours rien. Si Boisrobert voulait vraiment garder l'équilibre entre les deux personnages, pourquoi ne pas adresser quelques pièces à Marie de Médicis ?

Pour nous, le poète n'a pas besoin de faire son choix avant novembre 1630. Puisqu'à cette époque-là, Richelieu lui-même est censé représenter l'intérêt de Marie de Médicis ; autrement dit, le ralliement à l'un ne vaut pas la rupture avec l'autre. Voilà pourquoi, sans scrupule, Boisrobert a décidé de rendre public son lien étroit avec le ministre. Non seulement le nombre, mais le contenu de ces pièces élogieuses vis-à-vis de Richelieu, nous témoignent aussi que le futur abbé de Châtillon fait déjà partie de la clientèle du ministre de Louis XIII dans les années 1620. Dans l'édition de 1630 du *Recueil*, il y a une série de poèmes qui illustrent ce patronage. Ils sont issus d'un échange entre le poète et le ministre. Citons d'abord la réponse faite par Richelieu à une requête de Boisrobert :

Bois-Robert, en vain tu t'amuses
A chercher du secours chez moy,
Si tu veux enrichir tes Muses
Il te faut adresser au Roy.
Si pourtant ton esprit s'estonne
Du grand esclat qui l'environne
Je m'offre à luy parler pour toy⁸⁷⁴.

⁸⁷¹ *Recueil des plus beaux vers*, *op.cit.*, p.449-459.

⁸⁷² *Ibid*, p.554-567.

⁸⁷³ *Recueil des plus beaux vers*, 1630, p.505-534.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p.527.

À laquelle le poète semble répondre par l'*Ode* suivante :

On dit que ma fortune est faite ;
Mes envieux sont estonnez
Depuis qu'ainsi l'on interprete
Les vers que vous m'avez donnez.
Chacun me flatte, & me saluë,
On me montre au doigt par la ruë,
Ce bruit court jusques dans les champs,
Mais, ô seul homme que j'implore.
Je ne sçaurois trouver encore
Credit sur eux chez les Marchans.

Achez des faveurs si grandes,
Considerez esprit parfait,
Que sur le sujet des demandes
Je suis espuisé tout a fait.
Je n'y feray plus rien qui vaille,
Permettez donc que je travaille
Bien-tost sur un remerciement,
J'auray mille belles pensees,
Car c'est un champ où rarement
Les Muses se sont exercees⁸⁷⁵.

Voilà une relance de la requête précédente. Elle n'est pas sans effet. Car le remerciement ne tarde pas à paraître. Nous en citons deux strophes les plus représentatives :

Seul appuy de nostre Parnasse,
Grand Heros, qui sur les humains
Versez des biens à pleines mains,
Souffrez que je vous rende grace ;
Et qu'ayant si peu merité
Les doux effets d'une bonté
Sur qui tout mon espoir se fonde ;
Je face confesser à tous
Que vous n'estes né parmy nous
Que pour bien faire à tout le monde.
[...]
Ce grand Esprit, de qui derive
Le repos qui nous est si cher,
M'a jugé digne d'approcher
Du Roy le plus juste qui vive.
Par luy, ce Monarque puissant
Souverainement agissant
A mes vœux se rend si propice,
Qu'il veut pour ma felicité,
Qu'enfin la liberalité

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p.528.

Soit compagne de sa justice.
[...] ⁸⁷⁶

Nous rappelons que cette faveur royale obtenue grâce à l'entremise de Richelieu est aussi confirmée dans une lettre que Boisrobert adresse à Madame Des Loges. En voici le début qui nous concerne :

MADAME,

Au mesme instant que j'ay receu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'escrire, j'ay receu des caresses de Monsieur de Cardinal de Richelieu, accompagnées des plus solides assurances qui sortirent jamais de sa bouche veritable : [...] ⁸⁷⁷

Après avoir lu tous ces textes, il est difficile de ne pas admettre que dès les années 1620, Boisrobert jouit du patronage de Richelieu.

Tout le monde n'a pas la chance de notre poète de bénéficier d'un soutien solide du prélat-ministre qui lui permet de ne pas chercher des protecteurs ailleurs. Dans le milieu des gens de lettres, on est plutôt dans le cas d'un Nicolas Faret qui, trois ans après la dédicace commandée du *Recueil de lettres nouvelles*, offre son *Honneste-homme* ⁸⁷⁸ à Gaston d'Orléans. C'est cela qu'il convient d'appeler « se ménager un appui des deux côtés ». Ainsi, on peut comprendre que pour la plupart des confrères de Boisrobert, « le grand orage » de novembre 1630 les oblige à regagner la protection de Richelieu, avant tout, par une déclaration de leur allégeance. Ce sera le projet de publication du *Sacrifice des muses*, nous y reviendrons ⁸⁷⁹. Mais étant donné ses rapports avec le cardinal dans les années 1620, ce n'est pas nécessaire pour Boisrobert. Néanmoins, en 1633, le poète dédie *Pyrandre et Lisimène* ⁸⁸⁰, sa première pièce de théâtre, à un affidé de Richelieu ⁸⁸¹.

Cette tragi-comédie qui est peu connue aujourd'hui a pourtant une importance particulière à l'époque de sa sortie. D'abord, elle est l'une des trois pièces de théâtre publiées sous format *in-4°* avant 1635, les deux autres étant la *Silvanire* de Jean Mairet

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p.521-522.

⁸⁷⁷ *Recueil de lettres nouvelles, op.cit.*, p.267.

⁸⁷⁸ Nicolas Faret, *L'Honneste-homme ou l'art de plaire à la Cour*, Paris, Toussaint du Bray, 1630.

⁸⁷⁹ *Cf. infra*, p.277-285.

⁸⁸⁰ François Le Métel de Boisrobert, *Pyrandre et Lisimène, ou l'Heureuse tromperie*, Paris, T. Quinet, 1633.

⁸⁸¹ Il s'agit de « Monsieur de Chausac, lieutenant de la compagnie de Chevaux-Legers, de Monseigneur le Cardinal, Duc de Monseigneur le Cardinal, Duc de Richelieu, & son Lieutenant aussi au Gouvernement du Pont de l'Arche ».

et la *Mélite* de Pierre Corneille, dédiées respectivement à la duchesse de Montmorency et au marquis de Liancourt, tous les deux grands protecteurs de théâtre de ce temps. Mais la pièce de Boisrobert a ceci d'exceptionnel que non seulement l'auteur a obtenu lui-même le privilège, mais c'est lui aussi qui s'est chargé de l'impression du livre. Puisque le contrat de cession prévoit que l'auteur fournit au libraire mille cinq cents exemplaires en échange de 400 livres tournois⁸⁸². Ce soin peu habituel accordé à *Pyrandre et Lisimène* nous confirme la haute signification du projet de publication. Rappelons enfin qu'avant la disparition de Richelieu, Boisrobert lui-même ne dédiera plus ses pièces.

Cela étant, la question qu'on peut se poser légitimement est la suivante : pourquoi une pièce dont la publication est préparée avec autant de soins n'a pas été offerte directement à Richelieu ? Avant d'y répondre, il convient de lire la fin de l'épître dédicatoire qui nous semble révélatrice :

Et qui ne sçait point aujourd'huy que vous [le dédicataire] estes le seul Autheur de la delivrance de Rhé, ne connoist pas le nom de Celuy qui en cette occasion, comme en beaucoup d'autres, s'est servy de vostre courage, & de vostre adresse. Il n'appartient qu'à luy [Richelieu], MONSIEUR, de faire de justes elections, sans toucher à ses autres qualitez, que je ne regarde qu'avec respect, & que je sçay mieux admirer que descrire. Il ne faut pas que je vous cele, que me sentant obligé par ses bien-faits particuliers, & par ceux dont il a comblé toute la France, à luy donner desormais toutes mes pensées, *j'ay presque esté sur le point d'emprunter l'éclat de son Nom, pour mettre ce petit livre en lumiere. Mais parce qu'il n'y a aucune proportion entre sa condition, & les galanteries que je traite, j'eusse veritablement eu honte de mandier sa fortune & sa protection pour des Princes fabuleux, cependant qu'il en protege de veritables, & que serieusement toute l'Europe implore son assistance. A ce deffaut donc je m'adresse à Vous, qui avez cet honneur entre beaucoup d'autres, de porter la qualité de son Lieutenant ; & je veux bien que l'on sçache qu'ou il ne me sera pas permis de jeter les yeux sur son Eminence, & toutes les fois que quelque sorte de respect m'empeschera de luy adresser mes vœux directement, je ne les adresseray jamais qu'à ses Creatures.*⁸⁸³ Quand vous ne seriez pas une des plus considerables, comme vous estes, il suffit que vous soyez le premier dans mon cœur, & dans mon estime, pour m'obliger à rendre ce témoignage public, que je suis, & que je fais gloire d'estre. [...]⁸⁸⁴

Selon Boisrobert, si le livre ne porte pas le nom de Richelieu, c'est qu'il ne le mérite pas. Mais comme nous l'avons déjà analysé dans le chapitre d'ouverture de ce volet, la

⁸⁸² Voir Alain Riffaud, « L'Aventure éditoriale du théâtre imprimé entre 1630 et 1660 », dans Georges Forestier, Edric Caldicott & Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, op.cit., p.65.

⁸⁸³ Nous soulignons.

⁸⁸⁴ François Le Métel de Boisrobert, *Pyrandre et Lisimène, ou l'Heureuse tromperie*, op.cit. « Epître dédicatoire », non paginée.

disproportion entre la valeur de l'ouvrage dédié et la grandeur du dédicataire est un lieu commun de quasiment toutes les épîtres liminaires. Les auteurs ne l'évoquent que pour mieux louer. Elle n'a jamais empêché la dédicace des ouvrages à tous ces « Grands » du royaume. La justification de Boisrobert est donc tout à fait artificielle. Pour nous, elle a plutôt une valeur exemplaire. C'est-à-dire que par le choix de cette dédicace indirecte qui aurait surpris beaucoup de monde, la publication de la pièce devient un ultime éloge de Richelieu. Car nous nous souvenons encore que durant les années 1620, à cause de la publication d'un échange de lettres entre Richelieu et Guez de Balzac, et de celle des vers échangés entre Boisrobert lui-même et son maître, on serait tenté de considérer le ministre principal de Louis XIII comme un protecteur parmi tant d'autres dont l'accès est facile pour les gens de lettres. Or, après la « journée des dupes » qui a profondément changé l'environnement politique du royaume français, Richelieu s'impose comme une autorité absolue qui égale pratiquement celle du roi. Ses rapports avec le monde des lettres sont donc à redéfinir. En cela, la dédicace de *Pyrandre et Lisimène* offre un exemple en véhiculant un message tout simple : désormais, il ne faut plus « jeter les yeux sur son Eminence » sans passer par l'intermédiaire de « ses Créatures ». Le futur rôle de Boisrobert lui-même y est préparé en quelque sorte. Nous y reviendrons.

Un choix comparable, mais avec compromis, se trouve chez Nicolas Faret. Son *Honneste-homme* est dédié à Gaston d'Orléans. Mais l'épître dédicatoire n'est pas publiée toute seule. Elle est accompagnée d'une deuxième lettre adressée à « Monsieur de Puylaurens », alors affidé du frère du roi, dans laquelle on lit les phrases ci-dessous :

Le respect que l'on doit aux grands Princes est une chose si sacrée, que la hardiesse de le violer ne trouve point d'excuse parmy les Nations mesmes les moins capables de discipline & de civilité. [...] Ce n'est pas qu'ils ne rendent leur accez facile, & qu'ils ne soient bien aises de descendre quelques fois de leurs throsnes, pour se mesler avec les autres hommes : Mais la modestie de ceux qui osent s'en approcher doit estre d'autant plus exacte, que la bonté de ceux qui sont élevez à ces conditions éminentes se daigne rendre communicable à leur bassesse. Et à parler raisonnablement, on peut dire que comme on ne faisoit point autrefois de sacrifices aux Dieux dont les victimes n'eussent receu quelque sorte d'expiation devant que de leur estre immolées : on devoit de mesme estre si religieux aux presents que l'on fait à ceux qui representent en terre la grandeur & le pouvoir du Ciel, que de ne leur en offrir jamais qui n'eussent esté en quelque façon purifiez, en passant par les mains des personnes qui leur sont agreables. Je ne considere toutes ces choses, MONSIEUR, qu'afin de ne faire rien d'indigne de titre de cet ouvrage, au dessein que j'ay de luy procurer par vostre moyen un accez favorable auprès de MONSEIGNEUR. Vostre recommandation en fera, s'il vous plaist, supporter les

defauts ; & vous seul me pouvez faire trouver auprès de SON ALTESSE l'art de plaire que j'entreprends d'enseigner aux autres⁸⁸⁵.

Dans notre étude précédente des dédicaces, nous avons déjà montré que même si une épître est adressée directement au dédicataire, il se peut qu'elle ait été transmise par un tiers. Sauf que c'est un détail qui ne se montre pas lors de la publication. Quant à Faret, il a choisi de rompre avec une telle habitude en mettant au jour la demande de recommandation en accompagnement de l'épître dédicatoire, ce qui constitue non seulement un remerciement public de son intercesseur, mais aussi un ultime éloge de la grandeur exceptionnelle du dédicataire, jusqu'à le comparer à Dieu – et le livre à une offrande sacrée – comme cet extrait nous l'a montré sans ambiguïté.

B. *Le Sacrifice des muses*

Le 23 avril 1633, le même jour où le privilège lui est accordé pour la publication de *Pyrandre et Lisimène*, Boisrobert a pris un autre privilège pour deux livres intitulés respectivement le *Parnasse royal* et le *Sacrifice des muses*. Il s'agit de deux recueils de vers élogieux destinés à Louis XIII et à Richelieu, lesquels ne seront publiés qu'en 1635. La provenance des vers est variée. Prenons comme exemple le *Sacrifice des muses, au grand cardinal de Richelieu*. Une partie des pièces publiées ont été reprises des recueils précédents, par exemple, le deuxième sonnet de Malherbe⁸⁸⁶ et plusieurs poèmes de Boisrobert viennent du *Recueil des plus beaux vers* de 1627 et de sa réédition de 1630. D'autres semblent être commandées spécialement pour ce projet. Et avant de paraître dans le *Sacrifice des muses* en 1635, certaines d'entre elles ont déjà connu une publication individuelle. C'est le cas de l'*Ode* de Chapelain⁸⁸⁷, du *Portrait de l'Homme d'Estat* de De Marbeuf⁸⁸⁸, du *Panegyrique à monseigneur le cardinal duc de Richelieu* de Gombauld⁸⁸⁹, etc. Néanmoins, deux années de préparation n'auraient pas suffi à réunir toutes les pièces de ceux qui voulaient encenser le ministre principal de Louis

⁸⁸⁵ Nicolas Faret, *L'Honneste-homme ou l'art de plaire à la Cour*, op.cit., lettre « A Monsieur de Puylorens », non paginée.

⁸⁸⁶ *Le sacrifice des muses, au grand cardinal de Richelieu*, op.cit., p.134.

⁸⁸⁷ Jean Chapelain, *Ode à Monseigneur le cardinal duc de Richelieu*, Paris, Jean Camusat, 1633.

⁸⁸⁸ Pierre de Marbeuf, *Portrait de l'Homme d'Estat*, Paris, Jean Camusat, 1633.

⁸⁸⁹ Jean de Gombauld, *Panegyrique à monseigneur le cardinal duc de Richelieu*, Paris, Augustin Courbé, 1633.

XIII car plusieurs poèmes parus individuellement en 1634 ne sont pas inclus dans le recueil final. On peut citer notamment l'*Ode à Monseigneur le cardinal duc de Richelieu* de Jean Rotrou⁸⁹⁰ et les *Stances à Monseigneur le Cardinal duc de Richelieu* d'Antoine d'Ouille⁸⁹¹. Dans ce foisonnement des publications de la poésie encomiastique – le *Sacrifice* seul contient 67 pièces – il convient donc de voir une campagne de propagande commandée par Richelieu, exécutée par son « délégué littéraire » Boisrobert, concentrée sur la constitution de deux recueils principaux, mais assaisonnée aussi des publications individuelles. Le tout voué à la promotion d'une monarchie absolue à laquelle travaille le roi, et surtout son ministre.

Boisrobert y joue un rôle double. D'abord, il est lui-même contributeur principal des deux recueils. Par exemple, avec ses 14 pièces publiées – sur un total de 67 – Boisrobert devient le poète le plus représenté du *Sacrifice des muses*. Ensuite, en tant que publicateur⁸⁹² : c'est lui qui réunit les pièces qui constituent le nouveau recueil. Mais son travail peut aller au-delà d'un simple assemblage. Par exemple, lors qu'il reprend, pour le futur livre, l'*Ode A Monseigneur le Cardinal* de François Maynard, publiée premièrement en 1633 dans *Les Nouvelles Muses*⁸⁹³, Boisrobert en retranche la première moitié. La nouvelle version se trouve à la toute fin du recueil de 1635, présentée sous le titre de l'un des « *Deux fragmens extraits de deux plus longues pieces pour Monseigneur l'Eminentissime Cardinal Duc de Richelieu* », l'autre étant de Malherbe. Pourtant, la longueur prétendue ne peut pas vraiment expliquer ce choix éditorial car d'autres pièces aussi longues, l'*Ode* de Chapelain par exemple, sont publiées en intégralité dans le *Sacrifice des muses*. En revanche, le contenu des strophes supprimées est révélateur. En réalité, cette première moitié du poème est consacrée à la louange de Louis XIII, alors qu'il n'est question de Richelieu qu'à partir de la seconde,

⁸⁹⁰ Jean Rotrou, *Ode à Monseigneur le cardinal duc de Richelieu*, Paris, François Targa, 1634.

⁸⁹¹ Antoine d'Ouille, *Stances à Monseigneur le Cardinal duc de Richelieu*, Paris, 1634. D'autres auteurs, moins connus, ont également fait publier des éloges destinés à Richelieu. Voir René Bordier, *Éloge de Monseigneur l'éminentissime cardinal duc de Richelieu*, Paris, Robert Sara, 1634 ; ou encore un certain Gerile et son *Ode a Monseigneur le Cardinal duc de Richelieu*, Paris, 1634.

⁸⁹² Boisrobert le dit dans l'épître dédicatoire du *Sacrifice des muses* : « MONSEIGNEUR, que je vous presente de leur part ces hymnes dont vous avez founy l'illustre matiere, & que j'ay recueillis, comme on assembloit autrefois les feuilles où estoient escrits les Oracles des Sibylles. » Une phrase semblable se trouve aussi dans l'épître dédicatoire du *Parnasse royal*. Pour préparer ces deux recueils, Boisrobert a reçu également le concours de Jean Baudoin, auteur des deux avis « Au lecteur ».

⁸⁹³ *Les Nouvelles Muses des sieurs Godeau, Chapelain, Habert, Baro, Racan, L'Estoile, Menard, Desmarets, Maleville et autres*, Paris, Robert Bertault, 1633, p.45-55.

c'est-à-dire la partie conservée, comme si l'on voulait épurer le recueil en faisant de Richelieu son sujet unique.

D'un autre côté, quand on ouvre le *Parnasse royal*, on y découvrira la même *Ode* de Maynard. Mais curieusement, elle est publiée en intégralité avec quelques légères modifications sur les premières strophes. Alors pourquoi ne pas retrancher la moitié consacrée à Richelieu cette fois ? Le recueil ne serait-il pas plus pur ? La réponse est négative. La lecture des vers recueillis dans le *Parnasse royal* nous fera comprendre que cette campagne de propagande est en effet menée en faveur du ministre plutôt que du roi. La conservation des éloges destinés à Richelieu n'est pas surprenante dans la mesure où c'est vraisemblablement un principe qu'a suivi Boisrobert lors de la constitution du recueil, car la plupart des pièces du *Parnasse royal* contient des passages élogieux à l'égard de Richelieu, tant que le sujet traité n'est pas la convalescence ou le mariage de Louis XIII. Il nous suffit de citer comme exemple l'*Ode au roy* d'Antoine Godeau qui inaugure le recueil. Voici comment le ministre y est représenté :

LOUYS, permets moy de le dire,
Tu receus un grand don des Cieux,
Lors qu'ils te donnerent l'Empire
Qu'avoient possédé tes Ayeux ;
Mais c'est une grace plus rare
D'avoir aujourd'huy pour ton Phare
Un RICHELIEU dans tes Estats ;
[...]
Ce n'est pas te faire un outrage
Que de joindre son nom au tien,
On n'obscurcit pas ton courage,
Lors qu'on fait éclater le sien ;
On peut dire que ses espales
T'aydent à soutenir les Gaules,
Sans qu'on t'accuse d'estre las :
Rien n'est si lourd qu'un Diademe.
[...]⁸⁹⁴

L'extrait cité sera suivi par d'autres louanges plus concrètes sur ce que Richelieu a apporté à la couronne française. Certes, il n'est pas interdit de parler des qualités de son ministre principal dans un poème consacré au roi, mais ce qui nous surprend, c'est qu'au lieu de s'en servir pour louer la clairvoyance royale et d'insister sur la loyauté du ministre en tant que serviteur, on présente Richelieu comme un « don des Cieux » de

⁸⁹⁴ *Le Parnasse royal*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1635, p.9.

qui dépend la fortune du royaume français. Cette origine quasi mythique de la grandeur de Richelieu le hisse à la hauteur de celui qui porte le « Diadesme ». De surcroît, dans le *Parnasse royal*, Godeau n'est pas le seul qui représente le ministre de Louis XIII de cette curieuse manière, comme si tout le livre consistait à faire entendre que la gloire royale était fondée, dirait-on seulement, sur cette chance inouïe d'avoir un Richelieu incomparable.

Revenons maintenant au *Sacrifice des muses*. Ce recueil a encore cela d'exceptionnel que contre la tendance des recueils publiés dans les années 1620, notamment chez Toussaint du Bray, qui font la promotion de l'école malherbienne, il réunit les auteurs des deux camps opposés de la « querelle des Anciens et des Modernes ». Par exemple, on y trouve côte à côte un Racan et une Mademoiselle de Gournay. Mais les oppositions peuvent être plus discrètes, entre les poètes qui ne sont pas étiquetés. C'est alors le cas d'un duel textuel entre Baudoin et Desmarets. Ces deux auteurs qui n'ont pas été actifs précédemment dans la querelle expriment pourtant leurs positions en 1635. Jean Baudoin est nettement du côté des Modernes. Voici son commentaire vis-à-vis des poètes anciens :

Et toutesfois comme il arrive souvent que les objets qui ont beaucoup d'esclat ne contentent pas tousjours la veuë, & ressemblent au plus variable des Astres, qui tout luisant qu'il est, ne laisse pas d'avoir des taches & des ombrages ; Il se remarque le mesme en la pluspart de ces grands Autheurs que l'on estime si fort. A quelque degré de reputation que les élève la Renommée, si est-ce qu'à bien examiner leurs escrits, encore y trouvera-t'on, si je ne me trompe, d'assez notables défauts. Cét imperieux Genie qui les maistrise, ne les peut empescher quelquefois de violer leurs propres regles, de s'emporter hors des bornes de leur sujet, & d'y mesler quantité de choses, plus agreables qu'utiles, plus esclattantes que judicieuses, & plus superflues que necessaires. Ceux qui sont admirateurs de leurs Poëmes, & qui en adorent jusques aux moindres paroles, doivent fonder apparemment, toutes les loüanges qu'ils leur attribuent, ou sur la pureté de l'Elocution, ou sur la tissure de la Fable⁸⁹⁵.

Alors qu'aux yeux de Jean Desmarets, cet « imperieux Genie » est précisément ce dont les muses françaises ont besoin pour louer dignement l'incomparable Richelieu. C'est ce qu'il fait entendre, non sans agressivité, dans son *Discours de la poésie* inaugurant le recueil :

Mais ceux qui d'un Genie au labour indompté
Feront ce beau present à la Posterité,

⁸⁹⁵ *Le sacrifice des muses, au grand cardinal de Richelieu, op.cit.*, l'avis « Au lecteur », non paginé.

Ne suivront pas l'erreur de ces nouveaux Critiques,
 Qui retranchent le champ de nos Muses antiques,
 Qui veulent qu'on les suive, & qu'adorant leurs pas
 On evite les lieux qu'ils ne cognoissent pas.
 Leur Muse cependant de foiblesse & de crainte,
 Pensant se soustenir affecte la contrainte,
 N'ose aller à l'escart, de peur de s'esgarer,
 Et parlant simplement croit se faire admirer :
 Elle a peur d'eschauffer le fard qui la rend vaine,
 Et la moindre fureur la mettroit hors d'haleine.
 Imbecille troupeau, sans art & sans sçavoir,
 Dont les esprits rampans ne sçauroient concevoir
 Une Muse sublime, active, & vigoureuse,
 Qui rompt avec mespris ceste loy rigoureuse,
 Qui sens dedans son sein un cœur ambitieux,
 Qui d'un superbe vol s'emporte vers les Cieux,
 Et void avec orgueil, marchant dessus la nue,
 La terre, dont le globe à ses yeux diminue⁸⁹⁶.

Ce que préconise Baudoin au nom des « règles » (malherbiennes), à savoir l'utile, le judicieux et le nécessaire, devient des marques « de foiblesse & de crainte » sous la plume de Desmarets. Pour ce dernier, au lieu de se maîtriser en respectant une « loy rigoureuse », le vrai génie doit laisser emporter par son ambition et poursuivre ainsi la recherche du « sublime », de l'« actif » et du « vigoureux ».

Jean Desmarets n'est d'ailleurs pas le seul poète qui est hostile à la méthode malherbienne. Un autre contributeur important du recueil, à savoir Jean Chapelain, a peu d'estime, lui aussi, pour le réformateur de la poésie française. Même si ce dédain ne se montre pas dans la pièce qu'il a composée pour le cardinal, on se souvient toujours de ce qu'il a dit de Malherbe dans une lettre adressée à Mademoiselle de Gournay le 10 décembre 1632 :

Je reviens à ce moderne dont vous me faittes l'escolier avec si peu de fondement et vous dis qu'il estoit parfait en ce mestier, de la sorte que le commun en imagine la perfection. Je vous dis qu'il tournoit mieux les vers ni que moy ni que vous mesme. Mais je vous dis aussi qu'il ignoroit la poësie, de la sorte que tous les maistres des bons âges l'ont connue, et qu'il l'ignoroit beaucoup plus que vous ni que moy mesme, c'est-à-dire extrêmement⁸⁹⁷.

On se demande alors l'objectif de la mise en scène de cet affrontement des Anciens et des Modernes par Boisrobert. Il est clair que le « délégué littéraire » de Richelieu n'entend point faire du *Sacrifice des muses* un lieu de promotion d'une certaine

⁸⁹⁶ *Le sacrifice des muses, au grand cardinal de Richelieu, op.cit.*, p.4-5.

⁸⁹⁷ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre VIII, p.19.

orthodoxie de poésie. À notre sens, la réunion des poètes des deux camps opposés dans un recueil consacré à Richelieu possède surtout une valeur symbolique, dans la mesure où quelles que soit sa position et sa méthode, on s'inspire d'une seule et même source, à savoir Richelieu. En ce sens, le *Sacrifice des muses* peut être considéré comme un serment d'allégeance à l'Éminentissime, cosigné par les meilleurs représentants du Parnasse.

Enfin, le publicateur Boisrobert sert aussi de relais entre les muses et son maître. Les poètes sollicités pour ce projet de propagande, avant de faire publier leurs vers, doivent les soumettre pour examen à Richelieu, et ce par l'intermédiaire de son « délégué littéraire ». La naissance de l'*Ode* de Chapelain nous en donne une illustration. Dans une lettre adressée à Boisrobert du 1^{er} mai 1633, Chapelain en fait une première mention: « Depuis vostre partement de Paris, la plus forte occupation que j'ay eue a esté la correction de mon *Ode* suivant l'intention de M^{gr} le Cardinal⁸⁹⁸ », ce qui suppose la soumission précédente de la première version du poème. Néanmoins, l'ennui causé par l'affaire de Rome⁸⁹⁹ l'empêche de travailler à sa correction. C'est ainsi que la suite de la lettre devient une demande de l'intercession de Boisrobert qui est censé être capable de convaincre son maître de sauver Chapelain de cette situation épineuse. Les détails du jugement de Richelieu à l'égard de l'*Ode* en question ne seront exposés que lorsque le poète retrouvera sa sérénité.

Selon la deuxième lettre adressée à Boisrobert à ce sujet⁹⁰⁰, le cardinal a donné son approbation pour la plus grande partie, et a trouvé à redire sur quelques endroits seulement. La première réaction de Chapelain a été de se justifier. Il a d'ailleurs réussi à convaincre Richelieu. Mais le contexte change : grâce à l'intervention de Richelieu, il n'a plus besoin d'aller à Rome. Afin de montrer sa gratitude pour ce geste salvateur, Chapelain se corrige :

Maintenant quoyque vous m'ayés appris qu'il a reçu favorablement les raisons que j'avois mises en apostille, dans la dernière copie pour justifier mon dessein et

⁸⁹⁸ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XVI, p.33.

⁸⁹⁹ Après avoir accepté le poste de secrétaire que lui avait proposé le comte de Noailles, alors ambassadeur de France à Rome, Chapelain voulait y renoncer, car il comprit qu'il n'aurait pas droit au titre de secrétaire, mais qu'il s'occuperait simplement des affaires domestiques de l'ambassadeur. Sauf qu'un tel refus lui coûterait cher s'il ne pouvait pas trouver le soutien d'un puissant protecteur. Il eut recours alors à Richelieu par l'intermédiaire de Boisrobert. Pour une analyse détaillée de cette affaire, voir Ch. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature, op.cit.*, p.112-128.

⁹⁰⁰ Elle est datée du mois de mai, mais le jour n'est pas précisé. Voir *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XVIII, p.37-39.

qu'il les ait mesme voulu passer pour bonnes, affin de m'espargner la peine que les lieux remarqués me pourroient faire à raccommoier, mon zèle toutesfois n'a peu accepter ce parti, et sans se prévaloir de l'indulgence de Monseigneur il s'est imposé à luy mesme la loy ou de mettre l'*Ode* au point qu'on avoit désiré à la première veüe, ou du moins d'y faire un effort pour y parvenir. Il ne suffit pas que Monseigneur se contente de ma bonne volonté pour me faire oster la main de l'ouvrage, il faut que la passion que j'ay de l'achever soit satisfaitte et que, si je le puis, on connoisse que ce n'est pas par lascheté, mais par impuissance⁹⁰¹.

Cette version corrigée de l'*Ode* sera prête dans le courant du mois de juin. Pour sa remise, Chapelain se ménagera d'un nouvel appui, Guillaume Bautru. À cette créature de Richelieu, notre poète adresse une lettre le 18 juin suivant, dans laquelle il s'explique avec les termes suivants :

J'use de la liberté que vostre bonté m'a donnée et vous supplie très humblement de me faire l'honneur que de présenter à M^{gr} le Cardinal l'*Ode* que j'ay consacrée à sa vertu. M. de Boisrobert, à qui je l'adresse, vous la portera et joindra ses prières aux miennes afin que le succès de mon offrande responde par vostre entremise à la pureté de mon intention. J'espère beaucoup plus de vostre recommandation que de son mérite, [...] Je paroistray sans comparaison mieux dans vos paroles que je n'eusse fait par ma puissance, et je suis assuré que, sous vostre faveur, je passeray dans l'esprit de Son Éminence pour honneste homme, du moins jusques à ce que je l'aye salué et qu'il ait reconnu ma foiblesse de plus près. [...] M. de Boisrobert apprendra comme tout aura réussi, et je me promets qu'il me mandera que l'*Ode* aura eu un accueil favorable, puisque vous avés bien daigné la prendre en vostre protection et vous abaisser à luy servir d'Introducteur⁹⁰².

On constate que c'est toujours Boisrobert qui sert de relais entre le poète et Bautru qui est prié de présenter la version corrigée de son *Ode* à Richelieu. Mais qu'on ne se trompe pas, Boisrobert a l'accès direct à son maître. Si Bautru y est sollicité, c'est pour s'assurer la bonne réception du poème chez le cardinal. C'est toujours pour cette raison que le même jour où il écrit à Bautru, Chapelain adresse une autre lettre au père Joseph à laquelle est joint un exemplaire de son *Ode* désormais achevée :

M. de Boisrobert, qui vous rendra cette lettre, vous présentera aussi un Exemplaire de l'*Ode* que M^{gr} le Cardinal a trouvé bon que je fisse en son bonneur. J'espère que vous l'aurés agréable à cause du sujet et que vous y aimerés le zèle qui m'a fait entreprendre d'en parler, bien que ce n'ait pas esté assés dignement. Que si vous l'approuviés, j'en voudrois avoir bonne opinion et me tiendrois plus que satisfait du travail et du temps que j'y ay employé⁹⁰³.

⁹⁰¹ *Ibid.*, lettre XVIII, p.38.

⁹⁰² *Ibid.*, lettre XIX, p.39-40.

⁹⁰³ *Ibid.*, lettre XX, p.40-41.

L'intention de Chapelain est claire : de Bautru au père Joseph, il veut faire parler favorablement de son *Ode* à l'entourage intime de Richelieu. Et ce pour acquérir définitivement le patronage du cardinal.

En réalité, ce n'est pas avec la rédaction de l'*Ode* que Chapelain commence à s'approcher de Richelieu. Dès le début de l'affaire du poste romain, il voulait se faire présenter à lui par le même père Joseph dont il avait connu le frère puîné quinze ans plus tôt. La preuve se trouve dans une lettre non datée et que l'éditeur de la correspondance de Chapelain situe dans les derniers jours de l'année 1632 :

Je fus assés heureux, hier, pour rencontrer M. vostre frère à Ruel et luy présenter la lettre que vous luy escriviés sur mon sujet. Il est vray que les importantes occupations qui ne luy laissent pas un moment de libre et la nécessité qu'il eust d'aller à l'instant mesme trouver M^{gr} le cardinal me donnèrent à peine le temps de luy dire qu'ayant appris par MM. de Cercelles et Mainard que M. de Saint-Flour avoit pensé à moi pour le secrétariat de l'ambassade de Rome, je n'avois point voulu entendre à cette proposition qu'auparavant je n'eusse veu si S. Em. me jugeroit un sujet capable de remplir cette place⁹⁰⁴.

Si l'on prend en compte une autre lettre adressée à Balzac en novembre 1632 dans laquelle il prétend s'être engagé à accepter le poste de secrétaire⁹⁰⁵, on comprend l'habileté de Chapelain. En effet, sous prétexte de sonder le sentiment de Richelieu à ce sujet, il cherche à se faire présenter à lui par l'intermédiaire du père Joseph. Le frère de ce dernier est prié « de rendre le tesmoignage à la vérité en cette occurrence et de déposer » ce qu'il a observé en Chapelain depuis quinze ans. Certes, l'affaire de Rome connaîtra une suite fâcheuse, mais ce malheur sera en quelque sorte compensé dans la mesure où il permettra à Chapelain de proposer judicieusement son service à Richelieu une fois que celui-ci l'aura sauvé de l'embarras. Autrement dit, après tout, le poète réalisera son intention première.

L'entourage de Richelieu ne l'a pas déçu. L'approbation cardinalice pour la version corrigée de l'*Ode* ne tarde pas à venir. Qui mieux est, le ministre lui accorde l'honneur de le féliciter en personne. Cette première rencontre est relatée avec un enthousiasme excessif dans une lettre que Chapelain adresse à Boisrobert le 6 août

⁹⁰⁴ *Ibid.*, lettre IX, p.20.

⁹⁰⁵ « on me propose en termes généraux certains emplois auxquels on s'imagine que je pourrais réussir. Par bienséance et pour ne me pas laisser blâmer de peu de courage, je consens à ces charges, [...] la persécution de ceux qui me veulent du bien, me fait violence, et, pour ne me pas faire abandonner à eux, maintenant ma parole y est engagée, et il n'y a plus que quelque bon malheur qui me puisse délivrer de cet embarras. » *Ibid.*, lettre V, p.9-10.

1633⁹⁰⁶. Richelieu n'a pas manqué non plus de lui attribuer une gratification. Le poète l'évoque le 9 septembre suivant au comte de Fiesque :

Je me loue néanmoins de celle [la récompense] qu'elle [mon *Ode*] m'a produit dans l'esprit de M^{gr} le Cardinal, lequel m'a honoré du tesmoignage de son estime et des marques de sa libéralité. Je l'ay veu, après en avoir esté gratifié, et en ay esté receu à souhait à la veue de tout le grand Monde de deça, de sorte que je rends grâces à Dieu du succès qu'il a donné à ma petite réputation et à ma médiocre fortune⁹⁰⁷.

Pour répondre à la faveur du ministre, Chapelain propose d'abord d'ajouter, dans sa fameuse *Pucelle* en cours de création, des passages élogieux consacrés à Richelieu ainsi qu'à ses ancêtres⁹⁰⁸. Mais ce qui est plus significatif, c'est son choix de joindre désormais son ami Boisrobert pour diffuser la commande cardinalice pour les projets parallèles du *Sacrifice des muses* et du *Parnasse royal*. Par exemple, le 26 octobre 1633, il prévient Boisrobert qu'il a « averti le pauvre Gombaud et le bon Baudoin » de ses « heureuses sollicitations⁹⁰⁹ ». Novembre suivant, toujours à Boisrobert, il envoie un exemplaire de l'*Ode* composée par François d'Arbaud, sieur de Porchères⁹¹⁰, destiné à l'examen de Richelieu.

C. Boisrobert-Chapelain : le relais entre les lettres et le pouvoir

La deuxième moitié de l'année 1633 témoigne donc la naissance d'un duo, à savoir Boisrobert-Chapelain, qui sert de relais entre les lettres et le pouvoir. Le rôle d'intermédiaire de Boisrobert est déjà bien connu. Nous nous bornons à un seul témoignage de la part de Gombaud :

La joye de nos cœurs se lisoit dans nos visages, & le vostre nous sembloit encore tout éclatant de cette lumiere qui venoit de vous esclairer. C'est par vous qu'elle nous estoit communiquée, & que nous avions quelque sorte de commerce avec ce qu'il y a de plus grand au monde. Faites que ces faveurs nous soient bientost

⁹⁰⁶ Tamizey de Larroque l'a citée en partie, en voici un fragment : « Je me sens eslevé à un plus haut degré depuis que j'ay esté inspiré de près par luy et me tiens capable d'escrire héroïquement depuis qu'il a fortifié ma main en me la pressant de la sienne. » *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, p.42, suite de la note 3 de la page précédente.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, lettre XXIV, p.45.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p.42, suite de la note 3 de la page précédente.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, lettre XXIX, p.53-54.

⁹¹⁰ *Ibid.*, lettre XXXII, p.56.

renouvelées, & rendez vous où vostre satisfaction, & la nostre vous appellent, [...]⁹¹¹

Quant à Chapelain, avec cette nouvelle responsabilité, une autre phase de sa carrière commence. Il en est parfaitement conscient et en prévient son ami intime Balzac dans une lettre écrite le 27 novembre 1633 :

Dans ma servitude, je vous considère comme un Souverain et ne vous puis assés louer de vous estre affranchi glorieusement des entraves de la fortune. Je suis marri que mes fers soient illustres et que je ne les puisse quitter sans estre blasmé. *Je vivois à moy auparavant, maintenant je vis aux autres. Le Monde m'a tiré à luy : il m'a fait sortir de moy mesme. Je ne suis plus homme, je suis Courtisan*⁹¹².

La correspondance de Chapelain nous laisse beaucoup de témoignages sur cette vie de « courtisan ». Nous en citerons deux.

Après la publication des deux recueils de 1635, Chapelain continue à recommander les écrits de ses confrères à Boisrobert pour qu'il les présente à Richelieu. C'est par exemple ce qu'il a évoqué dans une lettre datée d'août 1637 :

Monsieur [Boisrobert], il y a apparence que vous avés veu le sonnet qui accompagne ce mot, [...] Celui qui l'a composé fait particulière profession de lettres et l'a desja tesmoigné en plus d'une occasion. C'est, pour ne vous laisser pas davantage en peine, M^r de Montplaisir de qui sont les stances du Printemps que nous leusmes chés vous avec beaucoup de satisfaction il y a six ou sept mois. Ça esté beaucoup de témérité à luy d'entreprendre cette matière après vous, mais ce vous est beaucoup de gloire d'avoir de si rares imitateurs et la justice veut que, comme vous luy avés ouvert le chemin pour la justification de Son Eminence, vous luy serviés aussy de guide vers Elle qui l'estimera au double s'il luy est présenté de vostre main⁹¹³.

Ce que Chapelain avait fait pour sa propre *Ode* en 1633 – il l'avait confiée à Bautru par le biais de Boisrobert – il le fait maintenant pour ce Montplaisir. Et la nuance, c'est que cette fois, son ami Boisrobert apparaît comme un véritable protecteur de second rang.

L'importance du rôle d'intercesseur de Chapelain se traduit aussi dans une affaire qui a pendant un temps opposé les académiciens et leur illustre protecteur. En 1639, meurt Jean Camusat, libraire de l'Académie française. Sa veuve entend continuer le métier à l'aide d'un cousin du défunt. Pourtant, Sébastien Cramoisy, imprimeur de Richelieu, brigue lui aussi ce poste. Ayant appris que le cardinal a exprimé son inclination pour Cramoisy, les académiciens se réunissent à la prière de la veuve et

⁹¹¹ Jean de Gombauld, *Lettres de Gombauld*, Paris, Augustin Courbé, 1647, lettre LXII, p.274-275.

⁹¹² *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XXXIII, p.58, nous soulignons.

⁹¹³ *Ibid.*, lettre CXIV, p.163-164.

rédigent ensemble une lettre de remontrance pour défendre l'intérêt de la famille Camusat. Chapelain qui est chargé d'envoyer cette lettre à Boisrobert en écrit une autre en son nom propre sur le même sujet⁹¹⁴. Voici comment il s'explique dans une prochaine missive, à un moment où l'affaire s'est terminée en faveur de la veuve :

Monsieur, il estoit impossible que l'équité de Son Ém^{ce} et l'amour que vous avés pour les choses honnestes laissassent despouiller la famille du pauvre Camusat d'un bien qu'il avoit si bien acquis, sitost que vous auriés esté averti de la disposition où est la vefve de continuer ses services à l'Académie. Aussy ne vous en escravis-je pas, la semaine passée, comme d'une chose que je craignisse, mais seulement pour accompagner d'un billet confident les sentimens de la Compagnie, par lequel vous peussiés reconnoistre que les très humbles remonstances qu'elle faisoit à Son Ém^{ce} sur ce sujet partoient du cœur, et n'estoient pas simplement pour satisfaire aux apparences⁹¹⁵.

Précisons aussi que dans le supplément à la lettre du 13 juillet qu'il appelle « billet confident », Chapelain a supplié Boisrobert de ne point témoigner avoir reçu lettre de lui et de ne montrer que celle de l'Académie à Richelieu. Autrement dit, il a voulu faire entendre que la défense de l'intérêt de la veuve Camusat a été une entreprise collective et non pas l'idée d'un seul académicien. Toutefois, pour faire comprendre la détermination de ses confrères, il lui a fallu envoyer une explication en son nom propre. Comme si, sans ce geste, « les sentimens de la Compagnie » perdraient leur poids chez Boisrobert à qui était confié la mission d'intercession. C'est précisément ce détail qui traduit l'importance de Chapelain dans le fonctionnement du duo en question qui relie les lettres et le pouvoir.

Si Chapelain jouit d'une certaine autorité dans le monde des lettres, c'est qu'il a contribué, plus que tout autre, à faire évoluer le statut des gens de lettres à l'appui du patronage de Richelieu. La naissance de l'Académie en constitue un bel exemple. Dans sa *Relation de l'histoire de l'Académie française*, Paul Pellisson nous apprend que l'origine de cette institution se trouve dans la réunion hebdomadaire de plusieurs hommes de lettres chez Valentin Conrart, laquelle a lieu dans un cadre strictement privé. Mais le secret est bientôt éventé. C'est ainsi que Richelieu, informé désormais de son existence, propose sa protection aux assidus de la réunion⁹¹⁶. À en croire Pellisson,

⁹¹⁴ *Ibid.*, lettre CCCVII du 13 juillet 1639, p.454-457.

⁹¹⁵ *Ibid.*, lettre CCCX du 20 juillet 1639, p.460.

⁹¹⁶ Paul Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, Paris, Augustin Courbé, 1653, p.5-10.

ceux-ci font d'emblée preuve de réticence⁹¹⁷. Deux d'entre eux sont particulièrement opposants à ce projet d'officialisation. Car l'un, M. de Serizay, est « intendant de la maison du duc de la Rochefoucauld » ; et l'autre, M. de Malleville, est « secrétaire du maréchal de Bassompierre ». Ces deux messieurs craignent que le rapprochement de Richelieu par le biais de l'Académie dont il sera fondateur et protecteur ne les rende suspects aux yeux de leurs maîtres qui sont alors ennemis du cardinal.

À cette réticence générale, s'oppose l'opinion de Chapelain :

[...] car comme il n'avoit ni passion, ni intérêt contre le Cardinal, duquel il étoit connu, et qui lui avoit même témoigné l'estime qu'il faisoit de lui en lui donnant une pension, il leur représenta qu'à la vérité ils se fussent bien passés que leurs conférences eussent ainsi éclaté, mais qu'en l'état où les choses se trouvaient réduites, il ne leur étoit pas libre de suivre le plus agréable de ces deux partis ; qu'ils avoient affaire à un homme qui ne vouloit pas médiocrement ce qu'il vouloit, et qui n'avoit pas accoutumé de trouver de la résistance, ou de la souffrir impunément ; qu'il tiendrait à injure le mépris qu'on feroit de sa protection, et s'en pourroit ressentir contre chaque particulier ; que du moins, puisque par les lois du royaume toutes sortes d'assemblées qui se faisoient sans autorité du Prince étoient défendues, pour peu qu'il en eût envie, il lui seroit fort aisé de faire, malgré eux-mêmes, cesser les leurs, et de rompre par ce moyen une société que chacun d'eux désiroit être éternelle⁹¹⁸.

En effet, Chapelain est reconnaissant envers Richelieu, non seulement pour avoir reçu une gratification suite à la publication de son *Ode*, mais aussi parce qu'il a été sauvé par le ministre pendant l'affaire de Rome. C'est précisément pour cette raison que nous nous posons la question suivante sur le récit de Pellisson : comment Chapelain peut présenter son bienfaiteur comme un dictateur, tel que Pellisson nous l'a montré ? Deux possibilités. Soit il s'agit d'une stratégie qui consiste à convaincre ses confrères par intimidation. Soit l'historien de l'Académie a déformé les propos de Chapelain à d'autres fins⁹¹⁹. Pour nous, ce dernier aurait plutôt insisté sur les avantages que la protection de Richelieu, personnage tout puissant, leur pourrait apporter. Quoi qu'il en soit, Chapelain semble vouloir cet appui de la part du pouvoir. Sa position représente

⁹¹⁷ Voici la phrase de Pellisson : « à peine y eut-il aucun de ces Messieurs qui n'en témoignât du déplaisir, et ne regrettât que l'honneur qu'on leur faisoit, vînt troubler la douceur et la familiarité de leurs conférences », *ibid.*, p.11.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p.13-14.

⁹¹⁹ Dans son prochain récit de la querelle du *Cid*, Pellisson mettra en scène un Richelieu jaloux et tyrannique. Il nous semble que par la publication de sa *Relation*, le premier historien de l'Académie tente d'opposer les académiciens qui défendent la forme salonnière des échanges d'esprit à Richelieu qui impose l'institutionnalisation des lettres, dans le but de faire l'apologie de l'Académie – à laquelle il a soumis sa candidature – selon le goût mondain des années 1650.

alors une tendance moderne qui répond à la centralisation du pouvoir opérée par le ministre de Louis XIII, à savoir l'institutionnalisation des lettres par l'État, avec une reconnaissance du statut d'écrivain qu'elle suppose. À cette nouvelle conception des rapports entre les lettres et le pouvoir, s'oppose une anarchie dans laquelle les écrivains vivent des patronages privés qui caractérisent l'âge des « Grands », plus ou moins en déclin depuis l'exécution du duc de Montmorency en 1632. Autrement dit, vers le milieu de la décennie 1630, le climat politique favorise l'idéologie étatiste de Chapelain. Désormais, pour officialiser la réunion à laquelle il participe et redéfinir le statut d'écrivain à la même occasion, il suffit de justifier l'utilité de cette compagnie composée uniquement de gens de lettres au départ, et qui existe seulement au nom des lettres. D'où la fonction suivante que Chapelain assigne à l'Académie :

[...] travailler à la pureté de nostre langue, et de la rendre capable de la plus haute éloquence, [...] pour cet effet il falloit premièrement en régler les termes et les phrases, par un ample Dictionnaire et une Grammaire fort exacte, qui lui donneroit une partie des ornements qui lui manquoient ; et qu'ensuite elle pourroit acquérir le reste par une Rhétorique et une Poétique, que l'on composeroit pour servir de règle à ceux qui voudroient écrire en vers et en prose⁹²⁰.

C'est par cette spécialisation que l'institution naissante rompt définitivement avec sa forme d'origine, c'est-à-dire une réunion informelle durant laquelle on s'entretient « de toute sorte de choses, d'affaires, de nouvelles, de belles-lettres⁹²¹. » Chargés de telles missions précises, les académiciens, et les gens de lettres par extension, constituent désormais un corps aux contours saisissables.

L'institutionnalisation des lettres va de pair avec l'établissement d'un système de mécénat d'État. Mais contrairement à la pratique qui existe sous le règne du Roi-Soleil, à l'époque de Louis XIII, ce n'est pas le roi lui-même qui distribue des largesses aux écrivains en récompense de leur mérite, mais ses premiers serviteurs. Richelieu d'abord. On sait par exemple que le cardinal a accordé une gratification à Chapelain pour son *Ode*, laquelle deviendra une pension régulière. C'est du moins ce que laisse entendre la phrase suivante tirée d'une lettre de remerciement de la part de Chapelain :

⁹²⁰ Paul Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, op.cit., p.34-35.

⁹²¹ *Ibid.*, p.6.

Vous [Richelieu] m'avez surpris par votre largesse présente ; vous m'avez fait assurer qu'elle continueroit à l'avenir et avez voulu que je creusse que le Roy me feroit du bien par votre recommandation⁹²².

En tant que protecteur des gens de lettres, le rôle de Richelieu est donc double. Non seulement il les gratifie personnellement, mais en même temps, il les recommande au roi pour leur faire distribuer de nouvelles faveurs, du trésor royal cette fois. D'ailleurs, c'est Richelieu qui établit la liste des gratifiés au nom de Louis XIII. La preuve se trouve dans une phrase extraite de la lettre que Chapelain adresse à Balzac le 22 mai 1639 :

M^r d'Andilly me dit, il y a six jours, qu'il vous avoit veu sur l'estat de cette année entre ceux que Eminence vouloit qui fussent payés et je ne doute point que ce ne soit un effet de la sollicitation de nostre amy [Boisrobert]⁹²³.

Comment peut-on savoir qu'il ne s'agit pas d'une gratification que Richelieu lui accorde personnellement ? L'incident qui s'est produit pendant le paiement nous le montre. Nous y reviendrons.

L'apparition de ce nouveau système de mécénat n'est pas passée inaperçue chez les poètes dramatiques qui vivaient jadis des patronages des « Grands ». On peut citer l'exemple de Jean Mairet. Ce fameux dramaturge n'a pas manqué de bienfaiteurs durant sa carrière. Ancien protégé du duc de Montmorency, il est accueilli par le comte de Belin depuis la mort de celui-là. Mais ni en richesse, ni en prestige, le seigneur manceau ne peut égaler l'illustre hôte de Chantilly. Le poète tourne alors le regard vers Richelieu en 1637. Par l'intermédiaire de Chapelain, il cherche probablement à entrer dans la liste des gratifiés que le ministre principal dresse pour le roi. Voici la réponse de son intercesseur :

Monsieur, je reçois à honneur la charge que vous me donnés de solliciter vos intérêts, et si j'ay à me plaindre de vous en cette occasion, c'est que vous mettés mon affection à une trop foible espreuve. Votre mérite parle tout seul, et feroit souvenir de vous la plus mauvaise mémoire du monde, si bien que je solliciteray en vain pour ce que la chose se feroit tousjours pour vous sans solliciter. Lorsque la manne tombera, je me trouveray soigneusement au désert et la recueilleray pour vous comme pour moy mesme. Ce temps ne peut plus guères tarder, mais je n'ay point ouy dire encore quand ce doit estre, et, selon mes maximes, je suis résolu de me le laisser dire sans le demander. [...] ⁹²⁴

⁹²² *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XLI de juin 1634, p.69.

⁹²³ *Ibid.*, lettre CCLXXXV, p.424.

⁹²⁴ *Ibid.*, lettre CXXXVII du 12 décembre 1637, p.180.

Vraisemblablement, l'optimisme de Chapelain à l'égard de l'obtention des libéralités est bien fondé. Puisque deux semaines seules ont suffi pour voir tomber « la manne ». Il envoie alors une deuxième lettre à Mairet qui commence avec les termes suivants :

Monsieur, vendredy dernier M^{gr} le C[ardinal] fit faire la distribution de ses grâces, où je me trouvoy pour l'amour de vous, afin de pouvoir tesmoigner de vive voix à M^f de Boisrobert combien vous ressentis la continuation de ses bons offices, et recevoir un peu plus dignement la libéralité qui vous est faite, que je n'eusse fait par la main de mon valet. Il est superflu d'avertir un aussy bon Courtisan que vous qu'il sera de la bienséance d'en escrire un mot de civilité à ce favorable agent des Muses. Vous y estes sans doute desja résolu et vous le feriez de vous mesme tant pource que vous estes reconnoissant, que pource que vous sçavés que ces reconnoissances luy plaisent⁹²⁵.

On constate que Boisrobert y est présenté comme un véritable protecteur à qui les poètes gratifiés doivent montrer leur commune gratitude. Quant à Chapelain lui-même, il est toujours celui qui travaille pour l'intérêt de ses confrères en les introduisant chez le « favorable agent des Muses ». Voilà un nouveau témoignage de l'existence du duo Boisrobert-Chapelain.

Leurs efforts conjoints sont d'autant plus nécessaires que le paiement des pensions ne se déroule pas toujours avec autant de facilités. En vérité, dans la correspondance de Chapelain, nous avons constaté plus d'amertume et d'inquiétude que de joie et de bonheur à ce sujet. Les aléas qu'a connus Balzac en 1640 peuvent nous illustrer la procédure compliquée du paiement. Le 18 mars, Chapelain promet à son ami de faire agir secrètement Boisrobert pour qu'il puisse être compté à nouveau parmi les gratifiés de cette année⁹²⁶. Cela signifie que la liste change d'une année à l'autre, puisque comme nous l'avons évoqué plus haut⁹²⁷, son nom figure dans celle de 1639. Le 25 suivant, une nouvelle lettre est partie pour l'Angoumois pour prévenir Balzac du succès de l'intercession :

M^f Bonair m'est venu voir avec une Ordonnance des deux mille livres de vostre pension qu'il a tirées de M^f de Chavigny⁹²⁸. C'est le meilleur garçon du monde et

⁹²⁵ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CXXXIII du 27 décembre 1637, p.186.

⁹²⁶ « J'agiray envers nostre amy [Boisrobert] pour vostre pension selon vostre ordre et j'approuve bien que ce soit plustost par entretien que par sollicitation ouverte, où vostre prière ne pourroit estre employée que moins honnestement pour vous. ». *Ibid.*, lettre CCCLXXXII, p.587.

⁹²⁷ *Cf. supra*, p.290.

⁹²⁸ Claude Bouthillier, comte de Chavigny. Avec Claude de Bullion, ils remplacent ensemble le maréchal d'Effiat à la surintendance des finances. Voir la thèse de l'ancien chartiste Yves Le Guillou, *Les Bouthillier, de l'avocat au surintendant : histoire d'une ascension sociale et formation d'une fortune*, 1997.

qui ne respire rien tant que vostre service. Je ne doute point que nostre amy n'employe tout son crédit pour vous faire avoir satisfaction de bonne grace⁹²⁹.

On n'aurait pu penser que cette ordonnance suffit à faire payer le trésorier royal. Sauf qu'au milieu des années 1630, la surintendance des finances est partagée par le comte de Chavigny et Claude de Bullion dont la décision compte aussi dans la procédure du paiement. C'est ce que nous apprend la prochaine lettre au sujet de la pension de Balzac. Le 1^{er} avril, Chapelain fait part à son correspondant intime de la maladie de Boisrobert qui l'empêche de continuer son entremise auprès de l'autre surintendant :

Nostre amy est tousjours malade et je crains que son mal ou ses remèdes ou tous deux ensemble ne nous le ravissent à la fin. Ce seroit un double malheur si son indisposition l'empeschoit de faire les sollicitations nécessaires pour vous faire mettre au nombre des recommandés à M^r de Bullion et, de la façon qu'il m'en parla encore il n'y a que trois jours, cela le tenoit en inquiétude et faisoit une bonne partie de son mal. Pour piquer sa générosité et le faire continuer dans les bons mouvemens qu'il me tesmoigna, je luy dis que je ne luy en parlois pas à vostre prière, mais de moy mesme et que je vous connoissais assés généreux pour aymer mieux les marques d'affection qu'il vous donnoit en cela, que toutes les pensions du monde⁹³⁰.

Comme l'obtention de l'ordonnance du comte de Chavigny, il s'agit aussi d'une étape indispensable avant le paiement que de se faire recommander par Claude de Bullion. Malheureusement, l'avarice de ce dernier est bien connue⁹³¹.

Chapelain lui-même en a été victime. Le 25 février 1635, avec une sérénité ironique, il se plaint à Balzac de la suppression brutale de sa pension :

J'ay reçu le choq de M. de Bullion dans les douze cent livres de rente qu'il m'a osté comme une vis major que la puissance humaine tasche en vain d'éviter. Je fay mon conte que la mer me les a engloutis ou que le feu du ciel me les a dévorés, et suis heureux en une chose que cette violence n'a attaqué que mes dehors et que je me trouve tousjours aussy riche dans ma propre estime que s'il ne m'avait rien retranché. C'est le fruit que je tire de mes précédentes méditations et je reconnois en cette occasion que la philosophie est un grand préservatif contre toute sorte de maux⁹³².

⁹²⁹ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CCCLXXXIII, p.590.

⁹³⁰ *Ibid.*, lettre CCCLXXXV, p.594.

⁹³¹ Voilà comment on parle de Bullion chez les gens de lettres : « Comme toutesfois nos ministres sont façonniers et qu'ils sont aussy malaisés à faire signer des congés que M. de Bullion à ouvrir la bourse. » *Ibid.*, lettre CCXLVI, p.359.

⁹³² *Ibid.*, lettre LXI, p.91-92.

Plus malheureux encore est Vincent Voiture dont Chapelain raconte le refus du paiement de la pension dans une lettre adressée au marquis de Montauzier le 14 septembre 1640 :

La lettre de M^r de Voiture qui donna matière à ce commandement, quoyque lointaine, est une lettre qu'il escrivit, il y a trois mois, à M^r d'Emery⁹³³ pour le remercier de vingt huit mille livres qu'il luy donnoit du sien, pour vingt huit mille qu'il avoit en rentes sur le Roy, dont il ne pouvoit tirer un sol, sauf à M^r d'Emery de s'en faire payer par son crédit. Cette lettre ayant esté monstrée par M^e la marquise de Sablé à quelqu'un et l'affaire ayant, depuis, esté empeschée par M^r de Bullion, la marquise a esté accusée d'avoir esté cause de ce malheur, pour ce que M^r de Bullion a pris prétexte de ne pas faire la chose, sur ce que M^r de Voiture publioit cette grâce, qui feroit croire au monde qu'en l'estat où est l'espargne, les surintendans feroient des profusions de l'argent du Roy. En effet la chose est demeurée, et la marquise en est demeurée très mortifiée, quoyqu'elle ne tombe point d'accord que cette lettre ait esté veue par son moyen⁹³⁴.

Le fait que Bullion interdit le paiement de la pension royale alors qu'une tierce personne est déjà d'accord pour engager son crédit nous révèle que le surintendant des finances est plus qu'avare. En effet, il faut avouer qu'il a une animosité contre l'idée même de la distribution des largesses aux gens de lettres. Autrement dit, il constitue un véritable obstacle à l'établissement d'un mécénat d'État effectif.

Revenons maintenant à Balzac. L'hostilité de Bullion, la maladie de Boisrobert, tout cela fait craindre une suite décevante de l'affaire. C'est ce que Chapelain confirme au retraité de la Charente dans plusieurs lettres d'avril. Le 29 du mois, Chapelain ne veut plus laisser d'espoir à son ami :

Je commence à n'espérer plus si bien de l'affaire de Ruel⁹³⁵ depuis que j'ay veu les sollicitations ardues de nostre amy pour vous et pour trois autres du nombre desquels est M^r de Vaugelas entendues avec froideur par la disette où se trouvent les royales finances. Néanmoins nostre amy ne se rebutte pas et [est] résolu de pousser jusqu'au bout devant que de lascher la main et désespérer de la chose. Je vous puis jurer saintement que vous estes celuy qui le touche le plus, quoyque vous soyés celuy qui l'en presse le moins⁹³⁶.

La suite de la correspondance de Chapelain ne nous apprend pas l'issue de l'affaire du paiement. On sait seulement qu'au mois de mai, Boisrobert a réussi à obtenir « une

⁹³³ Michel Particelli, sieur d'Héméry.

⁹³⁴ *Ibid.*, lettre CCCXXXIV, p.682.

⁹³⁵ N'ayant pas obtenu une réponse favorable de la part de Bullion, Boisrobert a tenté d'intercéder auprès de Richelieu pour Balzac et trois autres confrères. Voir la lettre CCCXC du 7 avril, p.601 ; et une autre du 14 suivant, citée en fragment en note de bas de page, p.605, n.2.

⁹³⁶ *Ibid.*, t.1, lettre CCCXCIV, p.611.

demie assurance de la recommandation seule efficace pour le payement⁹³⁷ », c'est-à-dire de la part de Claude de Bullion. Mais ce qui nous importe, c'est de comprendre la limite des bons offices de Chapelain et de Boisrobert, de réaliser que le fonctionnement du mécénat d'État ne tient pas seulement de la bonne volonté de quelques grands protecteurs.

Il reste à noter que contrairement à ce qu'on croit, Richelieu n'est pas le seul qui récompense les écrivains. Pierre Séguier, garde des sceaux à partir de 1633 puis chancelier à partir de 1635, distribue lui aussi des libéralités aux gens de lettres. Pour faire la sélection, il a décidé de consulter Chapelain, l'homme qui sait tout sur ce qui se passe dans le monde des lettres. Ce dernier évoque cet honneur pour la première fois dans une lettre qu'il adresse à Boisrobert le 26 octobre 1633 :

[...] Mais vous avés mieux aymé m'informer de la générosité de M^{gr} le garde des sceaux et du bien qu'il s'est résolu de faire aux gens de lettres, jusqu'à me dire de sa part, en me cajolant, qu'il me vouloit mettre de la consultation avec vous pour aviser envers qui ses libéralités seroient le mieux employées, et certes je dis, comme vous, que cette intention et ce mouvement part d'une âme peu commune, et que ce siècle est heureux de trouver encore de ces cœurs héroïques qui se sont eslevés au dessus des intérestes sordides, et qui ne considèrent les richesses qu'en tant qu'elles peuvent servir à exercer la munificence, que la morale veut estre la particulière vertu des grands.

Toutesfois, sans rien diminuer de son merite, je puis dire que Monseigneur l'a le premier pratiquée, et que, de mesme que M^{gr} le garde des sceaux luy doit le rang qu'il tient dans le royaume, il luy doit peut-estre cette bonne inspiration que je loue infiniment et qui m'engage à l'honorer autant que j'en suis capable⁹³⁸.

En effet, Pierre Séguier doit sa fortune politique à Richelieu qui l'a désigné comme successeur de Châteauneuf, ancien garde des sceaux⁹³⁹. Les lettres patentes signées par Louis XIII datent de février 1633⁹⁴⁰. Mais seulement huit mois plus tard, il est déjà question de faire une sélection pour savoir quels sont les écrivains méritant ses largesses. Et ce en parallèle avec la mise en place des projets de propagande officielle que seront le *Sacrifice des Muses* et le *Parnasse royal*. La coïncidence n'a rien d'anodin. Pour nous, Pierre Séguier aurait voulu profiter de la préparation de ces deux publications

⁹³⁷ *Ibid.*, lettre CCCXCIX du 13 mai 1640, p.621.

⁹³⁸ *Ibid.*, lettre XXIX, p.53.

⁹³⁹ Voir René Kerviler, *Le chancelier Pierre Séguier, second protecteur de l'Académie française : études sur sa vie privée, politique et littéraire, et sur le groupe académique de ses familiers et commensaux*, Paris, Didier, 1874, p.41.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p.605-606.

menée par Boisrobert, et qui nécessite de faire appel aux meilleurs plumes françaises, pour s'ériger lui-même comme protecteur des lettres. Certes, en tant que mécène, comme sur le terrain politique, il vit toujours dans l'ombre de Richelieu avant le 4 décembre 1642. Mais il ne se sent pas gêné, bien au contraire il y voit un avantage qui lui permet d'employer l'immense réseau littéraire dont dispose le duo Boisrobert-Chapelain qui travaille avant tout pour Richelieu. Comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessus, pour mieux pratiquer le mécénat, Séguier a d'abord pensé à consulter Boisrobert qui lui a ensuite proposé le service de Chapelain. Autrement dit, en tant que passerelle entre le pouvoir et les lettres, l'influence de ce duo est omniprésente.

Que le service rendu à Richelieu va de pair avec celui demandé par Séguier, nous allons en citer une preuve trouvée chez Chapelain. Il s'agit d'un passage tiré d'une lettre adressée à Boisrobert, et datée de novembre 1633 :

J'eusse esté ravi de vous faire response sur l'heure et de vous envoyer l'*Ode* de Porchere imprimée pour la faire voir à Monseigneur, avant qu'elle se débite. C'est un bon homme, et, comme cette pièce le tesmoigne, plein de mérite, pour lequel vos offices seront tousjours bien employés. Vous ferés chose digne de vous de les luy rendre, tant auprès de Son Éminence, qu'auprès de M^{gr} le garde des sceaux, qui ne sçauroient mieux respandre les bienfaits que sur luy, et, pour ce que je suis en train de solliciter, je vous feray souvenir de la promesse que vous avés faite au pauvre Coltet [sic]⁹⁴¹, dont le mérite vous est connu, et dont l'incommodité exige de vous de faire une forte recommandation auprès de M^{gr} le garde des sceaux pour le porter à ne le pas obmettre dans le nombre de ceux qu'il veut gratifier⁹⁴².

La logique de la double recommandation est particulièrement pertinente dans un contexte où, d'un côté, le délégué littéraire de Richelieu commence à recueillir les vers élogieux de toute part ; de l'autre, il est chargé de présenter à Séguier des talents à récompenser. Cela étant, à Porchère, cette *Ode* vaudra désormais et l'approbation du ministre principal et les libéralités du garde des sceaux.

Enfin, comme Richelieu, Pierre Séguier recommande également des gens de lettres à gratifier par le roi. Balzac est parmi les bénéficiaires de ce noble geste. Voici comment il l'évoque dans une lettre de remerciement adressée à Séguier le 20 février 1638 :

Ainsi, Monseigneur, j'ay reçu de vous la faveur qui se doit dire proprement vostre, quoy qu'il me reste à recevoir le bien-fait du Roy, & je soustiens contre ceux qui ne sont pas de mon opinion, qu'en me promettant vous m'avez donné. Il

⁹⁴¹ Guillaume Colletet.

⁹⁴² *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XXXII, p.56.

se peut que je n'auray rien, à cause du mal-heur qui m'accompagne ; mais il ne se peut pas que je ne vous doive beaucoup, par les maximes que j'ay apprises⁹⁴³.

Le pessimisme de Balzac n'est pas sans fondement. Il devait être parfaitement conscient de la difficulté du paiement de la pension royale du fait de l'hostilité du surintendant Claude de Bullion. Mais la recommandation de Séguier a du moins réussi pour l'année 1639. C'est pourquoi dans une lettre de remerciement adressée au bienveillant comte de Chavigny, Balzac évoque la réception d'une somme de quatre mille livres⁹⁴⁴. Alors que la partie provenant de la recommandation de Richelieu ne s'élève qu'à deux mille, comme Chapelain l'a mentionné⁹⁴⁵. On peut donc légitimement penser que l'autre moitié lui est payée grâce à la recommandation de Séguier.

D. L'Académie ou la désillusion de Chapelain

Faire établir un système de mécénat d'État effectif est le seul moyen auquel croyait Chapelain pour que les hommes de lettres ne devinssent des « poètes mercenaires » à la façon des dramaturges, d'où les efforts aussi dévoués qu'infatigables qu'il déployait pour assurer à ses confrères une bonne réception chez le ministre principal ou le garde des sceaux, laquelle précédait la distribution des faveurs. Cette récompense matérielle destinée à des particuliers traduit la reconnaissance des mérites personnels, ce que les « Grands » du royaume n'ont pas manqué de pratiquer, en échange souvent des vers qui font l'éloge de leurs propres gloires, tandis que la fondation de l'Académie est censée pouvoir changer en profondeur l'existence des gens de lettres. Si au sein de ce petit groupe réuni chez Conrart qui donnera naissance à la future institution littéraire, Chapelain a été le premier à accepter la proposition de Richelieu, c'est probablement parce qu'enfin il croit voir une possibilité d'assigner un nouveau statut aux écrivains, lequel serait plus honorable que le titre de secrétaire d'une

⁹⁴³ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres choisies*, Paris, Augustin Courbé, 1647, vol.2, lettre III, p.12-13.

⁹⁴⁴ C'est d'ailleurs le surintendant lui-même qui a remis cette somme à Balzac : « Il [l'or] est précieux de sa nature, mais il reçoit un bien plus haut prix de votre civilité, & m'estant venu de vos propres mains, je vous avouë que j'y trouve des attraits que je n'eusse point apperçeus, si j'eusse esté payé par un Thresorier. Vous vous estes avisé de ce moyen, pour me plus donner, en ne me donnant pas davantage ; & c'est une illusion de votre façon, qui me multiplie quatre mille livres jusqu'à l'infy. » Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres choisies*, *op.cit.*, vol.1, lettre XV, p.68-69.

⁹⁴⁵ *Lettres de Jean Chapelain*, *op.cit.*, t.1, lettre CCCLXXXIII.

maison aristocratique qu'ils ont l'habitude d'afficher. Car dans le cadre de leurs exercices officiels, les académiciens n'ont plus besoin de rendre des services intéressés à des particuliers. Au contraire, ils travaillent à la pureté de la langue française en la rendant « capable de la plus haute éloquence ». Plus précisément, leur mission consiste à composer un dictionnaire, une grammaire, une rhétorique et une poétique. Si service il y a, ce serait un service rendu à l'éloquence française. C'est en reconnaissant cette grande valeur que le pouvoir royal entend accorder des pensions aux académiciens.

Hélas, dans ce beau projet, la plupart des gens de lettres ne voient qu'une nouvelle source financière, ce qui déçoit profondément Chapelain. Dans sa correspondance, il se plaint souvent de la motivation intéressée des prétendants au titre d'académicien. Citons le cas de La Mothe Le Vayer. Voici comment Chapelain parle de sa candidature dans une lettre adressée le 5 décembre 1638 à Balzac, qui a beaucoup d'estime pour ce philosophe :

Je ne vous puis que dire du progrès qu'il a fait dans la fortune, quoyque je sache qu'il en ait besoin et que toutes ses dédicaces en tendissent que là. Il a désiré avec passion d'estre de l'Académie pour parvenir à la pension, et, entre nous, sans l'excuse de la pauvreté qui passe par-dessus toutes choses, on eust trouvé chés M^r Du Puy qu'il en auroit trop fait pour un Philosophe. Depuis, les choses s'estant assés bien disposées pour luy faire avoir ce contentement, comme je luy en donnay l'assurance, il me surprit par la froideur avec laquelle il la receut et la prière qu'il me fit d'empescher que cela ne passast pas outre. *Je jugeay, dès-lors, qu'il avoit obtenu, sans l'Académie, la chose pourquoy il vouloit espouser l'Académie*⁹⁴⁶. Mais, comme je ne suis point curieux des affaires d'autrui, je n'en ay rien sceu au vray et j'attens qu'il me le die, connoissant qu'il le faut laisser venir et agir ainsy avec luy⁹⁴⁷.

Il existe aussi des candidats comme Jean-Jacques Bouchard qui brigue le titre d'académicien pour obtenir d'autres bénéfiques. C'est ce que Chapelain révèle à son ami Balzac le 20 juin 1638 :

M^r Bouchard est entré en tentation, comme je vous l'ay mandé, et, en méditant une place de l'Académie, il a médité au moins un Evesché. Cet air de Rome est des plus contagieux pour les plus confirmés philosophes, et il est mal aisé de le respirer sans prendre en mesme temps la maladie de l'ambition qui s'y est entretenu depuis la fondation de la dernière monarchie⁹⁴⁸.

En réalité, dans sa réponse précédente à Bouchard, Chapelain a déjà voulu le désabuser :

⁹⁴⁶ Nous soulignons.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, lettre CCXXXI, p.332.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, lettre CLXXV, p.257.

Une place d'académicien en France n'est pas un bénéfice, et Son Eminence est assiégée de tant d'affamés, et qui attendent depuis si longtemps, que jusqu'ici nous n'avons vu aucun de nostre troupe gratifié de pareil bienfait, si vous en exceptés M. de Bois-Robert⁹⁴⁹ [...] ⁹⁵⁰

Plutôt qu'un prétexte qui lui permet de décliner une demande ouvertement intéressée, c'est un avertissement sincère que Chapelain envoie à Bouchard. Il suffit de se rappeler la difficulté du paiement des pensions pour le comprendre. Mais ce qui est intéressant, c'est de voir que peu après sa fondation, l'Académie devient aux yeux des écrivains l'un des meilleurs tremplins pour réaliser leurs vraies ambitions. En termes d'impact sur le monde des lettres, cette institution naissante a obtenu un succès incontestable. Sauf que pour Chapelain, il s'agit d'un échec total. Et ce qui le contrarie davantage, c'est que l'inaction des académiciens en titre aurait contribué à cette réputation utilitariste de leur institution.

Ceux qui ont lu la correspondance de Chapelain, notamment ses échanges avec Balzac, ne doivent pas ignorer la récurrence de la mention de l'absentéisme des académiciens. En effet, dès les premiers jours de l'existence de cette institution, avant même la signature des lettres patentes de Louis XIII, Chapelain se plaint déjà des assemblées académiques qui ne mènent à rien :

L'Académie est réduite au petit pied, et, si l'influence dure, il y a apparence qu'elle réduira à néant ; les trois dernières assemblées se sont passées sans rien faire, et, si celle que nous allons tenir tantost est de mesme, il luy faudra changer de nom et l'appeler l'Académie des Fainéants⁹⁵¹.

Si les séances d'assemblée n'ont pas été fructueuses, c'est tout simplement à cause de l'absence de la quasi-totalité des académiciens. Voici un récit que fait Chapelain à Boisrobert deux semaines plus tard :

La salle de M. Desmarest⁹⁵² est, depuis six semaines, trois fois plus grande que d'ordinaire, et quand tout le monde y est assemblé, elle paroist comme s'il n'y avoit personne. En effet c'est qu'il n'y a presque personne, et que, la pénultième fois, la compagnie ne fut composée que d'un seul⁹⁵³. Le bon M. Faret est un des négligens, ou plustost un de ceux que les affaires en destournent davantage. Hier, il

⁹⁴⁹ Qui est fait l'abbé de Châtillon.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, lettre du 18 mai 1638, p.236, n.3.

⁹⁵¹ *Ibid.*, lettre du 21 août 1634, p.74, n.1.

⁹⁵² Là où se réunissent les académiciens pendant un moment.

⁹⁵³ C'est donc Chapelain lui-même.

me vit et, demain, je le verray non sans luy reprocher cet oubli dans lequel vous craignés qu'il ne soit tombé pour vous⁹⁵⁴.

Certes, à cause de leurs responsabilités externes, certains membres assistent rarement aux assemblées, tels Conrart, Boisrobert ou encore Antoine Godeau, mais lorsque Chapelain parle de « ceux que les affaires en destournent davantage », il ne fait certainement pas référence à ces derniers, mais plutôt aux membres comme Faret qui négligent tout simplement ces réunions hebdomadaires.

Cet absentéisme de la plupart des académiciens est pourtant prévisible dans la mesure où au fond, malgré les efforts de Chapelain, ils résistent toujours à l'idée d'officialiser des échanges privés entre amis et d'avoir des sujets imposés à chaque séance, en suivant un certain programme. Ils n'auraient consenti au projet d'institutionnalisation que pour des avantages que la protection de Richelieu leur pourrait apporter. On sait en plus que la « principale occupation » de l'Académie n'a pas été un résultat de discussion collective, mais une proposition de la part Chapelain seul, laquelle a été « généralement suivie⁹⁵⁵ ». Autrement dit, pendant la période de gestation de l'Académie, nul autre n'a été aussi dévoué que Chapelain. Il a exprimé cette inquiétude dès le 26 mars 1634 :

Si chacun y apporte autant de zèle que moy, je puis dire sans vanité que nous ferons quelque chose de mieux et de plus utile que toutes les académies d'Italie ensemble ; à moins que de se proposer cet avantage, je vous avoue que j'y tiendrois mon temps perdu⁹⁵⁶.

Mais d'un autre côté, il n'est pas facile de blâmer les académiciens pour leur carence car la « principale occupation » que Chapelain propose à l'Académie est celle d'un linguiste et d'un théoricien littéraire, comme il l'est lui-même, alors que d'autres membres ne le sont pas. Ceux-ci n'ont ni le même intérêt, ni la même compétence que Chapelain pour composer des dictionnaires ou des poétiques. On comprend désormais pourquoi c'est Vincent Voiture qui a montré le plus de négligence à l'égard des activités académiques.

Dans une lettre envoyée à Jean-Jacques Bouchard le 10 janvier 1639, Chapelain a décrit longuement cette attitude de Voiture :

⁹⁵⁴ *Ibid.*, lettre XLVIII du 4 septembre 1634, p.78.

⁹⁵⁵ Paul Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française, op.cit.*, p.34.

⁹⁵⁶ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XXXIX, p.66.

Le nom académique de M^r Voiture est *il Negligente*, ou, si vous voulés, *il Trascurato*. Jamais homme ne fut moins à l'Académie que luy, et la vostre des Humoristes se peut vanter de l'avoir plus veu en trois jours qu'il a esté à Rome, que la nostre en quatre ans qu'il y a que nous l'y avons receu. Je vous dis cecy pour vous faire voir que vous vous estes mal adressé pour sçavoir des nouvelles de l'Académie et de ce que l'on y fait. L'homme à qui vous parliés fut un des premiers à dire qu'il ne falloit faire ny Dictionnaire ni harangue et à monstrier par son exemple qu'il ne se falloit charger d'aucune de ces occupations⁹⁵⁷.

Poète mondain par excellence, la vedette de la « chambre bleue » refuse, par principe, d'endosser l'habit du savant en participant à la composition d'un dictionnaire de la langue française. Au fond, l'opposition qui existe entre Voiture et l'Académie est une opposition de deux philosophies de vie, à savoir l'oisiveté d'un côté, et l'occupation de l'autre. Si le refus des occupations académiques est catégorique chez Voiture, d'autres membres de la compagnie ne sont pas moins découragés par l'immense projet du dictionnaire. C'est ce que déplore Chapelain dans la suite de la même lettre :

Nous avons résolu de commencer le Dictionnaire aussy, mais pour ce que c'estoit un ouvrage de tout le corps, les membres ne s'y portoiert que laschement, pour ce qu'ils n'en attendoient ni honneur ni récompense particulière, et les trois quarts regardoient ce travail comme une courvée. Ainsy il est demeuré suspendu jusqu'à une meilleure saison, et afin que vous voyés que je n'estois pas des lasches et que j'eusse bien volontiers donné ce bien à mon païs, je vous envoie le plan que j'avois dressé de l'ordre de Son Eminence et par le choix de la Compagnie, pour compiler ce Dictionnaire en la forme la plus parfaite et la plus utile qu'il se pouvoit, et je m'assure que vous jugerés, avec le cabinet de M^{ts} Du Puy, que si nous avons suyvi cette méthode, nostre vocabulaire auroit quelque avantage par-dessus les Grecs, Latins et Italiens⁹⁵⁸.

Il a fallu donc quatre ans pour prendre la décision de commencer un projet qui, faute de motivation chez les trois quart des académiciens, « est demeuré suspendu jusqu'à une meilleure saison ». Enfin, ce n'est pas un hasard si Chapelain envoie le plan du dictionnaire chez les frères Du Puy qui tiennent eux-mêmes une académie savante et qui, par conséquent, approuveront du moins la valeur du projet.

Un travail dont on ne tire « ni honneur ni récompense particulière », voilà comment Chapelain explique la négligence de ses collègues vis-à-vis de la composition du dictionnaire. Si la question de l'honneur se pose dans la mesure où il peut y avoir un conflit entre la culture mondaine qu'embrassent la plupart des académiciens et la tradition savante dans laquelle se situe le projet de Chapelain, la question de la

⁹⁵⁷ *Ibid.*, lettre CCXLV, p.357-358

⁹⁵⁸ *Ibid.*, lettre CCXLV, p.358.

récompense dénonce, quant à elle, cette attitude intéressée des académiciens en titre qui contribuera à la réputation utilitariste de leur institution. Le jugement de Chapelain s'avère perspicace. Car le seul collègue qui se met à composer le dictionnaire, à savoir Vaugelas, assume la tâche en échange du rétablissement de sa pension qui nécessite l'approbation de Richelieu. C'est ce que Chapelain nous apprend dans une lettre à Boisrobert datée le 30 janvier 1639 :

Je croy vous devoir dire une nouvelle qui ne vous déplaira pas, aymant le bon M^r de Vaugelas comme vous faites. Depuis huit jours en ça, j'ay entrepris de luy faire restablir sa pension et l'ay obtenu par l'intercession de M^r l'abbé de Boisrobert lequel, sur les propositions que je luy ay faites, et les raisons que je luy ay alléguées, a si bien gouverné son maistre, que la chose s'est achevée au grand contentement de ses amis. Pour engager Son Eminence à cette générosité, nous luy avons fait promettre que M^r de Vaugelas composeroit le Dictionnaire, à quoy il s'en va travailler. Hier et aujourd'huy il a veu Son Eminence qui l'a caressé et accueilly en telle sorte qu'il ne tient pas dans sa peau⁹⁵⁹.

Dans les mois qui suivent, Chapelain tiendra Boisrobert au courant de l'avancement de la composition par Vaugelas⁹⁶⁰. Mais la participation intéressée d'un seul membre à un projet qui nécessite le dévouement de tous révèle l'échec complet de l'Académie telle que Chapelain l'a conçue. Un an plus tard, Richelieu interviendra à nouveau pour mettre fin à l'absentéisme des académiciens. En avril 1640, à tous ceux qui font partie de l'Académie, il ordonne de faire le choix suivant : « ou d'y donner ses soins et ses assistances régulières, lorsqu'ils seront à Paris et qu'ils ne seront point malades, ou de faire place à beaucoup de personnes de considération qui demandent à y entrer⁹⁶¹. » Selon Chapelain, la menace vise particulièrement Voiture qui, désormais, décide « de venir plustost à l'Assemblée en enrageant que de la négliger comme il avoit fait, de peur d'attirer sur luy l'indignation de celuy qui peut toutes choses⁹⁶² ». Certes, l'effet de l'intervention directe de Richelieu est rapide, mais le fait que le bon fonctionnement de l'Académie, comme celui du système de pension, dépend des interventions externes, revient à prouver la fragilité de l'un et de l'autre. La tentative conjointe de Boisrobert et de Chapelain pour faire institutionnaliser les Lettres en échange d'un mécénat d'État en faveur des écrivains a donc plutôt échoué dans la décennie 1630. La Régence suivante n'apportera rien dans ce sens. Et il faudra attendre le règne personnel de Louis XIV

⁹⁵⁹ *Ibid.*, lettre CCLVI, p.377.

⁹⁶⁰ Par exemple, dans la lettre du 20 juillet 1639. *Ibid.*, lettre CCCX, p.460-461.

⁹⁶¹ *Ibid.* lettre CCCXCV du 30 avril 1640, p.613.

⁹⁶² *Idem.*

pour que Chapelain, tout seul cette fois, reprenne ses anciennes occupations au service de Colbert et voie établir enfin un véritable mécénat d'État.

Sans la remarque acerbe de Chapelain contre les dramaturges – « poète mercenaire » – nous ne saurions considérer aujourd’hui les Scudéry, les Rotrou, ou encore les Du Ryer, comme une catégorie à part au sein de la communauté des hommes de lettres. C’est que contrairement à leur confrère pionnier, Alexandre Hardy, ceux-là se sont déjà « intégrés » : ils ne vivent plus aussi près des comédiens avec qui ils continuent pourtant la collaboration ; ils savent s’attirer des protecteurs, fréquenter des ruelles et des académies, prendre part aux débats littéraires. L’épanouissement du mécénat des « Grands » dans le premier tiers du XVII^e siècle leur a offert, en quelque sorte, la possibilité d’embrasser la carrière-type des gens de lettres de ce temps. Mais le statut des lettrés est loin d’être figé, il continue à évoluer au fur et à mesure de l’ascension de Richelieu au conseil du roi.

La publication constitue la clé pour comprendre les rapports entre les lettres et le pouvoir durant cette période de transition politique. Par la publication provocatrice de ses *Lettres* en 1624, Guez de Balzac a engagé l’autorité naissante de Richelieu – contre la volonté de ce dernier – pour se défendre dans une querelle qu’il avait cherchée en quelque sorte. Le pouvoir y est détourné au profit de la consécration sociale d’un homme de lettres. C’est alors le début d’une rupture. Caractérisé par une entente idéale, ou peut-être idéalisée, entre l’écrivain et son protecteur, l’âge des mécénats privés représente un âge d’or où règne l’harmonie. Le pouvoir n’est pas à solliciter dans un tel équilibre. Or, par un usage audacieux des compliments exprimés par Richelieu dans un cadre privé, Guez de Balzac montre à ses confrères que le pouvoir peut servir de caution aux lettres. Le caractère novateur de cette stratégie nous explique la raison pour laquelle elle est rappelée en 1680 encore. Si l’autorité de Richelieu n’a pas suffi à faire taire les envieux de Balzac, comme le dit l’un des personnages fictifs de Madeleine de Scudéry⁹⁶³, c’est précisément parce que le monde des lettres n’est pas encore habitué à ce genre d’intervention du pouvoir. Richelieu, quant à lui, en dépit de son silence dans la querelle des *Lettres*, a compris que parallèlement à la construction de la monarchie absolutiste, le pouvoir pourra exercer davantage d’influences sur les lettres qui n’auront d’autres choix que de le servir en espérant d’obtenir la protection en retour. D’où la publication du *Sacrifice des muses* et celle du *Parnasse royal* qui annoncent l’établissement d’un mécénat d’État, inauguré par la fondation de l’Académie française.

⁹⁶³ Cf. *supra*, p.227.

Ce nouveau système de protection fonctionne grâce à l'existence d'un duo, à savoir Boisrobert et Chapelain qui servent de passerelle entre le pouvoir et les lettres. Le mécénat d'État, tout comme l'absolutisation du pouvoir royal, est loin d'être achevé sous Richelieu. La preuve en est que, après la mort de ce dernier, les deux processus seront interrompus.

Chapitre II

Le patronage théâtral de Richelieu

Aucune histoire littéraire du XVII^e siècle n'omet de réserver une place à Richelieu pour le patronage qu'il a accordé aux gens des lettres en général et aux auteurs de théâtre en particulier. Les chercheurs qui s'intéressent à la question des rapports entre Richelieu et le théâtre étudient ce personnage soit comme un dramaturge amateur qui a laissé une œuvre dont il a dissimulé la paternité, soit comme un homme politique qui a instrumentalisé le théâtre. Son rôle de protecteur serait une combinaison inégale de ces deux aspects : le versant dominant définirait la position adoptée par Richelieu vis-à-vis du théâtre. Deux ouvrages sont en ce sens représentatifs.

Dans une étude vieillie intitulée *Richelieu dramaturge et ses collaborateurs*⁹⁶⁴, Léopold Lacour insiste sur la facette d'auteur de théâtre de Richelieu. Ainsi établit-il un corpus qui comprend les trois pièces⁹⁶⁵ dites des « Cinq auteurs » et trois autres⁹⁶⁶ qu'il croit issues d'une collaboration entre le Cardinal et Jean Desmarets de Saint-Sorlin. Ces œuvres sont d'emblée divisées en deux catégories : celles-ci se rangent du côté des « imbroglios romanesques » ; celles-là sont considérées comme des « pièces politiques », lesquelles constituent, selon Lacour, des preuves montrant que « Richelieu s'est trois fois servi de la scène comme d'une tribune⁹⁶⁷ ». C'est ainsi qu'on constate que l'aspect de l'homme d'État n'est pas oublié dans cet ouvrage. Néanmoins, en prétendant décrypter Richelieu dramaturge par Richelieu homme politique, l'auteur s'est aventuré dans plusieurs de ses hypothèses. La façon dont il explique la visée politique de *Mirame* est révélatrice.

Partant d'une lecture allégorique, la tradition veut que Richelieu se serve de cette tragi-comédie pour humilier Anne d'Autriche car, selon plusieurs mémorialistes⁹⁶⁸, le cardinal était jaloux du duc de Buckingham qui entretenait une intrigue amoureuse avec la reine française. Cette jalousie se serait transformée en colère une dizaine d'années

⁹⁶⁴ Léopold Lacour, *Richelieu dramaturge et ses collaborateurs : les imbroglios romanesques, les pièces politiques*, Ollendorff, Paris, 1926.

⁹⁶⁵ *La Comédie des Tuileries, La Grande pastorale et L'Aveugle de Smyrne*.

⁹⁶⁶ Il s'agit de *Roxane, Mirame et Europe*.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p.13.

⁹⁶⁸ Citons La Rochefoucauld, Montglat et Mme de Motteville.

plus tard, lorsque celle-ci fut accusée d'avoir entretenu une correspondance secrète avec l'Espagne contre qui la France était en guerre. D'où le « motif » de cette « vengeance » tardive. Et si l'on identifie, comme le font certains, Mirame à Anne d'Autriche, Arimant (son amant) à Buckingham, Azamor (celui qui aime Mirame sans être aimé) à Richelieu, la lecture à clé semble même encore plus convaincante puisque, dans la fiction, Arimant attaque le père de Mirame avec ses vaisseaux ; dans la réalité, Buckingham vient secourir La Rochelle avec sa flotte. L'humiliation pour Anne d'Autriche serait la suivante : quoiqu'aimé de Mirame, Arimant (Buckingham) est vaincu par Azamor (Richelieu). De son côté aussi, Lacour s'attarde longuement sur cette légende qui veut que *Mirame* soit un libelle contre Anne d'Autriche, sauf que c'est pour la réfuter. Il s'appuie principalement sur une lettre d'Henry Arnauld adressée au président Barillon le 28 décembre 1639, dans laquelle on lit la phrase suivante : « on parle d'un grand accommodement de la Reine et de son Eminence⁹⁶⁹ ». Content d'avoir découvert ce document inédit jusqu'à lui, Lacour se hâte de déclarer que contrairement à l'hypothèse traditionnelle, *Mirame* est un gage de réconciliation entre Anne d'Autriche et Richelieu. Or, est-il vraisemblable que le cardinal prenne comme rameau d'olivier une pièce qui a toutes les chances de rappeler à la reine ses souvenirs amers ?

Sur cette question, Georges Couton se place quant à lui du côté de la légende traditionnelle. Qui plus est, *Mirame* est pour lui un modèle de pièce « où se combinent les miroitements de la fiction théâtrale et les allusions à la réalité », puisqu'il y a « assez d'allusions pour que l'avertissement soit entendu, assez de modifications – et surtout une fin heureuse – pour que les allusions puissent être niées⁹⁷⁰ ». Au reste, son *Richelieu et le théâtre* se distingue de l'ouvrage de L. Lacour en ce que la « politique théâtrale » de Richelieu y trouve une place plus importante. Et l'œuvre de Richelieu, quoiqu'elle y soit traitée aussi longuement, est jugée « petite » par rapport à la contribution du cardinal à la prospérité du théâtre.

Toujours est-il que les deux chercheurs tentent de proposer une vision cohérente sur la question des rapports entre Richelieu et le théâtre. Ils pensent qu'elle existe dans la conjonction des deux axes du sujet, c'est-à-dire qu'ils cherchent à expliquer l'intérêt de Richelieu pour le théâtre par son statut d'homme d'État, d'où la conclusion suivante de Couton : l'œuvre de Richelieu est « intéressante surtout parce qu'on voit le Cardinal

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p.133.

⁹⁷⁰ Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, *op.cit.*, p.55.

s'avisant que le théâtre, qui n'était d'abord pour lui qu'un divertissement et une évasion, pouvait devenir un instrument de gouvernement, et une arme pour servir sa propagande et combattre toute une littérature d'opposition qui l'attaquait si obstinément⁹⁷¹ ». Or, à l'exception seule d'une pièce si particulière qu'est *Europe*, cette vision des choses s'avère discutable. Les hypothèses opposées sur *Mirame* en constituent une preuve. Puisque si l'on accorde du crédit à la légende qui veut que la représentation de cette tragi-comédie soit une humiliation contre la reine, comment expliquer la lettre d'Henry Arnauld dans laquelle « un grand raccommodement » est évoqué entre Richelieu et Anne d'Autriche ? Mais si le cardinal avait plutôt l'intention de se réconcilier avec la reine, comme le prétend L. Lacour, les ressemblances entre la fiction et la réalité seraient troublantes. Enfin, on comprend mieux la remarque de Jean Mesnard : « la documentation [sur ce sujet] est fort imprécise et se dérobe constamment » ; les mémorialistes et les historiens, « quoique écrivant à peu de distance des événements, soulèvent plus de problèmes qu'ils n'en résolvent⁹⁷² ».

Quant à nous, au lieu de nous aventurer dans l'interprétation de la portée idéologique des œuvres créées sous l'égide de Richelieu – la documentation actuelle ne nous le permet pas – nous nous poserons plutôt la question suivante : concrètement, en quoi consiste le patronage théâtral de Richelieu ? Trois aspects peuvent ainsi être dégagés. Premièrement, à partir d'une lettre inédite jusqu'à nous, que le comédien Mondory adresse à Richelieu, nous revisiterons la question des commandes théâtrales du cardinal. Ensuite, la fortune des théoriciens dramatiques auprès de Richelieu et la production successive des œuvres théoriques en 1639 nous conduisent à interroger le deuxième aspect du patronage cardinalice, à savoir la réglementation du genre théâtral. Enfin, imposée par Richelieu, l'intervention de l'Académie dans la querelle du *Cid* constitue la dernière expression de ce patronage, tout en le mettant en crise, nous le verrons.

⁹⁷¹ *Ibid.*, pp.63-64.

⁹⁷² Jean Mesnard, « Richelieu et le théâtre », dans *Richelieu et le monde de l'esprit, [exposition] Sorbonne, novembre 1985*, Imprimerie nationale, Paris, 1985, p.193.

I. Le théâtre carnavalesque sous l'égide de Richelieu

A. Enquête chronologique et identification des contributeurs

Le 13 novembre 1637, Mondory, le fameux comédien du Marais, écrit une lettre à Boisrobert dans laquelle on peut lire le passage suivant :

Je vous l'adresse, Monsieur, comme à celui dans les mains duquel passent nos requêtes, avant que tomber en celles du Dieu à qui nous les présentons, sur ce que La Reyne ayant tenu quelques propos que la charité, sans doute, tiroit de sa bouche en faveur de mon mal, m'avoit fait l'honneur de dire en suite, qu'elle seroit privée ce Carnaval des plaisirs dont Monseigneur, depuis trois ans, embellit les jours gras de leurs majestez ; puis-que je n'estois pas en état d'y occuper ma place. Que la bonté que S.E. a pour moy n'interrompe point le cours d'un divertissement si nécessaire, & ne m'ôte pas la gloire d'y travailler. Mon courage sera plus grand que mon mal, & vainquant son obstination, me donnera des forces ruggisantes d'entreprendre cet ouvrage ; & quand bien j'y succomberois, la cheûte en seroit honorable. Si je suis absolument nécessaire aux plaisirs de leurs Majestez & de Monseigneur, je veux bien que leur Théâtre soit mon tombeau ; car pour le Public, il me dispensera pour maintenant, s'il luy plaît ; je ne suis pas né sa victime, & il est bien-juste que ce qui me restera de vigueur, soit réservé pour des plaisirs plus considérables que les siens⁹⁷³.

Cette précieuse lettre, inédite jusqu'ici, nous témoigne l'existence des représentations théâtrales organisées par Richelieu pour chaque carnaval depuis 1635, auxquelles est convié le couple royal. Quoique Mondory y contribue toujours avec éclat durant les trois années passées, l'apoplexie de la langue dont il est atteint quelques mois plus tôt en jouant le rôle d'Hérode a semé le doute sur sa capacité de reprise rapide. D'où le besoin de faire confirmer au cardinal sa volonté de continuer le service et de réserver désormais sa « vigueur » restante aux divertissements exclusifs des plus grands personnages du royaume. Outre la participation des comédiens, le succès de ce théâtre carnavalesque dépend également de la contribution des poètes dramatiques en amont. Voilà une occasion sans précédent pour ces derniers d'employer leur talent au service du plus grand protecteur de théâtre et d'en espérer des faveurs en retour.

Qui sont ces dramaturges chanceux ? On aurait tout de suite pensé aux fameux « Cinq auteurs » réunis par Richelieu pour composer des pièces sur sa commande, lesquels seraient remplacés par Jean Desmarets qui deviendrait le seul collaborateur du cardinal en matière de l'écriture théâtrale. C'est en tout cas ce que l'histoire littéraire

⁹⁷³ *Recueil Conrart*, t.XIV, p.1038-1039.

nous a appris. Néanmoins, cette version des faits mérite quelques nuances après une enquête plus approfondie. D'abord, sur le plan chronologique, la question se pose pour le carnaval 1636. On sait que les trois pièces attribuées à la société des « Cinq auteurs » sont la *Comédie des Tuileries*, la *Grande Pastorale* et l'*Aveugle de Smyrne*. La première est créée le 4 mars 1635. Théophraste Renaudot en a fait un court récit dans la *Gazette* du 10 suivant :

Le soir du mesme jour [4 mars], fut representée devant la Reine, dans l'Arsenal, une comédie dont je sçai pas encore le nom : mais qui a merité celui d'excellente par la bonté de ses Acteurs, la majesté de ses vers, composez par 5. fameux Poëtes, & la merveille de son théâtre⁹⁷⁴.

Quant à la deuxième pièce, curieusement, elle ne sera créée qu'en début 1637. Cette représentation est évoquée entre autres dans une lettre adressée à Mazarin par l'un de ses correspondants parisiens :

Jeudi 8 [janvier], le soir, Leurs Majestés se rendirent dans l'hôtel de S. E. pour voir représenter une très belle pastourelle avec changements variés et admirables de scènes. Tous les seigneurs et les dames les plus importantes y assistaient, et pareillement Mgr le Nonce illustrissime. La pièce a été accompagnée d'une très somptueuse collation⁹⁷⁵.

Exceptionnellement, le carnaval 1637 connaîtra deux spectacles de ce type car la *Gazette* nous apprend que le soir du 22 février suivant,

[...] fut représentée dans l'hôtel de Richelieu la comédie de l'Aveugle de Smyrne par les deux troupes de comédiens en présence du Roi, de la Reine, de Monsieur, de Mademoiselle, sa fille, du prince de Condé, du duc d'Anguyen, son fils, du duc Bernard de Saxe-Weimar, du maréchal de la Force et de plusieurs autres seigneurs et dames de grande condition⁹⁷⁶.

Toutefois, pour le carnaval 1636, aucune trace de la contribution des « Cinq auteurs », ce qui ne signifie pas, pour autant, l'absence du divertissement théâtral chez le cardinal. Puisque le 19 février,

Son Eminence receut en son Palais Son Altesse de Parme, & luy donna fort belle Comedie avec changement de Théâtre & d'excellens concerts de luths, épignettes,

⁹⁷⁴ Théophraste Renaudot, *Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles ordinaires & extraordinaires et autres Relations, op.cit.*, 1635, p.128.

⁹⁷⁵ Extrait cité par L. Lacour, *Richelieu dramaturge et ses collaborateurs, op.cit.*, p.43.

⁹⁷⁶ Théophraste Renaudot, *Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles ordinaires & extraordinaires et autres Relations, op.cit.*, 1637, p.138.

violes & violon entre les actes. Cette Comedie fut suivie d'un Ballet, composé de douze entrées de fort bons danseurs richement vestus⁹⁷⁷.

Pour identifier la pièce en question, il faut recourir au témoignage suivant de Paul Pellisson :

[...] Ainsi voyant que Monsieur des Marests en estoit tres-éloigné [du genre dramatique], il [Richelieu] le pria d'inventer, du moins, un sujet de Comedie, qu'il vouloit donner, disoit-il, à quelque autre, pour le mettre en vers. Monsieur des Marests luy en porta quatre bien-tost après. Celuy d'Aspasie qui en estoit l'un, luy plût infiniment ; mais apres luy avoir donné mille louanges, il adjousta, *Que celuy-là seul qui avoit esté capable de l'inventer, seroit capable de le traiter dignement*, & obligea Monsieur des Marests à l'entreprendre luy-mesme, quelque chose qu'il pût alleguer. En suite ayant fait représenter solennellement cette Comedie devant le Duc de Parme ; Il pria encore Monsieur des Marests de luy en faire tous les ans une semblable⁹⁷⁸.

C'est donc l'*Aspasie* que Richelieu avait commandée pour 1636, année où la société des « Cinq auteurs » existe encore. Autrement dit, Jean Desmarets n'est pas vraiment leur successeur. La contribution au spectacle carnavalesque n'est pas le privilège exclusif des « Cinq auteurs ».

Revenons maintenant à la lettre de Mondory du 13 novembre 1637 qui se termine avec la prière suivante :

Obtenez-moy donc de son Éminence, Monsieur, un Personnage de la Pièce destinée à la solennité prochaine, que trois mois de temps pourront sans péril imprimer en ma mémoire, & rendre à ma langue son entière liberté⁹⁷⁹.

La tradition du théâtre carnavalesque devait donc se poursuivre en 1638. Mais la vedette du Marais n'a fait mention d'aucun titre. Comme si le choix de la pièce n'était pas encore résolu à ce stade-là. Pour ceux qui voient en Jean Desmarets le collaborateur privilégié de Richelieu, *donc naturellement* le fournisseur des spectacles organisés par ce dernier, cette « pièce destinée à la solennité prochaine » ne peut être que le *Scipion*, tragi-comédie créée en 1638 et publiée en 1639⁹⁸⁰. Sauf que Claire Chaineaux, éditrice du *Théâtre complet* de Jean Desmarets, a montré de manière convaincante que cette

⁹⁷⁷ *Ibid.*, 1636, p.119.

⁹⁷⁸ Paul Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, *op.cit.*, p.111-112.

⁹⁷⁹ *Recueil Conrart*, t.XIV, p.1039.

⁹⁸⁰ Jean Desmarets, *Scipion*, H. Le Gras, Paris, 1639.

pièce est créée entre le 24 avril et le 8 mai 1638⁹⁸¹, soit en dehors de la période de carnaval. Mais l'élimination de cette possibilité ne nous avance pas plus dans l'identification de la pièce réellement prévue pour le divertissement des jours gras de 1638. Car après tout, aucun témoignage de l'époque ne donne d'indice ni sur le titre ni sur l'auteur. Toutefois, il n'est pas impossible d'émettre une hypothèse à ce sujet.

Différentes raisons nous portent à penser que la pièce commandée pour le carnaval 1638 est la *Panthée* de Tristan L'Hermite. Tout d'abord, la composition de cette tragédie se situe en 1637 et, plus précisément, avant l'accident de Mondory qui a lieu au mois d'août. C'est ce que nous apprend l'« Avertissement à qui lit » :

Au reste, j'ay creu toutesfois que cette Tragedie ne manqueroit pas d'agrément ; & que cette Maistresse auroit des Amans aussi bien que l'autre [Mariane]. Mais elle n'estoit pas née sous une assez bonne constellation pour respondre à mon Esperance : Elle s'est sentie du funeste coup dont le Theatre du Marest saigne encore ; & pris part en la disgrace d'un Personnage dont elle attendoit un merveilleux ornement. Il est aysé de deviner que c'est de l'accident du celebre Mondory, qu'elle a receu du prejudice. [...] ⁹⁸² C'est de ce miraculeux Imitateur, que j'atendois le coloris de cette Peinture : Et c'est celuy qui luy devoit donner tout ensemble de la grace & de la vigueur. Sans cette espece d'apoplexie dont il n'est pas encore guery parfaitement, il auroit fait valoir ARASPE aussi bien qu'Herode, & donné de favorables impressions de cét Ouvrage avant qu'il parust sur le papier⁹⁸³.

Les termes en sont clairs : Tristan a écrit le personnage d'Araspe pour son acteur fétiche dont il avait connu une interprétation éblouissante du rôle d'Hérode. Malheureusement, l'apoplexie dont celui-ci est atteint va priver cet ornement d'une pièce dont le sujet n'est pas un choix volontaire de l'auteur. C'est ce que le même « Avertissement » nous laisse entendre :

A peine peut-on s'imaginer qu'il y ait assez de matiere en l'avanture de PANTHEE pour faire deux Actes entiers : c'est un champ fort estroit & fort sterile, que je ne pouvois cultiver qu'ingratement. Aussi n'eust esté quelque secrete raison, j'eusse pris un plus favorable sujet pour donner une Sœur à MARIANE⁹⁸⁴.

Quelle serait cette « secrete raison » ? Sinon une commande de la part d'un personnage trop puissant pour refuser. La fin de son « Avertissement » est révélatrice en ce sens :

⁹⁸¹ Elle s'est appuyée sur deux lettres de Chapelain. Voir *Théâtre complet : 1636-1643 / Jean Desmarets de Saint-Sorlin ; textes établis, présentés et annotés par Claire Chaineaux*, Paris, H. Champion, 2005, p.313-315.

⁹⁸² Un long passage qui fait l'éloge du jeu de Mondory.

⁹⁸³ Tristan L'Hermite, *Panthée*, Paris, Augustin Courbé, 1639, « Avertissement à qui lit », non paginé.

⁹⁸⁴ Tristan L'Hermite, *Panthée*, *op.cit.*, « Avertissement à qui lit », non paginé.

Aussi je te diray, Lecteur, que j'ay presque perdu depuis son mal [l'apoplexie de Mondory], la disposition d'esprit que j'avois pour escrire en ce genre Dramatique. Et que n'estoit que Monseigneur le Cardinal se delasse par fois en l'honneste divertissement de la Comedie, & que son Eminence me fait l'honneur de me gratifier de ses bien-faits, j'apliquerois peu de mon loisir sur les ouvrages de Theatre⁹⁸⁵.

Le cardinal qui encourage Tristan à continuer l'écriture dramatique ne serait-ce pas ce à quoi la « secrete raison » fait référence ? Si c'était le cas, il convient de lire les deux derniers passages cités comme une plainte dissimulée contre Richelieu qui aurait imposé un sujet « fort estroit & fort sterile » à Tristan, et qui serait donc le responsable de l'échec de la pièce.

Que Richelieu porte un intérêt particulier pour la *Panthée*, il n'y a aucun doute. Car n'étant pas satisfait du traitement de Tristan, il demande à l'abbé d'Aubignac de « donner de la force au quatrième Acte », et d'« achever la Catastrophe⁹⁸⁶ ». Il faut que le cardinal soit non seulement familier avec le sujet, mais qu'il ait des idées très précises sur sa disposition, pour pouvoir donner de telles instructions. Autrement dit, il est fort probable que le sujet vienne de sa part, alors que les seules occasions où Richelieu donne lui-même des sujets à composer sont celles du spectacle carnavalesque ; comme il l'a déjà pratiqué avec les « Cinq auteurs ». Cela étant, on n'aurait pas tort de penser que la *Panthée* est la pièce destinée à la « solennité prochaine ». Il reste à noter qu'il n'y a rien d'étonnant dans le fait que Richelieu désigne Tristan pour la composer car l'énorme succès de la *Mariane* créée pendant la deuxième moitié de 1636 a consacré son auteur. Vraisemblablement, Richelieu a été impressionné comme tout le monde. C'est la raison pour laquelle la suite de cette tragédie, intitulée *La Mort des enfants d'Hérode, ou la suite de la Marianne*⁹⁸⁷, composée par La Calprenède, lui est dédiée. Sauf que cette fois, le traitement de ce sujet que Tristan trouve stérile n'a pas plu au cardinal. Et les modifications proposées par l'abbé d'Aubignac sont tellement importante⁹⁸⁸ qu'elles nécessitent une réécriture totale par un auteur qui se trouve

⁹⁸⁵ *Idem.*

⁹⁸⁶ Voir le *Jugement De la Tragédie, intitulée PENTHÉE, écrit sur le champ, et envoyé à M[onseigneur] le Cardinal de Richelieu par son ordre exprès*, publié en annexe de *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001, p.694.

⁹⁸⁷ Gautier de Coste La Calprenède, *La Mort des enfants d'Hérode, ou la suite de la Marianne*, Augustin Courbé, Paris, 1639.

⁹⁸⁸ « [...] mais plus je me la [Panthée] remets en mémoire, moins je l'estime capable d'être mise au nombre des excellentes Pièces, si on ne la réforme d'un bout à l'autre », voir le *Jugement De la Tragédie, intitulée PENTHÉE, écrit sur le champ, et envoyé à M[onseigneur] le Cardinal de Richelieu par son ordre exprès*, *op.cit.*, p.684.

d'ailleurs « dans les intervalles d'une maladie⁹⁸⁹ », sans encore compter les éventuels désaccords de ce dernier vis-à-vis du jugement de d'Aubignac. Tout cela devait conduire à suspendre le choix de la pièce destinée au spectacle carnavalesque de 1638. D'où l'absence de la mention de titre dans la lettre de Mondory. Enfin, il n'est pas impossible que le spectacle théâtral soit finalement annulé car aucune mention de « comédie » n'apparaît dans les *Gazettes* de 1638. Pour les divertissements carnavalesques, Renaudot n'a évoqué que des ballets dansés à Saint-Germain ou à l'hôtel de Richelieu. La même situation se répètera pour les années 1639 et 1640. À en croire le gazetier, le ballet semble s'être substitué au théâtre pour dominer les jours gras. Il faut attendre jusqu'au 14 janvier 1641 pour que le divertissement théâtral soit de retour, à l'occasion de la création de *Mirame* qui inaugure en même temps la grande salle de théâtre du Palais-Cardinal⁹⁹⁰.

Tristan L'Hermite, Jean Desmarets, les « Cinq auteurs » qui sont Boisrobert, Rotrou, Corneille, Guillaume Colletet et Claude de L'Estoile⁹⁹¹, autrement dit la plupart des principaux dramaturges actifs dans les années 1630, ont contribué au théâtre carnavalesque organisé par Richelieu. Et en retour évidemment, ils ont été dignement récompensés. Voilà un micro-système de protection qui concerne les auteurs de théâtre en particulier et qui relève du mécénat d'État que le ministre principal de Louis XIII construit au nom de ce dernier. Au reste, il ne faut pas oublier que Jean Mairet, lui aussi, est entré dans la société des « Cinq auteurs » à un moment donné. La preuve se trouve dans un pamphlet paru pendant la querelle du *Cid*, intitulé *l'Avertissement au Besançonnois*. Ce texte polémique pro-Corneille évoque la part de Mairet dans *La Grande Pastorale*, afin de se moquer de la faiblesse de son style :

Cet acte de la pastorale héroïque⁹⁹² qui vous fut donné à faire il y a quelque temps est la preuve indubitable de la faiblesse de style que je vous reproche. Votre or, pour user de vos termes, y fut trouvé de si bas aloi, et votre poésie si chétive que même on ne vous jugea pas capable de la corriger. La commission en fut donnée à trois Messieurs de l'Académie qui n'y laissèrent que vingt-cinq de vos vers⁹⁹³.

⁹⁸⁹ Tristan L'Hermite, *Panthée*, *op.cit.*, « Avertissement à qui lit », non paginé.

⁹⁹⁰ Voir le récit enthousiaste de Renaudot, *Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles ordinaires & extraordinaires et autres Relations*, *op.cit.*, 1641, p.35.

⁹⁹¹ Les noms sont donnés par Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, *op.cit.*, p.115.

⁹⁹² Il ne nous semble pas qu'il peut s'agir d'une autre pièce que *La Grande Pastorale*.

⁹⁹³ Extrait cité par L. Lacour, *Richelieu dramaturge et ses collaborateurs*, *op.cit.*, p.44.

À en croire l'auteur du pamphlet, Mairet aurait pris la place de l'un des cinq poètes du départ. Faut-il voir dans cette participation, vraisemblablement échouée, le début de sa faveur auprès de Richelieu ?

On sait qu'après l'exécution du duc de Montmorency en 1632, Mairet entre dans l'entourage du comte de Belin, protecteur du Théâtre du Marais, connu également pour le patronage qu'il accorde à certains dramaturges comme Rotrou. La dédicace de son *Marc-Antoine*⁹⁹⁴ est la première reconnaissance publique envers le seigneur manceau. Mais à Richelieu, durant toute sa carrière, il n'a offert aucune de ses propres œuvres⁹⁹⁵. Son passé lié à Montmorency y a-t-il joué certain rôle ? C'est probable. Puisqu'en 1639, il chérit encore la mémoire de son ancien patron et dédie son *Solyman*⁹⁹⁶ à la veuve de ce dernier. Mais le scrupule serait de la part de Richelieu car Mairet, quant à lui, cherche toujours à s'approcher du cardinal. D'où la dédicace de l'*Illustre Corsaire*⁹⁹⁷ à la duchesse d'Aiguillon en 1640. Dans son épître dédicatoire, l'auteur évoque la « particulière approbation » de Richelieu pour cette tragi-comédie lors d'une représentation privée à l'hôtel du Cardinal à Rueil :

[...] cettui-cy, qui fut assez heureux pour paroistre à Ruel avec une particulière approbation de son Eminence ; [...] Il est vray que si quelque chose me pouvoit rendre vain jusques à l'excez, ce seroit infailliblement l'estime d'un si grand Homme, qui m'en peut honorer quelque jour *en consequence de la vostre*⁹⁹⁸ ;

La formulation de Mairet est trop claire pour négliger le rôle déterminant de la nièce dans sa faveur auprès de l'oncle. C'est un fait que Mairet n'hésite pas à confirmer dans le sonnet joint à la pièce, adressé aussi à « Madame la Duchesse d'Esguillon » :

C'est par vostre Faveur que l'invincible ARMAND,
D'un regard tout ensemble, & propice, & charmant,
A relevé l'Espoir de ma bonne Fortune⁹⁹⁹.

De tout cela, déduisons que l'entrée de Mairet dans la compagnie des « Cinq Auteurs » s'explique, certes, par son talent pour le genre pastoral, puisque c'est lui qui a créé, avec

⁹⁹⁴ Jean Mairet, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, tragédie de Mairet*, Antoine de Sommaville, Paris, 1637.

⁹⁹⁵ Le seul ouvrage qu'il a offert à Richelieu est celui de son ami défunt, Théophile. *Nouvelles oeuvres de feu Mr Théophile, composées d'excellentes lettres françoises et latines, soigneusement recueillies, mises en ordre et corrigées par Mr Mayret*, Antoine de Sommaville, Paris, 1641.

⁹⁹⁶ Jean Mairet, *Le Grand et dernier Solyman ou la mort de Mustapha*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

⁹⁹⁷ Jean Mairet, *L'Illustre Corsaire, tragi-comédie de Mairet*, Augustin Courbé, Paris, 1640.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, l'« Epître dédicatoire », non paginée. Nous soulignons.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, non paginé.

la *Sylvanire*, la première pastorale régulière ; mais surtout par l'intercession de la nièce de Richelieu dont le rôle est comparable à celui de Boisrobert. Rappelons enfin qu'en cette même année de 1640, Pierre Du Ryer, vraisemblablement en quête du patronage du ministre-prélat, dédie, lui aussi, son *Alcionée*¹⁰⁰⁰ à la duchesse d'Aiguillon. La stratégie de Mairet l'aurait inspiré. Car comme celui-ci, Du Ryer a été pendant longtemps secrétaire d'un ennemi de la monarchie absolue, à savoir le duc de Vendôme qui a conspiré à plusieurs reprises contre Richelieu.

La question qui se pose maintenant est la suivante : à qui s'est-il substitué ? Corneille ? Il semble que l'auteur du *Cid* s'est effectivement retiré de la compagnie à un moment donné. Nous en avons un témoignage de la part d'Alexandre de Campion qui, sous le nom fictif d'Ericrate, nous livre les informations suivantes :

mais que diriez-vous du temps et de l'assiduité du travail qu'il [Richelieu] a depuis peu employés à la composition de la tragi-comédie [*Mirame*] où il dépeint avec tant d'art les plus tendres sentiments d'une passion qui n'est divine que parmi les poètes profanes et où ne se fiant pas assez à ses propres lumières il a mendié le secours des muses de tous nos plus délicats versificateurs, à la réserve de ce poète notre ami [Corneille] qui a été exclu de la société des artisans de ce chef-d'œuvre, pour n'avoir pu assujettir la force et la sublimité de ses pensées toutes libres, à des conceptions si délicates et si spiritualisées, [...] ¹⁰⁰¹.

Dans ce passage qui discrédite nettement le cardinal, il ne faut pas prendre les choses à la lettre car aucun autre document ne fait entendre que *Mirame* ne serait pas une simple collaboration entre Jean Desmarets et Richelieu, mais une œuvre collective comme les productions précédentes des « Cinq auteurs ». Il s'agit plutôt d'une fiction qui a pour objectif de se moquer de la faiblesse du cardinal en matière de versification. Pourtant, quant à la retraite de Corneille de la société des écrivains réunis sur ordre de Richelieu, elle est probablement une réalité puisque l'auteur s'est servi de ce détail, qui ne devait pas être un secret chez les contemporains, pour ennoblir la position de son ami. Une fiction fera perdre le sens d'un tel geste.

¹⁰⁰⁰ Pierre Du Ryer, *Alcionée*, Anthoine de Sommaville, Paris, 1640.

¹⁰⁰¹ *Mémoires d'Henri de Campion*, éd. Marc Fumaroli, Mercure de France, 2002, « Entretien de la conduite du ministre », p.303-304.

B. Une œuvre de collaboration

La retraite de Corneille est d'autant plus vraisemblable que les commandes cardinalices imposent un mode de travail qui devait être gênant pour quelqu'un qui écrira plus tard « je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée ». En effet, en tant que membre de la société des « Cinq auteurs » à laquelle on attribue la paternité des trois pièces mentionnées ci-devant, il ne s'occupe que de la versification, d'un seul acte en plus. Or, s'il est normal que dans le cas d'une commande, le sujet soit donné par le commanditaire – comme plus tard, il composera *Œdipe* dont le sujet fait partie des trois propositions de Nicolas Fouquet – la disposition du sujet relève toujours du travail de l'auteur car elle implique des traitements propres à la poésie dramatique, tels que la façon dont on conçoit l'action, la manière dont on façonne les personnages, etc. Néanmoins, pour la *Comédie des Tuileries*, cette tâche est confiée à Chapelain¹⁰⁰².

Dans une lettre adressée à Boisrobert du 24 janvier 1635, alors que le canevas de la pièce est déjà achevé, il expose, non sans fierté, l'objectif de son travail :

En cettuy cy [la poésie dramatique] dont l'espèce est l'une des plus considérables de la poésie, et que les Anciens ont pris pour la morale des Peuples et le miroir de la vie humaine, j'ay tasché par effort de l'Art de donner un essay de la parfaite comédie, en sorte que la sévérité des règles n'y ruinast point l'agrément, que l'invention et la disposition y fussent exquisés et nouvelles, que le nœud et le desnouement en fussent nobles, que les moeurs et les passions y eussent leur place, et que le plaisir n'y servit que de passage au profit de l'instruction, [...] ¹⁰⁰³

On sait que l'histoire littéraire l'a retenu surtout comme théoricien de la poésie dramatique. Mais ce discours nous montre qu'à l'époque de Richelieu, Chapelain n'en est pas moins un « praticien ». Cette « parfaite comédie » qu'il a tâché de donner en est une preuve. Plus révélateur encore est la fin de cette lettre que nous citons ci-dessous :

Il sera de vostre prudence d'observer le temps le plus propre pour luy faire voir nostre ouvrage, lequel j'appelle nostre puisque vous y avés la première part et que je n'ay que suyvi ce que vous avés commencé, comme Monseigneur le reconnoistra bien, s'il peut vous donner le loysir de luy lire la transcription que j'en ay faite pour en recevoir humblement ses corrections ¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰² On ignore à qui est confié cette tâche pour *La Grande Pastorale* et *L'Aveugle de Smyrne*.

¹⁰⁰³ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre LIX, p.89.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, lettre LIX, p.90.

On constate que Chapelain considère Boisrobert comme le co-auteur de la pièce non parce qu'il participera à la versification, mais bien du fait que c'est lui qui a commencé à travailler au canevas. Autrement dit, aux yeux de Chapelain, la paternité d'une pièce théâtrale doit être attribuée, non sans raison, à celui qui dispose le sujet plutôt qu'à celui qui met en vers un plan détaillé, même si à la page de titre de la pièce publiée, c'est le nom du versificateur qui est affiché, comme on peut le voir pour les productions des « Cinq auteurs ».

Cette position de Chapelain est soutenue par sa propre conception de la poésie. Nous le comprendrons en lisant son jugement à l'égard de Guillaume Colletet, l'un des versificateurs de la *Comédie des Tuileries*. Il est prononcé dans une lettre adressée à Balzac le 30 octobre 1638, à l'occasion de la publication d'un poème de Colletet sur le sujet de la naissance du dauphin :

Quant au seigneur Colletet, si je vous en puis parler ingénument, il est plustost né versificateur que poète et il travaille plus pour le proffit que pour l'honneur. Les grands mouvemens luy sont inconnus et il arrive rarement, lorsqu'il s'eslève, que ses pensées soient justes et qu'il ne prenne l'enfleure pour l'embonpoint¹⁰⁰⁵.

Ce jugement fait écho à ce qu'avait dit Chapelain au sujet de Malherbe, à savoir que ce dernier tourne bien les vers, mais ignore la poésie¹⁰⁰⁶. En vérité, par « poésie », Chapelain entend seulement l'« invention » et la « disposition ». Quant à la versification qui vient en dernier lieu, elle n'est qu'accessoire. À cette position d'infériorité des versificateurs dans le processus de la création poétique, s'ajoute encore la vénalité de leur travail. D'où le mépris de Chapelain envers eux. Pourtant, il est loin d'être le seul qui conçoive ainsi la poésie. On se souvient qu'à l'exemple de Chapelain, Gombauld refuse aussi d'offrir son portrait à Scudéry pour éviter que ce dernier l'expose dans son cabinet à côté d'un Mairet ou d'un Rotrou. Cela étant posé, on n'aurait pas tort d'affirmer que malheureusement, dans les années 1630 encore, les dramaturges professionnels se situent en marge du monde des lettres.

Leur position peu honorable pourrait aussi expliquer la raison pour laquelle Richelieu, au lieu de commander directement les pièces à un Corneille ou à un Rotrou, confie les sujets à un Chapelain, ou à un Desmarets qui n'a composé aucune pièce de théâtre avant *Aspasie*. Il est très probable qu'il partage lui-même la conception poétique

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, lettre CCXVI, p.309.

¹⁰⁰⁶ *Cf. supra*, p.281.

de Chapelain. De surcroît, il ne faut pas négliger une autre réalité, à savoir qu'au début du XVII^e siècle les dramaturges professionnels eux-mêmes recourent de temps en temps aux théoriciens dramatiques pour la composition de leurs pièces. Nous savons que dès 1633, Chapelain prête son concours à Rotrou pour une pièce que nous ignorons. C'est ce qu'il a confirmé à Balzac le 17 février de cette année :

La comédie¹⁰⁰⁷ dont je vous ay parlé dans mes précédentes n'est mienne que de l'invention et de la disposition. Le vers en est de Rotrou, ce qui est cause qu'on n'en peut avoir de copie, pour ce que le poète en gagne son pain. J'en ay bien gardé le plan sur lequel elle a esté exécutée, mais il seroit malaisé qu'il vous divertist plaisamment ; si vous le désirés voir toutesfois, je vous en feray [a]voir une copie et vous l'envoyeray¹⁰⁰⁸.

Une semblable collaboration a eu lieu entre Boisrobert et d'Aubignac. Chapelain l'évoque dans une lettre datée du 25 septembre 1639 :

*Palène*¹⁰⁰⁹, dont on vous a escrit, est, si je ne me trompe, une comédie desseigné par l'abbé d'Aubignac et exécutée par celui de Chastillon. Je ne l'ay point veue. Gombauld m'a dit que l'extérieur n'avoit point réussy. Lisés la, si l'on vous l'envoie. Il faut baiser jusqu'aux embrions de nos amis et donner cela à l'affection qui de soy est diffusive¹⁰¹⁰.

Parmi les protecteurs de théâtre et amateurs de cet art, Richelieu n'est pas non plus le seul qui a confié des sujets à des théoriciens dramatiques. Par exemple, au début de l'année 1637, Chapelain est sollicité par la nièce du cardinal pour travailler à une pièce :

Il y a quinze jours que je travaille sans discontinuation au plan et disposition d'une tragi-comédie que Mme de Combalet m'a fait l'honneur de vouloir de moy [...] ¹⁰¹¹

Ces exemples semblent nous montrer que dans les années 1630, il existe une conviction générale que les théoriciens dramatiques disposent d'un « art » qui serait la clé de la fabrication d'une belle pièce et qu'il suffit de respecter les règles qu'ils ont posées pour réussir. Cette croyance au pouvoir de la théorie est particulièrement profonde chez les amateurs de théâtre comme Richelieu. D'où la fortune de Chapelain ou plus tard celle de François Hédelin, l'abbé d'Aubignac.

¹⁰⁰⁷ Tamizey de Larroque croit qu'il s'agit de *Célimène* sans avoir fourni un témoignage convaincant.

¹⁰⁰⁸ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XII, p.27.

¹⁰⁰⁹ François Le Métel de Boisrobert, *Palène*, Paris, A. de Sommaville et T. Quinet, 1640.

¹⁰¹⁰ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CCCXXXVII, p.500.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, lettre datée de mars 1637, adressée au comte de Guiche, p.134, n.4.

Avec l'abbé d'Aubignac, la collaboration sous l'égide de Richelieu a évolué vers une nouvelle forme qui accentue encore davantage le rôle du théoricien. Car, ne se contentant pas de s'arrêter au canevas, il va jusqu'à donner des pièces entièrement composées en prose. À en croire d'Aubignac lui-même, trois œuvres ont été produites de cette manière. C'est ce que nous lisons dans la *Quatrième dissertation* publiée en 1663 :

Quels sont les cinq ou six Poèmes dramatiques dont j'ay conduit le sujet ? Je ne les connois pas ; on m'en a montré plusieurs dont j'ay dit mes sentiments qui n'ont pas esté suivis ; j'ay donné l'ouverture de quelques sujets que l'on a fort mal disposez ; j'ay d'autrefois fait en prose jusqu'à deux ou trois Actes, mais l'impatience des Poètes ne pouvant souffrir que j'y misse la dernière main, [...] *J'en ay mesme donné trois en prose à feu M. le Cardinal de Richelieu, qui les fit mettre en vers*¹⁰¹², mais les Poètes en changerent tellement l'œconomie qu'ils n'estoient plus reconnoissable¹⁰¹³.

Ce passage répond à la menace suivante de Donneau de Visé qui défend la *Sophonisbe* de Corneille :

[...] je parlerai une autre fois des cinq ou six poèmes dramatiques dont vous avez conduit le sujet ; et, bien qu'ils soient ensevelis dans les ténèbres, je les déterrerais pour faire leur procès¹⁰¹⁴.

Si d'Aubignac n'avait pas participé aux collaborations évoquées par Donneau de Visé, il aurait très bien pu le démentir. Pourtant, il a choisi d'expliciter le rôle qu'il avait joué dans ces différents projets en insistant sur le fait que les poètes n'avaient point suivi ses instructions, dans le but évident de se décharger de la responsabilité de leur échec. En d'autres termes, il avait été effectivement co-auteur de plusieurs œuvres dramatiques, dont trois étaient composées en prose pour Richelieu.

Deux d'entre elles, une comédie intitulée *Cyminde*¹⁰¹⁵ et une tragédie intitulée *La Pucelle d'Orléans*¹⁰¹⁶, nous sont parvenues car elles ont été publiées simultanément et sans nom d'auteur en 1642 chez François Targa. Il s'agit pourtant d'éditions subreptices au départ. Mais le libraire a finalement réussi à trouver un accord avec

¹⁰¹² Nous soulignons.

¹⁰¹³ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Quatrième dissertation*, Jacques du Brueil, Paris, 1663, p.167.

¹⁰¹⁴ Cité par Charles Arnaud, *Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Alphonse Picard, Paris, 1888, p.271.

¹⁰¹⁵ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Cyminde ou Les deux victimes, tragedie en prose*, Paris, François Targa, 1642.

¹⁰¹⁶ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose, selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre*, Paris, François Targa, 1642.

l'auteur sous condition de ne pas afficher son nom à la page de titre. Si aujourd'hui on sait que ces deux pièces sont de la main de d'Aubignac, c'est que dans son avis aux lecteurs, François Targa a tout de même évoqué « M. l'abbé Hédelin ». Voici un extrait de l'« Avis » de *La Pucelle d'Orléans* :

Il n'est point mal à propos, Amy Lecteur, de t'apprendre le destin de cette Tragedie, & par quelle extreme bonté j'ay eu droict de la faire voir au public, avec une autre sous le nom de Cyminde ou des deux Victimes. Elles me tomberent l'une & l'autre entre les mains, sans en sçavoir l'Autheur, & les montrant à quelqu'un de mes amis, j'appris que celle qui furent jouées l'année derniere sous ces deux tiltres, n'en sont en rien différentes, sinon que les unes sont en vers, & les autres en prose, mais au reste toutes semblables, soit au dessein, soit en l'œconomie ou aux pensées. Le favorable succès qu'elles ont eu sur nos Theatres, me fit croire qu'elles ne pouvoient estre mal receuës de cette sorte : [...] Tu n'aurois pas neanmoins, mon cher Lecteur, le plaisir de juger icy toutes ces choses, si je n'avois trouvé grace moy-même auprès de l'Autheur. Car cette piece avec la Cyminde estant presque achevées d'imprimer, les exemplaires en furent saisis, & moy poursuivy sur la confiscation. Je fus certain bien surpris de cét accident, mais un peu consolé pourtant d'avoir appris par ce moyen, que ces ouvrages estoient de Monsieur l'Abbé Hédelin, esperant que sa bonté excuseroit une faute que j'avois faite par ignorance & sans dessein de le fascher, & que son nom leur donneroit quelque cours avantageux : J'employay donc mes amis pour luy faire entendre la sincerité de mes intentions, & les avances où je m'estois engagé de bonne foy, & je fû assez heureux pour en obtenir le consentement que je desirois, & me sauver de la depense que j'avois faite : mais ce fut à la charge qu'elles ne seroient point publiées sous son nom. En quoy je luy tiens parole, ce me semble, car je ne le nomme icy que par honneur, & pour le remercier publiquement de la faveur qu'il m'a faite¹⁰¹⁷.

Si Donneau de Visé était suffisamment attentif, il aurait utilisé les propos de 1642 de François Targa pour démentir d'Aubignac en 1663 au sujet des pièces qu'il avait composées pour Richelieu. Car selon le libraire, ces dernières et celles qui ont été représentées en 1641 sont « toutes semblables, soit au dessein, soit en l'œconomie ou aux pensées », à part le fait que les unes sont en prose, et les autres en vers. Ces propos de François Targa nous laissent entendre en même temps que les deux pièces de d'Aubignac n'ont jamais été représentées, ce qui est logique puisqu'elles restent encore à versifier selon leur commanditaire.

La version achevée de la *Cyminde* est publiée avec le nom de l'auteur¹⁰¹⁸, ou plus précisément, celui du versificateur, à savoir Guillaume Colletet, anciennement membre de la compagnie des « Cinq auteurs ». La versification semble être prête dès la fin de

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, « Le libraire au lecteur », non paginé.

¹⁰¹⁸ Guillaume Colletet, *Cyminde, ou Les deux victimes, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé et A. Sommaville, 1642.

l'année 1640. Les exemplaires ne tardent pas à être envoyés aux amis de son « auteur ». D'où une lettre de félicitations, datée du 5 janvier 1641, de la part de Balzac :

Je me contente de les [les ouvrages dramatiques de Colletet] lire si souvent, que je pourrois vous rendre conte de chaque Vers. Je pourrois vous dire, celui-ci m'a chatouillé ; celui-là m'a piqué plus vivement ; cet autre m'a donné du transport ; toute cette Scène m'a charmé. Vous voyez par là qu'ils n'ont point besoin de Bellerose, pour agir sur mon esprit, & qu'ils reçoivent des applaudissemens à dix journées du Theatre¹⁰¹⁹.

Sans le contexte que nous avons exposé, on aurait trouvé curieux que pour une œuvre dramatique, Balzac ne prononce pas un mot ni sur le sujet ni sur sa disposition, et que son éloge ne concerne que la qualité des vers. C'est alors un nouveau témoignage de la contribution limitée de Colletet à cette tragi-comédie collaborée. Une autre information intéressante que cet extrait nous livre est la mention de Bellerose comme représentant des comédiens qui animent les spectacles carnavalesques organisés par Richelieu. *Cyminde* en fait partie pour l'année 1641. Colletet nous le confirme dans son épître dédicatoire à Richelieu :

Elle [Cyminde, l'héroïne éponyme de la pièce] a monté sur le superbe Theatre de vostre Palais avec des larmes de tristesse ; mais elle en est descenduë avec des larmes de joye, puis que vous n'avez pas desdaigné de donner des soupirs au recit de ses douleurs, & des applaudissemens à l'heureux succez de ses advantures¹⁰²⁰.

Ce « superbe Theatre de vostre Palais » est sans aucun doute la grande salle de théâtre inaugurée le 14 janvier par la création de *Mirame*. *Cyminde* devait figurer au programme à côté de la pièce de Desmarets. Mais malheureusement, Mondory n'a pas réussi à se remettre de son apoplexie. Sur la scène du Palais-Cardinal, il cède désormais la place à son rival de l'Hôtel de Bourgogne.

Comparée à la *Cyminde*, *La Pucelle d'Orléans* est curieusement discrète à sa publication. La pièce est parue sans nom d'auteur et sans dédicace, alors que Colletet se targue dans son épître liminaire d'avoir reçu et l'approbation et les « faveurs extraordinaires » de Richelieu. Pourtant, les deux pièces ont été commandées par ce dernier. Pour nous, cet écart pourrait s'expliquer par la représentation échouée de la *Pucelle*. En effet, elle est vivement critiquée par François Targa :

¹⁰¹⁹ Jean-Louis Guez de Balzac, *Lettres choisies*, op.cit., vol.2, lettre XIV, p.471-472.

¹⁰²⁰ Guillaume Colletet, *Cyminde, ou Les deux victimes, tragi-comédie*, op.cit., « Epître dédicatoire », non paginée.

Au lieu de faire paroistre un Ange dans un grand Ciel, dont l'ouverture eût fait celle du Theatre, ils l'ont fait venir quelques fois à pied, & quelques fois dans une machine impertinemment faite, & impertinemment conduite : Au lieu de faire voir dans le renfoncement & en perspective, l'Image de la Pucelle au milieu d'un feu allumé & environné d'un grand peuple, comme on leur en avoit enseigné le moyen, ils firent peindre un méchant tableau sans art, sans raison, & tout contraire au sujet : & au lieu d'avoir une douzaine d'Acteurs sur le Theatre pour représenter l'emotion des soldats contre le Conseil, au jugement de son procez, ils y mirent deux simples gardes qui sembloient plustost y estre pour empescher les pages & les laquets d'y monter, que pour servir à la representation d'une si notable circonstance de l'histoire¹⁰²¹.

Cette longue description détaillée de la mise en scène ne représente que la moitié de la critique du libraire, le reste ciblant le problème d'élocution des comédiens. Mais cette pitoyable mise en scène n'est pas encore la cause directe de la défaveur de *La Pucelle d'Orléans* auprès de Richelieu puisque parallèlement, le libraire s'en est pris aux décors de *La Cyminde* et au jeu des comédiens¹⁰²². Sauf que le sujet de celle-ci est inventé et n'a rien de religieux, alors que celui de *La Pucelle*, avec l'apparition d'un Ange et l'immolation sur scène de l'héroïne, possède un caractère sacré. Rappelons-nous ce que disait le pasteur réformé André Rivet :

[...] il y a plus de peché à manier les choses sacrées indignement, & impunement ; qu'à traicter des choses prophanes d'une maniere conforme à la matiere¹⁰²³.

Cela étant, la véritable raison de la défaveur de *La Pucelle d'Orléans* serait donc la suivante : quoiqu'il soit lui-même le commanditaire, Richelieu ne pouvait pas accorder ouvertement sa protection à une pièce à caractère sacré qui avait été représentée indignement.

¹⁰²¹ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose, selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre, op.cit.*, « Le libraire au lecteur », non paginé.

¹⁰²² François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Cyminde ou Les deux victimes, tragedie en prose, op.cit.*, « Le libraire au lecteur », non paginé.

¹⁰²³ André Rivet, *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des comédies et tragédies*, T. Maire, La Haye, 1639, p.37.

II. Au-delà du divertissement : réglementation et défense du théâtre sous le commandement de Richelieu

A. La triple mission de 1639

Les exemples de collaboration mentionnés ou développés ci-dessus, qu'il s'agisse d'une commande officielle ou non, nous obligent à redéfinir la paternité des œuvres dramatiques des années 1630. Le premier constat à faire, c'est qu'à l'époque de Richelieu, la littérature théâtrale implique souvent une contribution majeure de la part des théoriciens. Pour avoir refusé la publication de leurs noms, ceux-ci n'en sont pas moins auteurs des pièces dont ils ont fourni le canevas, voire une version entièrement rédigée en prose. C'est la raison pour laquelle nous les avons inclus dans une étude consacrée au patronage des poètes dramatiques. Mais leur rôle est double. Car sous la protection de Richelieu, non seulement ils participent à la composition des pièces d'apparat destinées au divertissement du cardinal, mais ils doivent aussi accomplir une mission qui leur est propre, à savoir l'élaboration d'une poétique.

Selon Pellisson, la tâche est assignée, avec d'autres, à l'Académie sur proposition de Chapelain. Toutefois, la négligence des académiciens est telle que cette poétique n'y sera jamais réalisée¹⁰²⁴. On peut se demander pourquoi celui qui l'a suggéré ne l'entreprend pas lui-même, d'autant que l'exemple de la *Pratique du théâtre* et celui de la *Poétique* de La Mesnardière nous montrent que l'élaboration d'une poétique n'est pas nécessairement un travail d'équipe. Certes, par rapport à ses deux confrères, Chapelain avait moins de temps libre à cause de la composition de sa propre épopée et de son rôle d'intermédiaire entre le pouvoir et les lettres, mais à nos yeux, il existe une autre raison plus décisive dans son choix, à savoir sa posture d'honnête homme. Son commentaire à propos de l'ouvrage de La Mesnardière est éclairant sur ce point. Il est prononcé dans une lettre adressée à Balzac le 4 novembre 1639 :

M^r de La Mesnardière a enfin publié le premier volume¹⁰²⁵ de sa *Poétique*, et, en revenant tantost de la ville, j'en ay trouvé un exemplaire céans pour vous l'envoyer. C'est ce que je ne feray pas veu sa grosseur et grandeur, dont il n'y a point de

¹⁰²⁴ Voir nos analyses sur l'absentéisme des académiciens dans le chapitre précédent.

¹⁰²⁵ Selon l'abbé Goujet, « M. de la Mesnardière, par l'ordre exprès du Cardinal de Richelieu, entreprit un grand ouvrage sur l'art poétique, qui pour épargner l'ennui à ses lecteurs, devoit composer trois gros volumes *in-4°*, il n'exécuta qu'en partie le plan qu'il s'étoit fait : le seul volume qu'il publia en 1640 ne regarde que la tragédie & l'épique. On croit que ce fut la mort de son Mécène qui l'arrêta dans sa course. » Voir *Bibliothèque française*, Paris, P.-J. Mariette, H.-L. Guérin, 1741, t.III, p.109.

courrier qui se voulust charger pour une si longue traite, et puis je ne croy pas, selon que je vous connois, que vous voulussiez employer le temps qui vous reste à la lecture d'une matière de chicane poétique, où, pour bien qu'elle soit traitée, il n'y a rien à apprendre pour vous. Cela veut dire que vous la sçavés aussi bien ou mieux que son autheur¹⁰²⁶.

La plaisanterie sur la « grosseur » et la « grandeur » du livre de La Mesnardière révèle en effet la stratégie qu'a suivie Chapelain depuis le début de son ascension sociale, à savoir qu'il se sert de ses connaissances doctrinales pour s'ériger comme régent du monde des lettres tout en s'interdisant de tomber dans la pédanterie. Il comprend tout à fait que l'endoctrinement répugne au public mondain qui lui est cher. Et il se pose toujours en honnête homme qui s'exprime avec « urbanité ». C'est la raison pour laquelle qu'il n'entend réaliser des ouvrages théoriques qu'au nom d'une institution, l'Académie en l'occurrence. Toujours est-il que sa contribution reste l'élaboration d'un plan. D'où le « Discours de la poésie représentative » qui n'est jamais publié pendant sa vie¹⁰²⁷ et qui serait la matrice de cet « Art poétique » que Richelieu et lui attendent de l'Académie. Suivant le même principe, il a aussi rédigé un « Projet du Dictionnaire » pour l'Académie qui, on le sait, a failli être abandonné avant la participation de son ami Vaugelas.

Pour un honnête homme du XVII^e siècle, rédiger et publier un ouvrage théorique en bonne et due forme fait preuve de présomption. C'est ce qu'en raillant, Chapelain critique chez La Mesnardière :

Mais croyés vous que ce docteur, vain et fanfaron comme il est, se contente de l'excellentissime ? Son *par regibus ipsis contemptu rerum*, me fait croire que ce sera bien allé s'il nous en quitte pour l'Eminentissime et, puisqu'il s'égale aux Roys, je crains qu'il ne nous veuille obliger à le traiter de Sérenissime. La Comédie françoise manquoit de Docteur et le bon Apollon nous a envoyé cettuicy qui, par mille raisons que vous connoissés, a mieux mérité qu'aucun autre le nom de docteur de Comédie¹⁰²⁸.

La vanité et la vantardise, défauts traditionnellement associés aux doctes pédants, sont d'autant plus ridicules chez l'auteur de la *Poétique* qu'aux yeux de Chapelain, fin connaisseur des théoriciens italiens, son livre n'est qu'une copie grossière de Scaliger. Il l'a dénoncé dans une lettre adressée à Conrart le 5 mai 1640 :

¹⁰²⁶ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CCCXLVIII, p.521.

¹⁰²⁷ Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Droz, Genève, 2007, p.272-275.

¹⁰²⁸ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CCCXCIII du 22 avril 1640, à Balzac, p.607.

Ce que je vous puis dire de plus des larcins de M^r de L[a] M[esnardière], est qu'ils ne sont point ingénieux ni gusmaniques, mais grossiers, car de copier ainsy M^r de L'Escaie [Scaliger], ce n'est pas desrober en coupeur de bourses, mais voler en brigand sur les grands chemins¹⁰²⁹.

Mais quoiqu'en dise Chapelain, étant donné l'inaction de l'Académie, un docte dévoué à la rédaction d'un art poétique est nécessaire à Richelieu, à plus forte raison dans le contexte de 1639, nous y reviendrons. Et cette « chicane poétique » composée de « larcins grossiers » semble bien être une commande du ministre-prélat. La Mesnardière lui-même l'évoquera une quinzaine d'années plus tard¹⁰³⁰, ce qui sera confirmé par l'abbé Goujet dans sa *Bibliothèque française*¹⁰³¹. Enfin, la rédaction de cette *Poétique* a valu une pension à son auteur, Chapelain nous le fait entendre dans une lettre adressée au marquis de Montauzier¹⁰³².

En réalité, la *Poétique*¹⁰³³ de La Mesnardière n'est que l'une des trois commandes que Richelieu passe en 1639 chez les gens de lettres, plus précisément, auprès de ceux qui ont affaire au théâtre ; les deux autres étant l'*Apologie du théâtre*¹⁰³⁴ de Georges de Scudéry et le *Projet pour le restablissement du Theatre François* de l'abbé d'Aubignac. Les questions qu'on peut se poser sont les suivantes : pourquoi précipiter l'achèvement de la *Poétique*, alors que ni la rédaction de la rhétorique, ni celle de la grammaire, qui fait aussi bien partie de la « principale occupation » de l'Académie, n'a été commencée à ce moment-là ? En considérant la nature des trois textes ainsi produits, il semble qu'il s'agit plutôt d'une propagande d'un théâtre français à venir. Alors pourquoi ni plus tôt, ni plus tard, mais en 1639 ? La clé de ces questions se trouve vraisemblablement dans un texte publié en début de cette année qui remet en cause le divertissement théâtral.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, lettre CCCXCVI, p.614.

¹⁰³⁰ « J'ay fait voir assez clairement autrefois, contre Castelvétro, dans la Préface de la Poétique que les Ordres du Grand CARDINAL me firent commencer il y a quinze ans », voir *Les Poësies de Jules de La Mesnardière*, Antoine de Sommaville, Paris, 1656, « Préface aux honnestes gens », non paginée.

¹⁰³¹ Cf. *supra*, p.323, n.1025.

¹⁰³² Voir *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre du 17 juin 1640, p.644, n.5. « Pour surcharge, il [Voiture] a empesché Mesnardière d'entrer auprès de Mr de Chavigny en disant qu'il estoit fou, dont la Marquise [de Sablé] a esté aussy fort en colère contre luy, pour ce que cet homme luy retombe sur les bras qui l'incommode [...] ». Comme on sait maintenant que le comte de Chavigny délivre des ordonnances de paiement aux poètes pensionnés, la phrase de Chapelain peut être considérée comme un indice du fait que La Mesnardière a obtenu une pension royale, certainement sur la recommandation de Richelieu.

¹⁰³³ Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Antoine de Sommaville, Paris, 1639, le privilège est daté le 16 octobre 1639, et l'achevé d'imprimer le 26 octobre.

¹⁰³⁴ Georges de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Augustin Courbé, Paris, 1639.

Le livre en question s'intitule *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des comédies et tragédies*¹⁰³⁵. Son auteur est André Rivet, pasteur réformé et précepteur français du prince héritier d'Orange. Celui-ci y dénonce l'infamie des comédiens, attaque violemment le théâtre en l'assimilant à la farce et en déniait son utilité. Ses critiques sont d'autant plus piquantes qu'elles paraissent à une période de l'année où Richelieu a l'habitude de convier toute la Cour aux spectacles théâtraux qu'il a fait préparer. D'où les trois commandes urgentes dont deux sont probablement passées à une même période, puisque dès le 20 février 1639, le libraire Augustin Courbé a obtenu un privilège pour l'impression de l'*Apologie du théâtre* qui, pourtant, ne sera achevée pour la première fois que le 10 mai suivant. Quant à la *Poétique* de La Mesnardière, Chapelain l'évoque comme une œuvre achevée dans une lettre adressée à Balzac le 5 juin 1639 :

L'auteur de cette nouvelle Poétique est un nouveau Père Le M [moine], excellent naturaliste, et qui a fait un petit traité des esprits servans aux sens. Mais il a quitté ce qu'il sçavoit bien faire pour gaster le Panegyrique de Pline¹⁰³⁶ par des additions et pour faire une comédie du Promenoir de Montaigne¹⁰³⁷, de la Pucelle¹⁰³⁸ que vous connoissés, le tout sans doute plustost mal que bien. Nous verrons les imaginations de ce nouveau législateur et je suis trompé si nous les suyons, car, à ce que j'entens, il ne veut pas suyvre *il maestro di color che sanno* : il le prétend devancer et, pour ce faire, prendre d'autres routes. C'est un homme que je caresse et que je fuis, suivant ma méthode d'agir avec ces testes de vif argent¹⁰³⁹ ;

Plus difficile à dater est le *Projet pour le rétablissement du Theatre François* qui ne sera publié qu'en 1657, annexé à la *Pratique du théâtre*. Qu'il soit une commande de Richelieu, son auteur nous le confirme dans sa *Quatrième dissertation*¹⁰⁴⁰. Quant à la date de sa commande et celle de sa rédaction, deux faits nous portent à les situer en 1639.

¹⁰³⁵ André Rivet, *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des comédies et tragédies*, op.cit. La publication est située en janvier par Jean Dubu. Voir son article intitulé « À propos de l'*Apologie du théâtre* de G. de Scudéry », dans *Les Trois Scudéry : acte du Colloque du Havre, 1-5 octobre 1991*, Klincksieck, Paris, 1993. La date qu'il propose soutient dès lors l'hypothèse sur laquelle les critiques s'accordent en général, à savoir que l'*Apologie du théâtre* de Scudéry – dont le privilège est daté du 20 février 1639 – est une réponse au texte d'André Rivet ; seul John Kelly croit que c'est plutôt l'inverse (*La Querelle du théâtre en France de 1657 à 1770*, sans lieu, sans nom d'éditeur, 1951, p.14). Voir aussi Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, H. Champion, Paris, 1997, p.17, n.13.

¹⁰³⁶ Pline le jeune, *Panegyrique de Trajan*, par Pline Cécile Second, Paris, Antoine de Sommerville, 1638.

¹⁰³⁷ C'est *Alinde*, cette tragédie de La Mesnardière ne sera publiée qu'en 1643.

¹⁰³⁸ Mlle. de Gournay, elle est appelée dans un pamphlet contre elle « pucelle de cinquante-cinq ans ».

¹⁰³⁹ *Lettres de Jean Chapelain*, op.cit., t.1, lettre CCLXXXVII, p.430-431.

¹⁰⁴⁰ « J'avois bien autrefois dressé pour feu M. le Cardinal de Richelieu un projet du rétablissement de notre Theatre, [...] » Voir François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Quatrième dissertation*, op.cit., p.168.

Il s'agit d'abord d'un passage du *Projet* que nous citons ci-dessous :

Pour remedier à tous ces desordres, il est necessaire avant toute chose, que le Roy fasse une Declaration qui porte d'une part, Que les Jeux du Theatre n'estant plus un acte de Religion & d'Idolatrie, comme autrefois, mais seulement un divertissement public ; & d'un autre costé que les Representations y estant reduites dans l'honesteté, & les Comédiens ne vivant plus dans la débauche & avec scandale (ce qui avoit obligé les Rois ses predecesseurs de les declarer infames) Sa Majesté leve la notte d'infamie décernée contr'eux par les Ordonnances & Arrests ; avec defence neantmoins de ne rien dire ny faire sur le Theatre contre les bonnes mœurs, sous les peines qui y sont portées, ny de commettre aucune action en leur vie particuliere contre l'honesteté, à peine d'estre chassés du Theatre, & de retomber dans la premiere infamie dont ils avoient esté notés¹⁰⁴¹.

Dans son *Projet*, l'abbé d'Aubignac a explicité les six causes qui, selon lui, empêchent le développement du théâtre français. Cet extrait constitue un remède qu'il propose contre les deux premiers maux, à savoir la mauvaise réputation du spectacle théâtral et l'infamie des comédiens. Il faut croire que les conseils de d'Aubignac ont été suivis, car dès le 16 avril 1641, une Déclaration royale sera prononcée pour réhabiliter le théâtre et le métier du comédien, ce qui situe donc la rédaction du *Projet* à une date antérieure.

Le deuxième repère est la disgrâce de l'abbé d'Aubignac auprès de Richelieu. Encore une fois, nous devons cette précieuse information à Chapelain :

M^r d'Aubignac est M^r Hedelin. M^r Hedelin *autem* fut naguères précepteur de M^r le marquis de Brezé et est encore son domestique. L'une de ses plus fortes ambitions a esté d'entrer dans l'Académie et il y avoit grande apparence qu'il eust esté le premier receu, s'il n'eust point fait un libelle contre la *Roxane* de M^r Desmarets où il blasmoit le gust de Son E^{m^{ce}} et de M^e d'Aiguillon qui l'avoient estimée¹⁰⁴².

Comme la lettre qui contient ce passage date du 29 juillet 1640, il est à croire que la disgrâce de l'abbé d'Aubignac a eu lieu au début de 1640, voire plus tôt. Autrement dit, la commande qu'il a reçue de la part de Richelieu devait remonter à l'année 1639. Et s'il s'est permis de critiquer la pièce de Desmarets, c'est probablement parce que le *Projet* lui a valu l'estime de son maître qui lui aurait même promis la nomination au poste d'« Intendant du Theatre », auquel il avait assigné tant de responsabilités dans le *Projet*. Sa disgrâce serait donc la conséquence d'une imprudence commise au premier sommet de sa carrière. Voilà un passage en revue des trois commandes cardinalices de 1639 qui ont pour objectifs de défendre le théâtre en général (*Apologie du théâtre*), de

¹⁰⁴¹ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, *op.cit.*, p.509-510.

¹⁰⁴² *Lettres de Jean Chapelain*, *op.cit.*, t.1, lettre CCCCXXIII, à Balzac, p.664.

dresser un art poétique auquel peuvent se référer les dramaturges (*Poétique*) et enfin d'examiner l'état dans lequel se trouve le théâtre français avant de proposer des remèdes (*Projet pour le rétablissement du Theatre François*).

B. Pour un monopole du jugement ? Une interprétation tentante à combattre

En effet, en cette même année 1639, un quatrième texte théorique, à savoir le *Discours de la tragédie* de Sarrasin, apparaît aussi, mais de façon éphémère, en tête de l'*Amour tyrannique* de Scudéry¹⁰⁴³ dont il fait un éloge excessif. Dans son livre intitulé *Instituer un « art »*¹⁰⁴⁴, Déborah Blocker l'a rangé parmi les commandes de Richelieu qu'elle a définies comme « les éléments d'une opération de publication destinée à faire circuler, parmi un public pensé comme urbain et se piquant d'honnêteté, une certaine idée de ce que devait être le théâtre pour être moralement et politiquement acceptable dans la France du cardinal de Richelieu¹⁰⁴⁵ ». À cette conclusion, nous avons deux objections à faire. Premièrement, le *Discours* de Sarrasin n'a point été commandé par le ministre-prélat car, contrairement à ce qu'on croyait depuis Lancaster, les recherches récentes d'Alain Riffaud ont démontré de manière convaincante que le *Discours* de Sarrasin n'avait pas été rajouté en toute hâte dans la seconde édition de l'*Amour tyrannique* – l'idée reprise par Déborah Blocker – mais qu'il avait été retiré des pièces liminaires de cette tragi-comédie à partir de la deuxième impression¹⁰⁴⁶. S'il s'agissait vraiment d'une commande de Richelieu, comment pourrait-on expliquer un tel sort ?

¹⁰⁴³ Georges de Scudéry, *L'Amour tyrannique, tragi-comédie par M. de Scudéry*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

¹⁰⁴⁴ Déborah Blocker, *Instituer un « art » : politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, H. de Champion, 2009.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p.113.

¹⁰⁴⁶ Entre 1639 et 1640, il existe trois éditions de l'*Amour tyrannique*. La première, in-4°, portant un privilège daté du 10 mai 1639 est achevée d'imprimer le 2 juillet. Elle est suivie très vite par une deuxième édition in-12° – pratique habituelle lorsqu'il s'agit d'une pièce à succès – achevée d'imprimer le 15 juillet suivant. En 1640, paraît pourtant une troisième édition qui porte un privilège daté du 23 février 1639, avec en plus un achevé d'imprimer antérieur, du 2 février 1639. Si tout le monde s'accorde sur le fait que cette anomalie de l'antériorité de l'achevé d'imprimer vient d'une erreur d'impression, personne, avant Alain Riffaud, n'a vraiment résolu le mystère des deux privilèges. Les critiques ont tendance à penser que la troisième édition, malgré sa page de titre sur laquelle figure l'année 1640, est l'édition originale de l'*Amour tyrannique*. Ils se sont appuyés sur le fait que cette édition compte plus de coquilles que les deux autres, ce qui est vrai. Comme, en même temps, elle ne contient pas le *Discours* de Sarrasin à l'instar des deux autres, on conclut que s'il était besoin de demander un deuxième privilège pour une pièce déjà publiée, c'est parce que le *Discours* a été rajouté à la seconde édition. Sauf qu'après

Pour nous, la raison de ce retrait se dissimule, paradoxalement, dans le *Discours* même de Sarrasin, plus précisément, dans la péroration dont nous citons le passage suivant :

Et toutefois nous avoüons icy ingenuëment, qu'avec tous ces avantages, nostre Discours n'auroit pas mis ce Poëme à couvert de l'incursion de ces deux ennemis des belles choses : & que peut-estre il nous eust encore fallu deffendre les veritez que nous venons d'exposer, & tesmoigner à ces envieux que nous sommes,

Et cantare pares, & respondere parati.

Si ce Grand Genie de nostre Siecle, la honte des Siecles passez, & la merveille de ceux qui sont à venir, le divin CARDINAL DE RICHELIEU, ne nous eust espagné ce travail.

Ce grand esprit ayant esté charmé de ce Poëme, & creü avec raison que l'on ne pouvoit rien escrire que d'injuste & d'impertinent, contre un ouvrage si parfait, a deffendu à son Autheur de respondre, si jamais la malice des hommes l'attaquoit au prejudice de la verité. Si bien que par ceste raison, nous jugeons que cette Tragedie est au dessus des attaques de l'envie, & par son propre merite & par une protection, [...]¹⁰⁴⁷

À en croire Sarrasin, Richelieu avait donc défendu à Scudéry de répondre à d'éventuelles attaques contre sa tragi-comédie. Déborah Blocker interprète cette interdiction, non comme un signe de défaveur de Scudéry, mais comme un témoignage de la nouvelle stratégie d'intervention du ministre dans le monde des lettres, à savoir que celui-ci entend éviter « le format de la querelle, perçu comme trop étroit mais aussi, sans doute, comme trop difficile à maîtriser¹⁰⁴⁸ », et placer désormais le débat sur le seul plan des doctrines. Certes, après avoir mis fin à la querelle du *Cid*, Richelieu ne veut plus voir dégénérer un autre débat littéraire, nous aurons l'occasion d'y revenir, mais

avoir mené une enquête systématique sur les publications dramatiques du XVII^e siècle, Alain Riffaud découvre que la qualité d'impression d'une réédition n'est pas forcément meilleure que celle de l'édition précédente. Il se peut qu'elle comporte plus d'erreurs que la précédente. Cela étant, le nombre de coquilles élevé attesté dans l'édition de 1640 de *L'Amour tyrannique*, ne constitue plus un indice d'antériorité de l'édition. Qui mieux est, Alain Riffaud, grâce à ses recherches sur les imprimeurs du XVII^e siècle, constate aussi que cette édition de 1640 vient du même atelier d'imprimeur que deux pièces de Jean Mairet, à savoir *l'Illustre corsaire* et *le Roland furieux*. Des deux pièces de Mairet à celle de Scudéry, le compositeur de l'atelier a transposé les deux pages de privilèges. S'il a bien changé le titre et le nom d'auteur, il a omis de modifier la date de délivrance du privilège qui reste celle du privilège des deux pièces de Mairet. Quant à la date de l'achevé d'imprimer, il a seulement changé le quantième en laissant le mois, donc février au lieu de juillet. Voir Alain Riffaud, « L'énigme éditoriale de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, ou de l'utilité de bien connaître les imprimeurs », dans *Histoire et civilisation du livre*, Genève, Droz, 2008, p.293-308. Cette découverte d'Alain Riffaud est capitale pour nous, car elle prouve que d'une édition à l'autre, le *Discours* de Sarrasin n'est pas rajouté, mais au contraire retiré, ce qui invalide l'hypothèse qui veut que ce texte liminaire soit une commande de Richelieu.

¹⁰⁴⁷ « Discours de la tragédie ou remarques sur *L'Amour tyrannique* de Monsieur de Scudery », dans *L'Amour tyrannique, tragi-comédie par M. de Scudéry, op.cit.*, p.23.

¹⁰⁴⁸ Déborah Blocker, *Instituer un art : politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*, op.cit., p.119.

étant donné le contexte du retrait du *Discours* à la seconde édition, il nous semble que cette interdiction peut signifier davantage.

L'Amour tyrannique de Scudéry a ceci de particulier qu'il est préparé comme une réponse au *Cid* afin de montrer que la beauté peut être compatible avec les règles. Autrement dit, la dimension polémique est inhérente à cette tragi-comédie dont la publication peut être considérée comme un prolongement de la querelle de 1637. Selon notre hypothèse, Scudéry dont le caractère querelleur est révélé par Chapelain, nous le verrons¹⁰⁴⁹, est déjà prêt à s'engager dans une nouvelle guerre contre ses futurs censeurs. Mais à cause de l'interdiction de Richelieu, le projet est tombé à l'eau. D'où l'idée de mettre un panégyrique à la tête de sa pièce qui développera ce qu'il a préparé pour la querelle avortée. En d'autres termes, le *Discours* de Sarrasin n'est rien d'autre qu'un moyen détourné de réaliser l'ambition de Scudéry de s'imposer comme le meilleur poète dramatique de son temps. Sauf que Richelieu ne s'est pas laissé tromper, ce qui explique pourquoi cette préface autocélébratrice, par conséquent provocatrice et comparable à *l'Excuse à Ariste* de Corneille, est retirée aussitôt après sa parution, sur ordre du cardinal.

Désormais, il convient d'exclure le *Discours de la tragédie* de la liste des commandes de Richelieu. Quant aux textes produits réellement sur ordre du ministre en 1639, à notre avis, ils ne sont pas destinés à faire circuler une orthodoxie théâtrale que le pouvoir cherche à imposer au public mondain, comme Déborah Blocker le prétend. C'est ici notre seconde objection à la thèse de celle-ci. On se demande d'abord pourquoi le milieu mondain serait ciblé, Déborah Blocker en donne l'explication suivante :

De fait, la multiplication des querelles dont certaines, comme la querelle des *Suppositi*, eurent une origine spécifiquement mondaine, fit de plus en plus souvent des opérations de jugement une chose du monde. [...] Ainsi se cristallisèrent des perceptions de l'écriture et plus largement des « arts » qui ne concordaient pas nécessairement avec celles que postulait ou faisait postuler le pouvoir, lorsqu'il prenait soin d'encourager quelques hommes de plume déjà insérés dans la sociabilité mondaine, tels que La Mesnardière, à défendre le point de vue de la monarchie au travers d'un discours se présentant tout à la fois comme distingué et savant. [...] La volonté de contrôle des jugements formulés sur les produits de l'« art » théâtral, telle qu'elle s'exprime presque à chaque page dans les

¹⁰⁴⁹ Cf. *infra*, p.332-333.

énonciations poétiques du « moment Richelieu », se comprend en regard de cette situation largement inédite¹⁰⁵⁰.

Selon l'auteur, l'opposition entre la féodalité et la monarchie pourrait donc se traduire, en matière de lettres, en un dualisme entre la liberté mondaine et le contrôle gouvernemental. Sauf que si le but de Richelieu était vraiment d'exercer une certaine influence sur le public mondain, l'endoctrinement devrait être son dernier choix puisque c'est ce qui fait fuir les habitués des ruelles. De même, La Mesnardière, Scudéry et l'abbé d'Aubignac seraient les dernières personnes à choisir pour accomplir une telle mission car, dans le milieu mondain, tous les trois faisaient l'objet de raillerie, soit pour leur caractère pédantesque, soit pour leur importunité¹⁰⁵¹.

Il est évident que l'abbé d'Aubignac que Chapelain surnommait « l'abbé tondu » dans certaines lettres n'était pas en mesure, comme Déborah Blocker le croit, de séduire le public mondain en promouvant l'ébauche de sa future *Pratique du théâtre*. Quant à Scudéry, à ce que disait Blocker, il aurait déployé ses efforts dans l'*Apologie du théâtre* pour « faire taire tout spectateur dont le jugement ne refléterait pas celui des doctes¹⁰⁵² ». La fin de l'*Apologie* semble d'ailleurs soutenir cette interprétation :

Je pense que quelques jeunes gents de la Court, n'auront pas sujet de se plaindre, si je les compare avec Alexandre¹⁰⁵³, qui estoit bien d'aussi bonne Maison qu'eux ; & pour le moins aussi honeste homme. Et si je leur dis, que lors qu'ils se contenteront, de dire qu'une Piece est belle, sans aprofondir les choses, leur bonne mine, leur Castor poinctu, leur belle teste, leur Collet de mille francs, leur manteau court, & leurs belles bottes, feront croire qu'ils s'y connoissent : mais lors que pour condamner un Ouvrage, par une lumiere confuse, ils feront un galimatias de belles paroles, & voudront parler de regles ; d'unité d'action & de lieu ; de vingt quatre heures ; de liaison de Scene ; & de peripetie ; qu'ils ne trouvent pas estrange, si ceux qui sçavent l'Art s'en moquent ; & si leur opinion n'est point suivie. Ce n'est pas que je veuille le dire, que tous ceux de cette condition, soyent atteints de cette ignorance ; j'en connois de trop Spirituels, pour avancer une proposition si fauce : Mais aussi faut il qu'ils me confessent, que tous ceux de leur Caballe, ne sont pas d'egalle force en cette matiere : & qu'il y en a (s'il faut ainsi dire) qui n'ont que

¹⁰⁵⁰ Déborah Blocker, *Instituer un ŷrt* : politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle, *op.cit.*, p.171-172.

¹⁰⁵¹ Selon Chapelain, la marquise de Sablé cherche à se débarrasser de son médecin domestique La Mesnardière qui « l'incommode », *cf. supra*, p.325, n.1032. Scudéry a importuné ses confrères dans l'affaire du portrait, nous l'avons déjà évoqué, *cf. supra*, p.256. Quant à l'abbé d'Aubignac, c'est un pédant qui, par exemple, est entré en guerre avec Ménage pour un sujet frivole qui consiste à savoir si l'*Heautontimoroumenos* de Térence suppose une durée de dix heures, comme le voulait d'Aubignac, ou dépasse douze heures, comme le prétendait Ménage. En ce qui concerne cette querelle, voir *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettres CCCCXIII, CCCCXIV, CCCCXXIII.

¹⁰⁵² Déborah Blocker, *Instituer un ŷrt* : politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle, *op.cit.*, p.172.

¹⁰⁵³ Scudéry vient de se moquer de ce prince pour son ignorance sur la peinture.

l'espée & la cappe. Et ce sont eux que j'exhorte à pratiquer un beau silence ; afin que si quelqu'un d'eux, ne peut pas estre habille homme, il en soit au moins le portraict¹⁰⁵⁴.

Ceux qui ont lu le livre de Scudéry savent que la véritable *Apologie du théâtre* se termine par une louange des comédiens. Mais pour une raison que nous allons expliquer, l'auteur a choisi de prolonger son texte avec une virulente critique contre le public du théâtre. D'où le passage cité qui constitue une attaque contre les spectateurs aristocratiques que Scudéry appelle « ignorans des Galleries ». Ceux du parterre n'ont pas été épargnés non plus. Ces « Centaures demi hommes & demi chevaux » qui « ne sont pas capables de gouter les bonnes choses¹⁰⁵⁵ » seront invités à se taire par la suite.

Il s'agit maintenant de comprendre si cette critique du public qui est en rupture avec le sujet du livre a été rajoutée dans le but de contrôler le libre jugement des pièces de théâtre développé dans le milieu mondain. Pour essayer de répondre à cette question, nous trouvons utile de citer ce que disait Chapelain à propos de l'*Apologie* de Scudéry. À la fin d'une lettre adressée à Balzac le 14 mai 1639, Chapelain annonce la publication prochaine de l'*Apologie du théâtre*. C'est un ouvrage, dit-il, « qu'il [Scudéry] m'a recommandé avec le mesme soin que s'il vous l'avoit dédié et qu'il en attendist sa fortune. Cette defense du théâtre sera plus supportable que son cartel, quoiqu'il ne face rien où il ne laisse imprimer son caractère¹⁰⁵⁶. » Le cartel en question fait référence à la participation de Scudéry à la récente querelle des *Supposés*¹⁰⁵⁷. Cette comédie de l'Arioste a divisé l'hôtel de Rambouillet. Certains invités, Voiture en tête, la critiquent fortement. Tandis que les autres, à l'exemple de Chapelain, la défendent. Les deux Scudéry ne se sont impliqués dans la querelle que tardivement, mais non sans verve en faveur de la pièce italienne, surtout le frère qui est un esprit querelleur selon Balzac¹⁰⁵⁸. Cela étant posé, on comprend mieux le commentaire de Chapelain : lorsqu'il écrit que Scudéry ne fait rien « où il ne laisse imprimer son caractère », Chapelain fait entendre

¹⁰⁵⁴ Georges de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, *op.cit.*, p.94-95.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p.98.

¹⁰⁵⁶ *Lettres de Jean Chapelain*, *op.cit.*, t.1, p.422, n.1.

¹⁰⁵⁷ « J'espère vous envoyer avec cette lettre un cartel que M^r de Scudéry d'office a envoyé à M^r de Voiture sur le sujet de nostre querelle et des vers qu'un autre inconnu y a joints qui ont esté envoyés aussy. » *Lettres de Jean Chapelain*, *op.cit.*, t.1, lettre CCLXXIV du 26 mars 1639, à Balzac, p.409.

¹⁰⁵⁸ Balzac était aussi sollicité pour se prononcer sur la querelle des *Supposés*. Voici sa réponse à Chapelain : « J'aimerois mieux me réconcilier avec l'Arioste, que de me battre contre son chevalier. C'est un dangereux homme que cet Astolphe [Scudéry], et malheureux à ceux qui ne sont pas en ses bonnes grâces. Pour moy je mets son amitié au nombre de mes meilleures fortunes, et suis tout glorieux du nouveau tesmoignage qu'il m'en a rendu. » *Lettres de Jean Chapelain*, *op.cit.*, t.1, p.406, n.3.

que l'*Apologie du théâtre* contient des passages polémiques comme tout autre ouvrage de Scudéry. Étant donné que la publication de l'*Apologie* est contemporaine à celle de l'*Amour tyrannique*, pièce conçue pour répondre au *Cid*, il nous paraît plus vraisemblable que la critique du public à la fin de l'*Apologie* soit pour Scudéry une manière de se venger contre la cour et la ville qui se sont laissés éblouir par la tragi-comédie de Corneille, au détriment, en plus, de son *Amant libéral* qui constitue alors la réplique de l'Hôtel de Bourgogne au succès phénoménal du *Cid*, créé par les comédiens du Marais¹⁰⁵⁹.

III. La querelle du *Cid* ou la crise du patronage de Richelieu

A. De l'« amiable compositeur¹⁰⁶⁰ » au juge malgré lui : le malaise de l'Académie dans la querelle du *Cid* à l'exemple de Chapelain

Il faut croire que la compétition entre le *Cid* de Corneille et l'*Amant libéral* de Scudéry constitue vraiment l'événement phare du début de 1637. Puisque peu après leurs créations, Jean Desmarets parle déjà de ces deux pièces dans sa nouvelle comédie intitulée les *Visionnaires* dont la première a eu lieu pendant le même carnaval¹⁰⁶¹. Sauf que les remarques que Desmarets prête à ses personnages ne plaisent ni à Scudéry ni à Corneille. Une « guerre » serait ainsi déclarée entre eux, s'il n'y avait pas l'entremise de notre infatigable Chapelain. Celui-ci est sollicité par Mlle Paulet, fameuse convive de l'hôtel de Rembouillet, surnommée la « Lionne rousse », à qui il rend compte de la décision de Desmarets dans une lettre datée du 15 février 1637 :

Suyvant donc vos ordres, je vis hier M. Desmarets, auquel j'eus à peine proposé de vostre part le retranchement des vers dont M. Scudéry avoit esté choqué, qu'il me respondit de galand homme que non seulement il les rayeroit volontiers pour

¹⁰⁵⁹ Pendant la querelle du *Cid*, les libellistes des deux camps ne manqueront pas de comparer ces deux pièces rivales. Voir le développement de Sandrine Blondet dans sa thèse intitulée *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'Illustre Théâtre : deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, soutenue en décembre 2009, p.115-117.

¹⁰⁶⁰ Conciliateur.

¹⁰⁶¹ Les deux lettres de Chapelain que nous allons citer la situent entre le 15 février et le 6 mars 1637.

l'amour de ceux qui y prenoient intérêt, mais encore osteroit ceux du *Cid* qui avoient causé ce petit scandale, [...]

Ensuite il me dit, en riant, que puisque ce qu'il avoit mis dans la bouche d'une folle, comme le sens d'une folle, et non pas comme le sien, se pouvoit interpréter au désavantage de deux personnes qu'il estimoit fort, il vouloit l'oster absolument et pour leur considération et pour la sienne propre, puisqu'il estoit engagé dans la mesme offense s'il y en avoit. Qu'en effet il se garderoit bien, en cette matière de préférence du *Cid* à l'*Aspasie*, de donner un arrest contre soy mesme qui seroit d'autant plus valide estant pris sérieusement qu'il l'avoit prononcé luy mesme et s'estoit privé par là du droit d'en appeller¹⁰⁶².

La première version des *Visionnaires* contenant des vers « dont M. Scudéry avoit esté choqué » ne nous est pas parvenue. Si l'on pense que ces vers visent l'*Amant libéral*, c'est parce que la seule scène où il est question d'un débat autour de la construction dramatique est la scène 4 de l'acte II dans laquelle un poète nommé Amidor cherche à montrer la contrainte des unités à l'aide d'une intrigue de tragi-comédie, alors que cette intrigue est assez proche de celle de la pièce de Scudéry. L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que la polémique concerne le *Cid* en parallèle, pièce rivale de l'*Amant libéral*.

Cette lettre de Chapelain, assez connue des historiens du théâtre, mérite pourtant une analyse plus approfondie car elle est plus obscure qu'on ne le pense. Nos prédécesseurs, de Lancaster¹⁰⁶³ à Claire Chaineaux¹⁰⁶⁴, en passant par Hugh Gaston Hall¹⁰⁶⁵ et Jean-Marc Civardi¹⁰⁶⁶, ont tous affirmé simplement qu'il s'agit ici d'une double offense, c'est-à-dire que les vers de Desmarets ont déplu et à Corneille et à Scudéry, ce qui semble être une réalité, puisque selon les propos de Chapelain ces vers sont susceptibles d'être interprétés « au désavantage de deux personnes » que Desmarets estime fort. Sauf que le même Chapelain nous apprend que le mérite du *Cid* est reconnu dans les *Visionnaires* au point que l'un des personnages le juge supérieur à *Aspasie*, comédie de Desmarets lui-même. Qui plus est, ce serait même les vers d'éloge du *Cid* qui auraient causé « ce petit scandale » en vexant un Scudéry qui a du mal à digérer l'échec de son *Amant libéral*. Cela étant, pourquoi Corneille se serait-il encore senti

¹⁰⁶² *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XCVII, p.317-318.

¹⁰⁶³ Henry Carrington Lancaster, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, New York, Gordian press, 1966.

¹⁰⁶⁴ *Théâtre complet : 1636-1643 / Jean Desmarets de Saint-Sorlin ; textes établis, présentés et annotés par Claire Chaineaux, op.cit.*

¹⁰⁶⁵ Hugh Gaston Hall, *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon press, 1990.

¹⁰⁶⁶ Jean-Marc Civardi, *La querelle du Cid, 1637-1638*, Paris, H. Champion, 2004.

offensé ? La seule explication, à notre sens, serait la suivante : Desmarets prête les remarques obligeantes à l'égard du *Cid* à la bouche d'une folle qui est probablement Sestiane, l'une des trois filles que le père cherche à marier, et « amoureuse de la comédie », comme elle est désignée dans la liste des personnages. Or, il est évident que la louange de la part d'un tel personnage ne peut que desservir la pièce de Corneille. Cet éloge est d'autant plus douteux que les *Visionnaires* sont aussi à l'affiche du théâtre du Marais¹⁰⁶⁷, alors qu'après avoir conquis la ville et la cour, le *Cid* n'a guère besoin de cette sorte d'« apologie » grossière qui ne peut qu'entacher sa gloire.

Toujours est-il que la « guerre » n'a pas eu lieu finalement. Chapelain, fier du succès de son entremise, veut désormais en faire sa spécialité. C'est ce qu'il annonce à Balzac le 6 mars suivant :

Au reste, vous sçavés que mon exercice joyeux du carnaval a esté d'accommoder une guerre dans sa naissance, entre les seconds poètes¹⁰⁶⁸, qui vous firent un éclaircissement l'année passée, et M^r Desmarets, auquel ces Messieurs à ma diligence ont fait réformer quelques endroits d'une comédie qu'il a donnée au public et où il estoit parlé d'eux et de leurs ouvrages moins dignement qu'ils ne croyent mériter. J'espère de faire la mesme chose, l'année qui vient, et m'ériger en amiable compositeur de différens entre les honnestes gens qui font profession des belles-lettres et ceux qui ne leur ressemblent pas en tout. Mais que cette espérance demeure secrette entre nous, s'il vous plaist, afin que je n'aye pas besoin d'un entremetteur pour moy-mesme, et que je conserve tousjours mon crédit en cette matière¹⁰⁶⁹.

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que le patronage littéraire de Richelieu s'exerce grâce à l'intermédiaire de Boisrobert et de Chapelain, ce qui leur confère la qualité de protecteur délégué. À force de servir de passerelle entre les lettres et le pouvoir, Chapelain a acquis une certaine autorité sur ses confrères et devient ainsi celui à qui l'on s'adresse en priorité en cas de conflit. Inversement, ses entremises maintiennent et font croître son crédit en tant qu'arbitre. C'est la raison pour laquelle Chapelain se réjouit de pouvoir s'ériger « en amiable compositeur de différens ». Il est donc question d'un cercle vertueux qui repose, au fond, sur l'autorégulation du monde des lettres, c'est-à-dire sans intervention directe de la part du pouvoir. Néanmoins, la

¹⁰⁶⁷ Tallemant rapporte dans ses *Historiettes* que le personnage de poète est interprété par Mondory. Voir *Théâtre complet : 1636-1643 / Jean Desmarets de Saint-Sorlin ; textes établis, présentés et annotés par Claire Chaineaux, op.cit.* p.164.

¹⁰⁶⁸ Cette expression qui désigne Scudéry et Corneille confirme à nouveau le mépris de Chapelain envers les dramaturges.

¹⁰⁶⁹ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre XCVIII, p.139.

querelle du *Cid* qui surgit peu après la polémique des *Visionnaires* interrompt ce fonctionnement autonome et met en crise le patronage de Richelieu.

Avant tout, il faut rappeler que sans l'ordre précis de Richelieu, l'Académie ne serait jamais intervenue dans la querelle du *Cid*. Cette conclusion est soutenue par de divers témoignages. Dans sa *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, Pellisson nous apprend que « les plus judicieux de ce Corps témoignaient beaucoup de repugnance pour ce dessein » que le cardinal leur impose. Voici les arguments des académiciens cités par Pellisson :

Que l'Académie qui ne faisoit que de naistre, ne devoit point se rendre odieuse par un jugement, qui peut-estre déplairoit aux deux partis, & qui ne pouvoit manquer d'en desobliger pour le moins un, c'est à dire une grande partie de la France. Qu'à peine la pouvoit-on souffrir sur la simple imagination qu'on avoit, qu'elle pretendoit quelque empire en nostre Langue ; que seroit-ce si elle témoignoit de l'affecter, & si elle entreprenoit de l'exercer sur un ouvrage qui avoit contenté le grand nombre, & gagné l'approbation du peuple ? Que ce seroit d'ailleurs un retardement à son principal dessein, dont l'exécution ne devoit estre que trop longue d'elle-mesme. Qu'enfin Monsieur Corneille ne demandoit point ce jugement, & que par les Statuts de l'Académie, & par les Lettres de son erection, elle ne pouvoit juger d'un ouvrage que du consentement, & à la priere de l'Autheur¹⁰⁷⁰.

Parmi ces académiciens qui expriment, on ignore dans quelles circonstances, leur réticence envers le dessein de Richelieu, on devrait compter Chapelain, qui est pourtant un serviteur dévoué du cardinal jusqu'ici. En effet, dans une lettre adressée à Balzac le 13 juin 1637 dans laquelle il évoque le déclenchement de la querelle du *Cid*, Chapelain fait entendre déjà son inquiétude à l'égard de l'intervention inévitable de l'Académie :

Maintenant ces chaleurs de poètes nous embarrassent, car Scudéry, se tenant fort de la vérité, a retenu pour juge du différent la noble académie dont vous estes un des principaux membres, et ensuite de la requeste qu'il luy a présentée, et que vous trouverés encore icy, vous ne pourrés manquer au premier jour à souscrire l'arrêt que le Corps doit prononcer là-dessus, si tost que Corneille nous aura fait la mesme sousmission, [...] Dieu vueille que nous en sortions plus à nostre honneur que ceux qui nous ont rendus juges souverains et réguliers par leur déférence, et toute nostre prudence ne peut remédier au hazard que nous courrons, estant obligés par de trop puissantes considérations à ne nous pas récuser nous mesmes en cette cause¹⁰⁷¹.

Par « de trop puissantes considérations », il convient d'entendre l'ordre de Richelieu. Aux yeux de Chapelain, le consentement de Corneille qui est nécessaire pour

¹⁰⁷⁰ Paul Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, op.cit., p.120-121.

¹⁰⁷¹ *Lettres de Jean Chapelain*, op.cit., t.1, lettre CIX, p.156.

commencer l'examen du *Cid* ne tardera pas à venir car le cardinal obtiendra ce qu'il veut. À en croire Pellisson, c'est ce qui s'est passé en réalité. L'historien de l'Académie cite un fragment de ce qu'il présente comme la réponse de Corneille à Boisrobert :

Messieurs de l'Academie peuvent faire ce qu'il leur plaira ; puisque vous m'écrivez que Monseigneur seroit bien aise d'en voir leur jugement, & que cela doit divertir son Eminence, je n'ay rien à dire¹⁰⁷².

Toujours est-il que de la même manière qu'ils ont été contraints à accepter la proposition de Richelieu d'officialiser leur réunion hebdomadaire privée, les académiciens se résignent à nouveau à l'autorité du ministre-prélat et commencent à travailler à ce qui deviendra les *Sentiments de l'Académie française sur la tragédie comédie du Cid*.

Au cours de la préparation de ce jugement, la plainte des académiciens ne cesse d'occuper leurs correspondances. Gombauld qui est chargé d'examiner les vers du *Cid* avec Cerisy, Baro et Desmarets est assez audacieux pour envoyer une lettre peu diplomatique à Boisrobert dont nous citons les éléments essentiels :

C'est une fascheuse aventure pour l'Académie, qu'il faille que le premier ouvrage qu'elle met au jour soit la censure d'un autre ; & ce n'est pas le moyen d'attirer les suffrages du peuple, que de blâmer ce qu'il approuve. [...] De moy je confesse que c'est mal-gré moy mesme que je fus obligé d'y travailler durant les jours les plus ardens, & qui du moins ostent la santé à ceux à qui ils n'ostent pas la vie. [...] Les Muses qui de leur nature sont genereuses & libres, se trouvent gesnées en cette occasion, & croyent faire en quelque sorte l'office de l'Envie¹⁰⁷³.

Quant à Chapelain, l'auteur principal des futurs *Sentiments*, se montre aussi agacé dans une lettre à Balzac :

Je ne crains pas d'estre blasmé de mal escrire, ni ne suis pas si chiche de mes heures que je ne les puisse volontiers employer sans autre utilité que de plaire à celui qui peut tout sur moi. Ce qui m'embarasse, et avec beaucoup de fondement, est d'avoir à choquer et la Cour et la Ville, les grands et les petits, l'une et l'autre des parties contestantes, et en un mot tout le monde, en me choquant moy-mesme sur un sujet qui ne devoit point estre traité par nous ; et, croyez-moy, Monsieur, qu'il n'y a rien de si odieux, et qu'un honneste homme doit éviter davantage, que de reprendre publiquement un ouvrage que la réputation de son autheur ou la bonne fortune de la Pièce a fait approuver de chacun : car le moins qu'on en doive

¹⁰⁷² Paul Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, op.cit., p.122. En 1648, Corneille refusera d'admettre avoir donné ce consentement : « ce n'a jamais été de mon consentement qu'ils en ont jugé, et que peut-être je l'aurais justifié sans beaucoup de peine, si la même raison qui les a fait parler, ne m'avait obligé à me taire. » Pierre Corneille, *Théâtre complet*, éd. Georges Couton, t.I, Paris, Classiques Garnier, 1993, p.725.

¹⁰⁷³ Jean de Gombauld, *Lettres de Gombauld*, op.cit., lettre LXXI, p.308-310.

attendre, est de se voir accueilli de pasquins, de satyres et de malédictions, et de défrayer la compagnie¹⁰⁷⁴.

On constate qu'il existe un argument commun chez ceux qui désapprouvent le dessein de Richelieu, à savoir cette crainte que l'Académie naissante ne devienne extrêmement impopulaire à cause du jugement du *Cid*, ce qui se comprend dans la mesure où aux yeux d'un Gombauld ou d'un Chapelain, cette institution, en dépit du patronage qu'elle reçoit de son fondateur, peut être un prolongement de l'espace mondain ; par conséquent, il convient de respecter les règles de sociabilité. Son caractère officiel réside dans le seul fait qu'elle fournit une représentation institutionnelle à ses membres et aux gens de lettres en général. Elle n'a pas vraiment d'utilité en dehors de cela¹⁰⁷⁵. La publication d'un jugement à son nom, sur une pièce qui a conquis la Cour et la ville, ne peut que faire suspecter sa prétention et sa jalousie. Pourtant, ce n'est pas du tout de cette manière que Richelieu conçoit l'Académie. Pour son fondateur, l'Académie française devait être la tribune des belles-lettres. Par l'intervention dans la querelle du *Cid*, elle peut enfin prononcer son premier arrêt. Le dessein de Richelieu se comprend d'autant mieux que, depuis sa naissance, l'Académie reste toujours peu active à cause de la négligence de ses membres, comme Chapelain s'en est plaint dans sa correspondance. L'opposition de ces deux conceptions de l'Académie traduit justement la nature délicate des relations entre les lettres et le pouvoir. Un passage tiré d'une lettre que Chapelain adresse à Balzac le 31 mai 1637 est assez révélateur en ce sens :

Pour l'Académie, elle languit à l'ordinaire. Peu de gens s'y rendent aux jours réglés, et l'on n'y fait plus exercice de lettres. Elle en a néanmoins toujours le nom, et le premier promoteur de cette Assemblée¹⁰⁷⁶ ne parle, tous les jours, que de l'homologation de ses privilèges¹⁰⁷⁷. Après quoy, si nous ne travaillons comme des manœuvres, on nous dégradera et exilera¹⁰⁷⁸.

Chapelain fait entendre qu'il a une certaine réserve à l'égard de l'homologation des privilèges de l'Académie, comme s'il craignait que l'institutionnalisation des lettres n'entraînent une dépendance servile des gens de lettres vis-à-vis du pouvoir. À une forte mainmise du pouvoir sur la « république des lettres », il préfère nettement une

¹⁰⁷⁴ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CXV, p.164.

¹⁰⁷⁵ Voir Hélène Merlin, *L'Excentricité académique*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.170.

¹⁰⁷⁶ Il s'agit de Boisrobert. Il reconnaît ce rôle dans une de ses épîtres. Voir *Les Epistres en vers et autres œuvres poétiques de Mr de Boisrobert-Metel*, Paris, Augustin Courbé, 1659, p.119.

¹⁰⁷⁷ Les lettres patentes seront enregistrées par le parlement de Paris le 10 juillet suivant.

¹⁰⁷⁸ *Lettres de Jean Chapelain, op.cit.*, t.1, lettre CVII, p.154.

autonomie. La quête de l'autonomie au sein même d'un rapport de dépendance : voilà la tension qui existe chez les académiciens.

La fondation de l'Académie française marque la reconnaissance officielle du statut des gens de lettres. Pourtant, les dramaturges professionnels n'ont pas pu vraiment en tirer profit car aux yeux des académiciens nouvellement promus, tels que Chapelain ou Gombauld, ces « poètes mercenaires » ne méritent pas d'accéder au Parnasse. Le patronage qu'ils ont reçu de la part de Richelieu existe sous une autre forme : celle d'un échange, service contre rétribution. À chaque carnaval à partir de 1635, le ministre de Louis XIII propose des spectacles théâtraux à toute la cour. Les dramaturges sont ainsi appelés à fournir des pièces. Sauf qu'il s'agit d'une collaboration pendant laquelle leur contribution se borne à mettre en vers un canevas minutieusement préparé par de fins connaisseurs de la poétique dramatique. Si Richelieu accorde toute sa confiance aux théoriciens, c'est parce qu'il croit que la maîtrise de l'« art » poétique est primordiale dans la fabrication d'une belle pièce. Il n'est d'ailleurs pas le seul. Dans les années 1630, certains dramaturges recourent eux-mêmes à un Chapelain ou à un d'Aubignac pour composer leurs pièces, d'où la nécessité d'élaborer de nouvelles poétiques. Les spectacles carnavalesques constituent en ce sens une présentation solennelle de ce théâtre honnête, qui respecte rigoureusement les règles. La réhabilitation du théâtre est désormais possible. Certes, les acteurs principaux de cette réforme théâtrale, imposée du haut, restent les académiciens (Chapelain, Boisrobert, Desmarets) ou les prétendants à ce titre (l'abbé d'Aubignac, La Mesnardière), mais ces derniers n'ignorent pas non plus la limite de cette institution naissante. Elle est loin d'être en mesure d'imposer son jugement sur les affaires de la « République des lettres ». Les académiciens n'auront plus d'autorité s'ils sont coupés du milieu mondain où ils ont été « formés » en tant que critiques littéraires, où ils ont tissé des liens d'amitié. Voilà pourquoi ils auraient voulu refuser de prononcer un « arrêt » sur le *Cid*, pièce qui a conquis la cour et la ville. Mais d'un autre côté, il n'était pas question de désobéir à Richelieu. La crise du patronage de Richelieu n'avait pas de solution.

Conclusion

Au XVII^e siècle, les rapports entre le théâtre et le pouvoir se traduisent d'abord par un processus de centralisation. De façon étonnante, c'est Louis XIII, dont rien n'indique qu'il ait porté un grand amour pour le théâtre, qui a joué un rôle décisif dans ce processus. En effet, au début du siècle, la vie théâtrale à Paris ne se distinguait pas vraiment de celle de la province dans la mesure où la capitale du royaume français ne semblait constituer qu'une étape parmi d'autres pour les troupes ambulantes, que celles-ci soient françaises ou étrangères. Ce n'est qu'à partir du 22 novembre 1614 que cette situation devait évoluer : par un « commandement exprès » de Louis XIII, les comédiens dits « de Sa Majesté » de Claude Husson, ancien camarade de Valleran Le Conte, furent expulsés de l'Hôtel de Bourgogne pour céder la scène aux comédiens du roi dirigés par Robert Guérin. Cette affaire, assez peu connue, a pourtant marqué le début d'une révolution de la vie théâtrale en France, car c'est elle qui mit fin à une période où deux troupes – l'une de Valleran Le Conte, l'autre de Mathieu Lefebvre, dit La Porte – se partageaient la faveur royale. Après cette intervention du monarque, seuls les comédiens de Robert Guérin – auxquels s'associèrent plus tard ceux de Bellerose – jouissaient désormais de l'unique et véritable patronage du roi. Ce prestige devait se traduire, entre autres, par une stabilité exceptionnelle de la composition de cette troupe. De fait, à une époque où la sédentarisation restait étrangère aux comédiens français, une telle stabilité n'était imaginable que si une troupe bénéficiait d'une protection solide et constante.

Toutefois, en dépit de cet incontestable succès dans la conquête de la faveur royale, les comédiens du roi étaient toujours confrontés à un adversaire redoutable – celui-là même qui leur avait fait obstacle depuis deux décennies – à savoir la confrérie de la Passion qui continuait à détenir le monopole sur l'exploitation des représentations théâtrales à Paris. Or ce fut de nouveau à la faveur d'une intervention de Louis XIII qu'ils réussirent à faire abolir certains privilèges des Confrères. À la suite de leur requête, l'Hôtel de Bourgogne leur fut ainsi adjugé, au nom du roi, pour une durée de trois ans à la fin de l'année 1629. Bien qu'ils fussent seulement locataires des lieux, les comédiens de Robert Guérin et de Bellerose pouvaient désormais occuper seuls la salle

de la rue Mauconseil, ce qui permit finalement leur sédentarisation. Quelques années plus tard, la troupe dirigée par Charles Le Noir, affichant d'abord le titre du prince d'Orange, puis celui « de Sa Majesté », suivit l'exemple de son concurrent pour s'établir définitivement à Paris dans un jeu de paume sis rue Vieille-du-Temple.

On pourrait être tenté de croire que ce fut encore grâce à l'intervention de Louis XIII qu'une nouvelle troupe parvint à s'installer dans la capitale dans la mesure où, au début de l'année 1635, le gazetier Renaudot déclara solennellement que le roi avait accordé sa protection tant à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne qu'à celle du Marais. Mais, en réalité, cette protection n'avait de valeur réelle que pour les comédiens de Bellerose. Ainsi, deux commandements royaux, qui permirent à l'Hôtel de Bourgogne d'arracher des éléments à la troupe concurrente, prouvent, si besoin était, à qui allait véritablement la faveur royale. Pour autant, les comédiens du Marais n'étaient pas dépourvus de soutien de la part du pouvoir central : comment imaginer, dans le cas contraire, qu'ils aient pu prendre la décision de s'implanter dans le paysage parisien ? Il est aisé de deviner quel fut l'homme qui agit en coulisse en faveur de la troupe : ce fut Richelieu qui prit l'initiative de faire déboursier le Trésor royal afin de secourir Mondory et ses camarades pendant les moments de crise financière ; ce fut encore lui qui fit dédommager en partie cette troupe par un « transfert » d'acteurs, bien qu'inégal, dans le sens inverse – de l'Hôtel au Marais. Cependant, l'avantage des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne résidait dans le fait que le patronage royal dont ils jouissaient fut institué, alors que le soutien accordé au Marais dépendait uniquement du bon vouloir de Richelieu. La différence se fit rapidement ressentir... Vers la fin de l'année 1646 – autrement dit après le décès de Louis XIII et de Richelieu – un troisième commandement royal, promulgué au nom du tout jeune Louis XIV, devait entraîner le départ de Floridor pour la rue Mauconseil. La situation était d'autant moins favorable pour le Théâtre du Marais que, quelques mois plus tard, on profita de la destruction de l'Hôtel de Bourgogne par un incendie pour reconstruire la salle en la rendant aussi moderne que la salle rivale. Tout cela obligea la troupe du Marais à réviser sa stratégie : elle se repositionna par la suite comme troupe itinérante en se spécialisant dans le genre des pièces à machines et en partageant son activité entre Paris et la province.

Être une troupe fixe est un prestige en soi au XVII^e siècle. L'apparition de théâtres permanents devait quant à elle modifier la place de Paris dans le paysage du

théâtre français. Désormais, une hiérarchie nette s'établit en France : Paris est devenu le pôle d'attraction, les différentes troupes ambulantes s'y réunissent pour se recomposer ; là, elles font l'acquisition des nouveautés parisiennes afin d'enrichir leur répertoire avant de les diffuser en province et à l'étranger. Pour les comédiens ambitieux, intégrer l'un des deux – puis trois, après le retour de Molière à la capitale – théâtres parisiens devient le couronnement de leur carrière, et ce en dépit de conditions d'admission susceptibles de leur porter préjudice, notamment en ce qui concerne le paiement de la pension des camarades retraités. Au sein des troupes parisiennes, il existe une deuxième hiérarchie née de l'inégalité de leur protection car la faveur royale a toujours penché pour l'Hôtel de Bourgogne – plus tard pour le Palais-royal – au détriment du Théâtre du Marais. Nous en voulons pour preuve – outre le commandement de 1646 qui a privé le Marais de son chef et meilleur acteur – le fait que, pendant les deux premières décennies du règne de Louis XIV, les « petits comédiens » n'ont jamais été invités à la Cour et qu'ils n'étaient point entretenus. De cette façon, le Marais fut relégué au second plan et devint un simple tremplin pour les comédiens de campagne qui visaient les deux autres établissements, plus prestigieux parce que mieux protégés.

Dans le cadre de cette double hiérarchie, l'activité des « périphéries » s'est développée parallèlement à ce processus de centralisation. La vie théâtrale en province, comme dans certaines régions européennes, ne perd en effet rien de sa prospérité, notamment grâce aux voyages de ces nombreuses troupes itinérantes. Certaines d'entre elles portent un nom illustre, d'autres sont « libres » selon la qualification de Georges Mongrédien. Mais leur statut est susceptible d'être modifié à tout moment puisqu'il suffit à une troupe de croiser, au cours de son périple, un grand seigneur s'intéressant à ses représentations pour qu'elle soit adoptée. Durant leurs pérégrinations, les troupes doivent aussi s'adresser aux autorités locales – souvent la ville, parfois le parlement (ou le conseil) de la province – car ce sont ces dernières qui, par la distribution des gratifications, par la délivrance de l'autorisation de jouer et par la surveillance du déroulement des représentations, exercent le double rôle de protecteur-contrôleur.

De même, en dépit de ce mouvement de centralisation, le patronage privé des comédiens a largement perduré – du moins en apparence – puisque, même sous le règne de Louis XIV, les troupes de campagne continuèrent à revendiquer leur appartenance aux différents grands personnages du royaume. Le patronage du Grand Condé constitue

en ce sens un exemple particulièrement éloquent. Il semble en effet se calquer sur le patronage royal. Comme les troupes parisiennes protégées par le roi, les comédiens du Grand Condé reçurent son soutien de manière constante pendant plus de vingt ans. De plus, sa troupe a su maintenir une stabilité assez remarquable pour une troupe itinérante. Enfin, le plus impressionnant reste que cette troupe a fini par se sédentariser à Rouen après avoir fusionné avec les comédiens du Dauphin. Le vieux Condé, dans ses années de retraite, continuait ainsi à les faire mander à chaque automne pour son divertissement. Par conséquent, les comédiens suivaient désormais le rythme d'activité de leurs confrères parisiens : ils partageaient leur vie entre le service de leur protecteur et les représentations libres en ville.

Quant aux auteurs de théâtre, la question des rapports qu'ils entretiennent avec le pouvoir s'inscrit dans le sujet plus large qu'est le patronage littéraire en général. Le processus de centralisation n'y est pas moins évident. Il a pris naissance sous le ministériat de Richelieu. Ce dernier a réussi à instaurer un système de mécénat d'État qui, pourtant, disparaîtra avec lui – d'où une certaine ambiguïté concernant son rôle de protecteur des lettres. Quoique ministre, il ne se contente pas d'être un simple serviteur qui cède toute la gloire au roi son maître – comme le fera plus tard Colbert sous le « règne solaire ». C'est pourquoi, par l'intermédiaire de Boisrobert, son délégué littéraire, il a organisé une série de campagnes de propagande éditoriale qui, tout en promouvant le pouvoir royal, n'en est pas moins un affermissement de sa propre autorité. En ce qui concerne le théâtre, Richelieu, en réunissant autour de lui les meilleurs dramaturges du temps, a fait produire régulièrement, en son nom, des pièces d'apparat destinées au divertissement carnavalesque, divertissement auquel furent conviés le couple royal et d'autres « Grands » du royaume. Ces pièces étaient censées être une démonstration de ce dont la France était capable en matière de théâtre et il s'agissait très clairement d'une forme d'autopromotion de la part de Richelieu.

D'un autre côté, en tant qu'artisan de l'absolutisme, le Cardinal défie les formes de mécénat privé en dressant un nouveau modèle de patronage littéraire sous la responsabilité de l'État, à savoir la fondation de l'Académie française. Jean Chapelain, lui-même bénéficiaire d'un patronage privé – celui du duc de Longueville –, devient le membre le plus dévoué de cette nouvelle institution centrale dont il a conçu la « principale occupation ». Il semble que, loin d'être un opportuniste qui n'aurait pensé

qu'à tirer profit de la protection de Richelieu, Chapelain ait sincèrement cru en la voie de l'institutionnalisation, la seule peut-être à ses yeux à même de libérer les gens de lettres du joug du professionnalisme, c'est-à-dire de leur épargner le fait de devoir vivre comme les « poètes mercenaires » qu'il méprisait tant. Autrement, on comprendrait mal ces plaintes régulières contre l'inaction et l'absentéisme des académiciens qu'il évoque dans les lettres adressées à Guez de Balzac, son confident. Mais sa désillusion reste totale pendant la querelle du *Cid*, lorsqu'il fut contraint de prononcer, au nom de l'Académie, des *Sentiments* sur une pièce qui avait conquis la cour et la ville. L'autonomie dont il pensait pouvoir jouir dans ce nouveau rapport de dépendance était ainsi loin d'être acquise de façon définitive. Il n'est certainement pas le seul dans cette situation : les professionnels des lettres d'alors sont tous plus ou moins tiraillés entre leur côté « écrivain » et leur côté « courtisan » qui supposent des préoccupations et des intérêts différents. Issue de cette double identité des gens de lettres, la résolution de cette tension semble avoir été impossible sous l'Ancien régime.

Toujours est-il que, vingt ans plus tard, le même Chapelain semble se soumettre complètement au système du mécénat d'État que l'ambitieux Louis XIV entend rétablir et parfaire dès le début de son règne personnel. Comme à l'époque de Richelieu, Chapelain assure le lien entre les lettres et le pouvoir et devient l'un des deux interlocuteurs privilégiés – l'autre étant Charles Perrault – de Colbert dans la gestion des affaires de lettres. Sa tâche consiste notamment à recommander à ce dernier des écrivains, français et étrangers, qui lui semblent mériter les gratifications du Roi-Soleil. Pour les chercheurs qui s'intéresseraient à la carrière de ce personnage en particulier ou à l'évolution du statut des gens de lettres en général, comparer le Chapelain des années 1630 avec celui des années 1660 constituerait à n'en pas douter une approche prometteuse ! Certes, une difficulté demeure en ce qui concerne la documentation, car peu a été découvert sur la période de la Régence, mais une partie représentative de la correspondance de Chapelain entre 1659 et 1673 est d'accès facile grâce à sa publication par Ph. Tamizey de Larroque¹⁰⁷⁹. Ses échanges avec Colbert, que nous avons pu consulter, sont déjà révélateurs en ce sens. On y découvrira un Chapelain qui est – ou semble être – fort à l'aise avec le jeu du mécénat royal. Il insiste ainsi, dans les lettres adressées aux écrivains récompensés, sur le fait que « Sa Majesté gratifie les gens

¹⁰⁷⁹ *Lettres de Jean Chapelain*, publiées par Ph. Tamizey de Larroque, Imprimerie Nationale, Paris, 1883, t.2.

de mérite par le seul motif d'agir en toutes choses royalement et point du tout dans la vue d'en attirer des louanges de ceux qu'il honore de ses bienfaits¹⁰⁸⁰ ». Aux lettres de change envoyées aux gratifiés étrangers, il a même pensé à joindre, soigneusement, ses propres instructions destinées à servir de « direction dans la manière qu'ils doivent tenir pour tesmoigner leur reconnoissance », sans que le nom de Colbert, ni celui de Louis XIV ne soit engagé, de peur qu'on ne soupçonne que ces deux derniers exigent d'eux « autre chose que de continuer leurs travaux à l'utilité du public¹⁰⁸¹ ». Bref, il est question de créer une image parfaite d'un Louis XIV protecteur désintéressé des Lettres ; mais, d'un autre côté, c'est-à-dire en coulisse, il n'hésite pas à recommander des plumes utiles au service de son maître. Nous pensons notamment au savant allemand Conringius qui, grâce à l'intercession de Chapelain, compose secrètement un livre en faveur de Louis XIV, au sujet de la souveraineté des Pays-Bas après la mort du roi d'Espagne Philippe IV. En retour, il est compté parmi les gratifiés du roi français¹⁰⁸². Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres qui révèle la nature complexe du mécénat d'État sous le « règne solaire ». L'ensemble de la correspondance de Chapelain est une mine qui mérite d'être exploitée et qui permettrait de comprendre les rapports entre le pouvoir et les Lettres à l'époque louis-quatorzienne, lesquels dépassent pourtant le cadre de notre sujet.

Mais revenons à la question du théâtre : le dilemme engendré par la double facette des hommes de lettres – à la fois créateurs et courtisans – reste moins oppressant pour les dramaturges que pour les autres catégories d'écrivains au XVII^e siècle. En effet, si les Chapelain ou les Silhon étaient contraints d'adopter la conduite de courtisan, c'est avant tout parce qu'ils avaient besoin de convaincre les « Grands » de l'utilité de leur plume afin de mettre celle-ci à leur service. Pour les dramaturges, cependant, une telle démarche n'était pas nécessaire dans la mesure où leur production littéraire présentait d'emblée une « utilité » puisqu'elle restait indispensable aux comédiens qui la transformaient en spectacle : les pièces de théâtre s'inscrivaient donc dans une forme d'activité économique qui justifiait en soi leur écriture ! En d'autres termes, tout en profitant des avantages issus de l'institutionnalisation des lettres, les auteurs de théâtre

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, lettre du 3 décembre 1665 à Graziani, p.422.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, lettre du 5 avril 1666 à Colbert, p.451.

¹⁰⁸² Sur cette affaire, consulter les lettres CCLXXIX, CCLXXXI, CCXCII, CCXCVII, CCXCVIII, CCC, CCCIII.

ont pu en éviter les contraintes. Concernant les comédiens maintenant, non seulement le processus de centralisation ne les a pas privés de liberté, mais il leur a de plus permis de servir le client le plus prestigieux du royaume : le roi lui-même ! Certes, une réglementation leur fut bien imposée, mais celle-ci ne fit en réalité qu'élever l'art dramatique à une dignité jamais connue jusqu'alors. En fin de compte, loin des idées reçues, l'histoire des rapports entre le théâtre et le pouvoir est une histoire où, grâce au pouvoir, le théâtre a acquis le pouvoir.

Annexe I

L'entretien des troupes de théâtre par Louis XIV de 1662 à 1681 selon les « Rôles de Dépenses du Trésor royal » contenus dans la série « Mélanges Colbert »

Abréviations : E (« Entretien »), C (« comédie »), L (« logement »), P (« pensions »)

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1662	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Février	1500 l. (E) 450 l. (5 C) 444 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 1332 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 360 l. (4 C) 444 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 540 l. (6 C) 444 l. (L)		1500 l. (St-Germain) 1500 l. à Molière	
	Juin	1500 l. (E) 540 l. (6 C) 444 l. (L)			
	Juillet	1500 l. (E) 900 l. (10 C) 444 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an	14000 l. (St-Germain)	
	Août	1500 l. (E) 900 l. (10 C) 444 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 900 l. (10 C) 444 l. (L)			
	Octobre	9000 l. au chef des comédiens pour leur retour en Espagne	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		3000 l. (P) *à compte de leurs appointements de 1662 12000 l. (St-Germain)
	Novembre				
	Décembre				

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1663	Janvier		3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Février				
	Mars				
	Avril	9000 l. pour la venue de la troupe à Paris	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai				
	Juin				
	Juillet		3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Août				
	Septembre	3000 l. (E) 990 l. (11 C) 888 l. (L)			
	Octobre		3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Novembre	1500 l. (E) 810 l. (9 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 450 l. (5 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1664	Janvier	1500 l. (E) 810 l. (9 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an		6000 l. (P)
	Février	1500 l. (E) 810 l. (9 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 540 l. (6 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an	4000 l. (Versailles) 2000 l. à Molière	
	Mai	1500 l. (E) 360 l. (4 C) 630 l. (L)			
	Juin	1500 l. (E) 630 l. (7 C) 630 l. (L)			2 fois 3000 l. (Fontainebleau)
	Juillet		3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 540 l. (6 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an **2000 l. pour Scaramouche et sa femme		
	Novembre	1500 l. (E) 180 l. (2 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 630 l. (L) 737 l. (Remboursement Fontainebleau à Paris)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1665	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an		3000 l. (P)
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 630 l. (L)			
	Avril		3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an **2000 l. pour Scaramouche et sa femme		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin	3000 l. (E) 900 l. (10 C) 1260 l. (L)			
	Juillet		3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		2 fois 3000 l. (St-Germain)
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)		3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an	
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1666	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juillet	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			2 fois 3000 l. (St-Germain)
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1667	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an	2 fois 6000 l. (P)	3000 l. (E) 110 l. (séjour à la cour) 3000 l. (séjour à la cour jusqu'à la fin du carnaval 1667)
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juillet	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1668	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juillet	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an	6000 l. (P)	
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1669	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an	3000 l. (St-Germain 1667)	
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin				
	Juillet	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an	6000 l. (P)	
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1670	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an	2 fois 3000 l. (Chambord 1669) 6000 l. (St-Germain fév.) 6000 l. (E)	3000 l. (St-Germain jan.) 3000 l. (P)
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juillet	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		6000 l. (P)
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1671	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an	7000 l. (P) dont 1000 l. pour les deux nouveaux comédiens Beauval et Baron	
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juillet	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			3000 l. (P)
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1672	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an	7000 l. (P 1671) 1500 l. (St-Germain carnaval 1672)	3000 l. (P)
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juin	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Juillet	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Août	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Septembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Octobre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Novembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Décembre	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			

Année	Mois	Troupe espagnole	Troupe italienne	Troupe de Molière	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1673	Janvier	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Premier quartier, à raison de 15000 l. par an		3000 l. (P 1672)
	Février	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Mars	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)			
	Avril	1500 l. (E) 720 l. (8 C) 630 l. (L)	3750 l. (E) *Deuxième quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Mai	9000 l. pour le retour en Espagne			
	Juin				
	Juillet		3750 l. (E) *Troisième quartier, à raison de 15000 l. par an		7000 l. (P 1672)
	Août				
	Septembre				
	Octobre		3750 l. (E) *Dernier quartier, à raison de 15000 l. par an		
	Novembre				
	Décembre				

Année	Mois	Troupe italienne	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1674	Janvier	3750 l. (E) *Premier quartier	3000 l. (P 1673)
	Février		
	Mars		
	Avril	3750 l. (E) *Deuxième quartier	
	Mai		
	Juin		
	Juillet	3750 l. (E) *Troisième quartier	
	Août		
	Septembre		
	Octobre	3750 l. (E) *Dernier quartier	
	Novembre		
	Décembre		3000 l. (P)
1675	Janvier	3750 l. (E) *Premier quartier	
	Février		
	Mars		
	Avril	3750 l. (E) *Deuxième quartier	
	Mai		
	Juin		
	Juillet	3750 l. (E) *Troisième quartier	5000 l. (Fontainebleau)
	Août		
	Septembre		
	Octobre	3750 l. (E) *Dernier quartier	
	Novembre		
	Décembre		

Année	Mois	Troupe italienne	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne	
1676	Janvier	3750 l. (E) *Premier quartier		
	Février			
	Mars			
	Avril	3750 l. (E) *Deuxième quartier		
	Mai			
	Juin			
	Juillet	3750 l. (E) *Troisième quartier		
	Août			
	Septembre			
	Octobre			
		Novembre		
		Décembre		
1677	Janvier	3750 l. (E) *Premier quartier		
	Février			
	Mars			
	Avril	3750 l. (E) *Deuxième quartier		
	Mai			
	Juin			
	Juillet	3750 l. (E) *Troisième quartier		
	Août			
	Septembre			
		Octobre	3750 l. (E) *Dernier quartier	
		Novembre		
		Décembre		
1678	Janvier			
	Février			
	Mars			
	Avril	3750 l. (E) *Deuxième quartier		
	Mai			
	Juin			
	Juillet	3750 l. (E) *Troisième quartier		
	Août			
	Septembre			
		Octobre	3750 l. (E) *Dernier quartier	
		Novembre		
		Décembre		

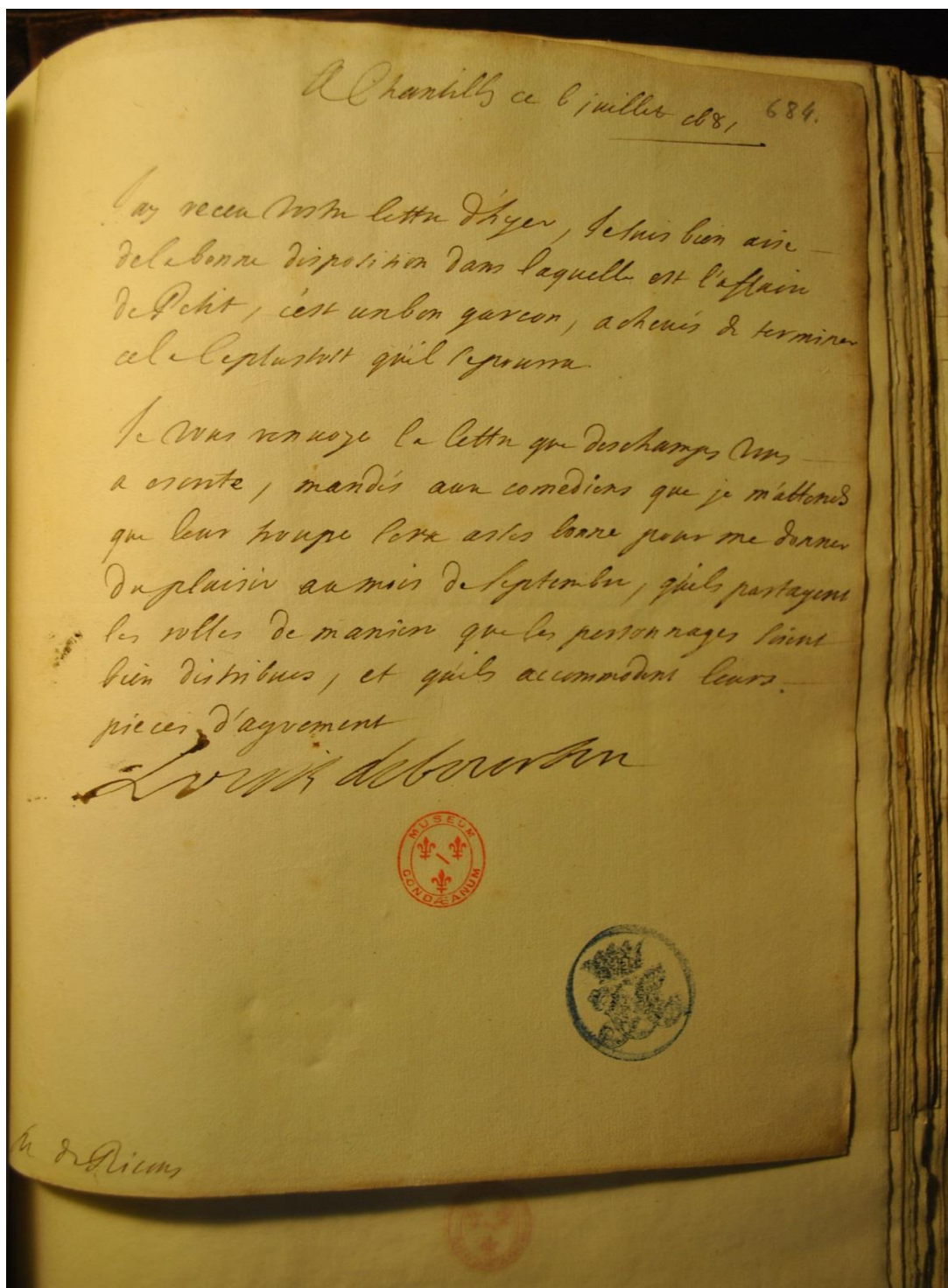
Année	Mois	Troupe italienne	Troupe de l'Hôtel de Bourgogne
1679	Janvier	3750 l. (E) *Premier quartier	6000 l. (Fontainebleau)
	Février		
	Mars		
	Avril	3750 l. (E) *Deuxième quartier	
	Mai		
	Juin		
	Juillet	3750 l. (E) *Troisième quartier	
	Août		
	Septembre		
	Octobre	3750 l. (E) *Dernier quartier	
	Novembre		
	Décembre		
Année	Mois	Troupe italienne	Troupe des Comédiens français
1680	Janvier		
	Février		
	Mars		
	Avril		
	Mai		
	Juin		
	Juillet		
	Août		
	Septembre		
	Octobre		
	Novembre		
	Décembre		
1681	Janvier		4000 l. (P)
	Février		
	Mars		
	Avril		
	Mai		
	Juin		
	Juillet		
	Août		
	Septembre		
	Octobre		
	Novembre		
	Décembre		

Annexe II

Une sélection de documents reproduits aux Archives de Chantilly

Correspondance du Grand Condé

Lettre à Ricous du 6 juillet 1681 en partie à propos de la constitution de sa troupe





688.

A Charilly ce 10 Mars 1682

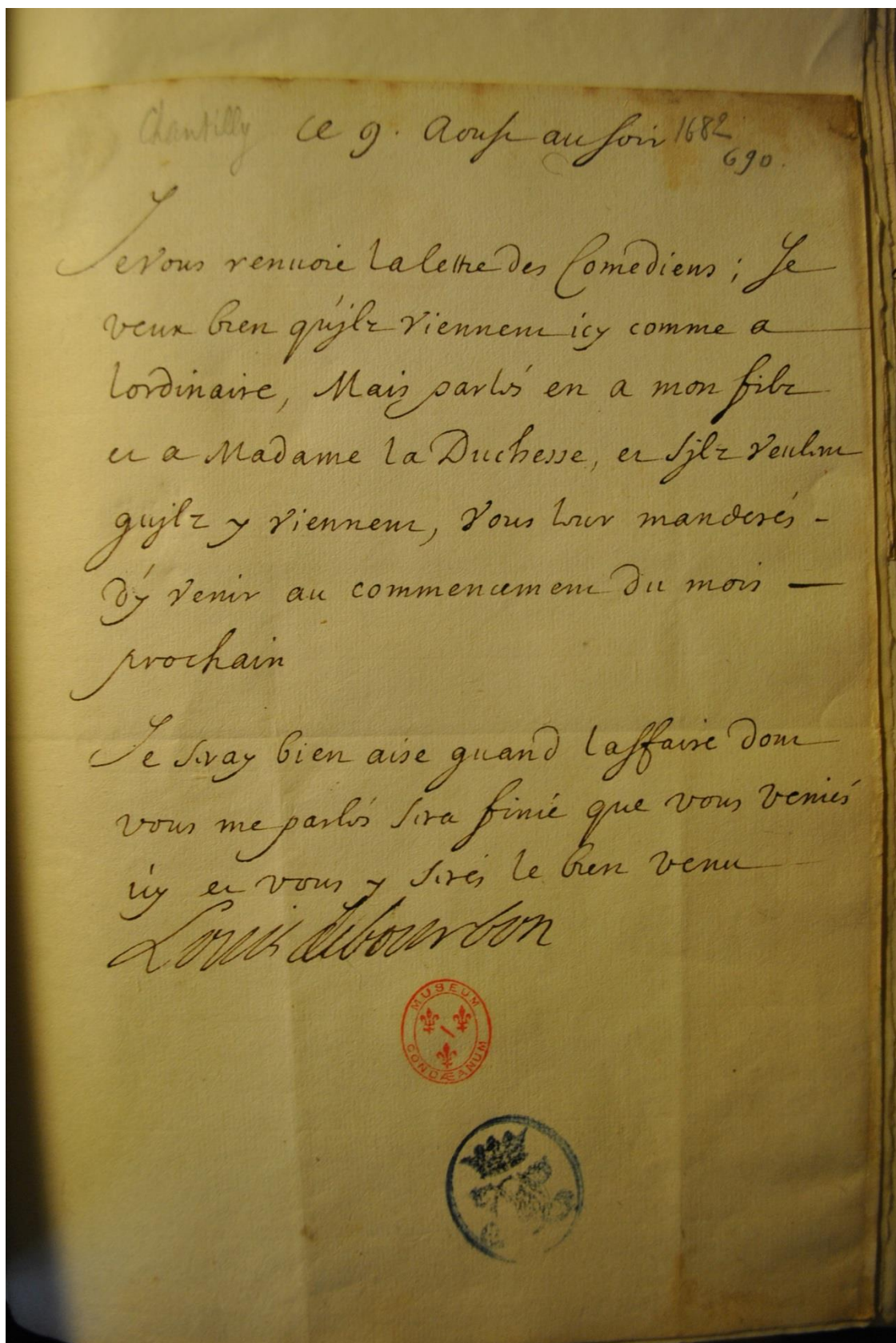
Je suis bien aise de ce que les Comediens
se sont enfin accordés pour prendre
Lisette et un homme qui sçait chanter,
quand je les verray, je regleray les roles,
Ce Nanteuil n'est point encore venu,
S'il vient je luy parleray comme
il ~~peut~~ ^{peut}, si vous pouvez cependant
regler et ajuster cela, ce seroit encore
mieux, mais si vous ne le faites pas
et qu'il vienne, je verray ce qu'il
aura a luy dire.

Vostre de bon ton

à Ricous

Lettre à Ricous du 9 août 1682 à propos du séjour ordinaire des comédiens de Rouen à Chantilly



Lettre du comédien Jacques Raisin du 16 mars 1686 à propos de l'envoi d'une pièce de théâtre

A Paris ce 16. mars 1686 54.

Monseigneur

By votre altesse serenissime ne m'auoir pas
fait l'honneur plusieurs fois de me demander
ce que c'estoit que la pièce de l'homme a
bonne fortune, Je ne prendrois pas la liberté
de la luy enuoyer quoy que l'autheur m'en ait
prié. mais monseigneur vous me faites la grace
de recevoir by fauorablement Alcibiade que j'ay
cru que votre altesse serenissime recevoir enot
celle by avec la mesme bonté. Je luy demande
mille pardons by d'ose l'importuner de choses
by peu dignes d'elle mais j'ay cru ne pouuoir
rien dispenser monseigneur jusque cette

55
occasion m'est d'autant plus favorable, quelle
me donne celle de vous protester avec un très
grand respect et une profonde soumission
que je suis

Monseigneur

De Votre altesse Serennissime

Le très humble, très
obéissant et très
obligé serviteur
Louis Lamoignon

Lettre de Gourville du 20 septembre 1677 à propos de la représentation parisienne des comédiens de Rouen

218

A Paris le 20. Septembre 1677.

N'ayant pu trouver hier M. de la Raynie,
J'ay enuoyé ce matin M. Chauveau pour luy
parler de la grande affaire des comediens. Il a
repondu qu'il y auoit des ordres du Roy qui ont
reglé qu'il ny auroit a Paris que la troupe de
Chate de Bourgogne. celle de la Rue de quenegaud.
et lepera qui joue au Palais Royal, et que quand
cela arriua il fallut que la Troupe du marais
se joignit a celle de la rue de quenegaud, que depuis
il ny en a point eu au marais, que les Comedies
Sont enuoyées par la grille. cest permission pour un
temps de faire jouer, encor fut-il fort embarrassé
par les comediens et par Balthazar. Ainsi monseigneur
M. de la Raynie dit qu'il seroit a propos qu'on
en dit un mot au Roy apres qu'il donnera avec
joye l'ordre qui sera necessaire pour cela, Je me

demanderai l'honneur de n'en rendre compte à n^{re}
le Duc. afin qu'il veuille s'en juger à propos de
moi en moi s'il en parle. comme je ~~me le propose~~
demandera cette permission que pour six semaines
ou deux mois. je ne doute pas qu'elle m'en
soit accordée.

J'envoie à v. a. s. un lettre qui j'ai reçu de
le maréchal de Brogny

Hier au matin ton me manda que n^{re} le Prince de
la Rochefort y en avoit bien passé la nuit, mais j'en
passé la nuit je ne l'ai trouvé pas si bien
et ton m'a mandé ce matin qu'il avoit ^{eu} la nuit
un peu de fièvre, M. Dodard me mandé qu'il en
a rendu compte à v. a. s.

J'ai été ce matin saigné: et je crois que j'en ferai
encore une fois, mais qu'il en soit en son lieu
ce qui je pourrai pour me rendre bien au repos



sev. a. s.

M. le marquis de Sillery et la Sillery encas qu'v. a. s.
luy veuille écrire sur la mort de Madame de
Luyseau.

v. a. s. ne m'a point fait l'honneur de me mander si
elle a fait faire des compliments au Pr. de
Maison ou si elle luy a écrit sur la mort de
son père.

Mademoiselle d'Anguien a bien passé la nuit. et a digéré
de bon appétit.

Madame la Duchesse doit prendre ce matin médecine
Je n'escay si v. a. s. a lieu que M. de Chandernier se
presse de donner sa démission sans aucune condition
avec la ma^{te}. Il est venu icy pour cela.

Gouv. Actée

Il y a 5 ans que l'on arriva en compt. avec les-

Lettre de Bourdelot du 31 octobre 1678 à propos, entre autres, des représentations des comédiens de Rouen à l'hôtel de Condé à Paris

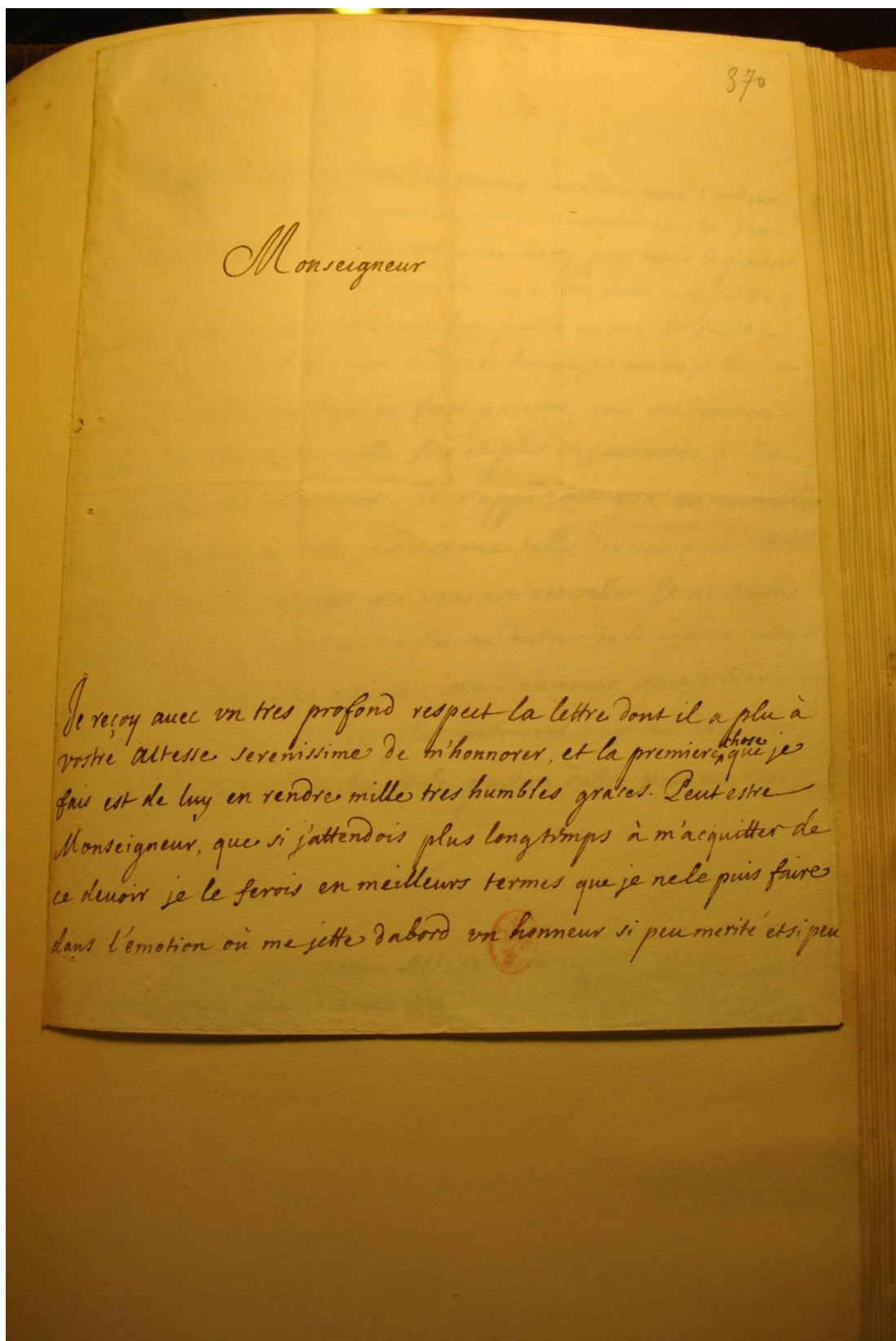
A Paris ce 31. 8^{bre} 1678 191.
Depuis vendredy au Soir la nouvelle
court que la ratification d'Espagne est
venue a Nimègue, et que Nous l'avons
uy aujourdhuy ou demain, On dit qu'elle
arriva a deux heures a Paris vendredy, ce
que j'ay de la peine a croire, car Je vis M.
de Pomponne a cinq heures Lequel ne m'en
parla point, Je fus quelques tems avec luy
apparemment il me l'auroit dit.
On tient que Biche est assiégé, et que M.
de Crequy va prendre ses quartiers de delà
le Rhin, il prendra premierement
Offembourg.
Tout se porte bien a l'hostel. Mad.^e La
Duchesse part aujourdhuy pour Maubuisson
Elle a eu deux fois la Comédie, l'une au
petit Luxembourg, et l'autre a l'hostel de
Condé ou estoient M.^r de la Roche foucault
et Mesdemois.^{es} Ses filles avec Mad.^e

Dorée, Mad.^e la Mareschale de Crequy
Mad.^e du Vernet, Leurs Enfans, Il y eut
hier un souper magnifique pour les
Dames; Les Comédiens sont admirables.
Tous les Comédiens de l'hostel de Bourgogne
et de Guenegaudy estoient, Ils les louerent
fort, les Dames eurent au petit Luxembourg
le divertissement de l'éclipse tres complete
Je suis avec profond respect de v. a. S.
Vostre humble, tres obeissant, et tres
fidele serviteur

Boa Delat



Lettre de l'abbé Saint-Ussans du 1^{er} août 1682 à propos de la dédicace de sa comédie des Bouts-rimez



attendu: mais le moindre délai ne sauroit s'accorder avec l'ardeur
qui me pousse à témoigner combien je suis vivement touché d'une
bonté si extraordinaire. J'ay esté assez hardy pour avoir la pensée
d'offrir à V. A. S. un ouvrage de cinq ou six jours, une petite
bagatelle dont je n'ose seulement luy parler qu'avec confusion,
et bien loin de rebutter mon indigne hommage comme je le
meriterois, elle veut bien en faire paroître une satisfaction
qui est plus obligeante mille fois et plus engageante qu'il ne
m'est possible de l'exprimer. Il n'appartient qu'à un véritable
héros Monseigneur de joindre une telle douceur avec cette
noble fierté de courage qui vous est naturelle. Je ne saurois
rien dire sur ce sujet qui ne fut au dessous de la grande idée
que j'en ay dans mon esprit, mais au moins puis je bien
assurer que je n'ay rien de plus fortement imprimé dans mon
cœur que le desir, le zèle, et la passion d'être toute ma vie,

Monseigneur
de votre Altesse serenissime
à Paris le prem^r jour d'août 1632
Le tres humble et tres
obeissant serviteur
SAINT VRSANS 8

Lettre du comédien Durieux du 27 avril 1683 qui anticipe la plainte de son camarade Sévigny

Transcription :

Monseigneur,

Le plus satisfait de tous les hommes est celui qui prend la liberté d'écrire à votre altesse d'avoir aussi bien réussi dans la négociation dont mes camarades m'avoient commis le soin pour attirer Chateaufort dans la troupe. Je supplie très humblement votre altesse de souffrir, auparavant que de vous faire un détail de son mérite, que je me loue et m'applaudisse moi-même, ne l'ayant jamais été de personne, et pour commencer je dirai à votre altesse que depuis que je suis à la comédie, que tous les camarades avec qui j'ai été m'ont commis le soin des affaires tant du Royaume qu'étrangère ; j'ai été en Espagne, en Angleterre, en Hollande, en Italie, en Allemagne et presque jusque en Suède ; tous ces voyages ont procuré des grands avantages à mes camarades et à moi ; mais ils ne doivent être contés pour rien, n'ayant été que pour nos intérêts, à l'égard de celui que la jonction de notre nouveau camarade doit couronner toutes les actions de ma vie, puis que ce sera pour la satisfaction de votre altesse qui m'est bien plus précieuse que toute chose au monde, n'ayant rien que je ne sacrifie pour cela. C'est de quoi je supplie très humblement votre altesse d'être persuadée et d'excuser cette longue digression. Monseigneur, nous commençâmes [sic] lundi dernier, et comme c'est l'ordre parmi nous de demander au nouveau venu par quels rôles il souhaite de commencer, il choisit celui de Mithridate, qu'il représenta avec tant de succès que toute l'assemblée aussi bien que les comédiens en furent charmés ; ensuite il joua un rôle de paysan dans la petite comédie du *Deuil*, qui fit voir l'excellence de son génie d'avoir changé en un moment le caractère de héros en celui d'un grossier villageois, car ceux qui en étoient témoins ne se pouvoient pas imaginer que celui qui venoit de faire Mithridate fut le même qui faisoit le personnage de Norodème qui est le nom du rôle. Les auditeurs furent encore charmés de voir un si agréable caméléon qui les divertit autant que sa mort leur avoit donné de la compassion. Je ne crus pas, monseigneur, devoir encore donner avis à votre altesse de cette première représentation, croyant que c'étoit comme ces nouveaux comédiens qui

peuvent avoir un rolle advantageous par ou ils sont bien aize de comencer et qu'on peut appeler leur cheval de bataille. J'ay voulu attendre pour pouvoir escrire juste à vostre altesse et ne luy Rien mander que de veritable, mais aprais avoir veu la piessse que l'on Representa hier qui fut *iphigénie*, ou il joua le personnage d'agamemnon et un docteur dans le *mariage forcé*, je n'ay pas creu devoir balancer davantage et priver plus longtemps vostre altesse du plaisir qu'elle pourra goûter par advance, attendant que nous soyons assez heureux pour luy en faire voir les effets, qui ne sera jamais aussy tost que je le souhette. vostre altesse peut cognoitre par les quatre caracteres diferans qu'il a jouë de quoy il est capable. Je veux estre pandu, monseigneur, sy j'ay jamais veu un sy bon comedien ; peut-estre vostre altesse dira qu'estant aussy mechan que je suis, que je ne m'y cognois pas ; a cela je Repondray avec la permission de vostre altesse que je cognois un maistre de dance qui est boiteu, qui ne peut pas dancer, mais qui montre tres bien. C'est par ou l'on su celuy qui proteste a vostre altesse de vivre en bonne paix, inteligence, amitié et concorde avec ses camarades ; c'est l'ordre de vostre altesse et je me laisseray plustost donner des coups de baton que d'y contrevenir ; on ne pourra pas appeller lachetté de souffrir quelque chosse pour obeir au comandemens de vostre altesse, que je supplie d'excuser la longueur de cette naration ; mais en défaut du bonheur de la voir, Elle souffrira s'il luy plaist que mon cœur s'explique. Je voudrois n'avoir pas un pouce de terre, puis que c'est ce malheureux marquissat qui me prive de voir mon illustre maisre aussy souvent que je le souhette. Sy je croyois mon inclination, je fatiguerois vostre altesse par une plus longue lettre, ne pouvant me lasser de l'assurer de mon zelle et des tres humbles Respects de nanette qui est dans les mesmes sentiments que moy ; nous suplions tres humblement l'un et l'autre vostre altesse de nous continuer ses graces et faveurs, et a toute nostre pauvre famille qui continuera à prier dieu pour la santé de vostre altesse, que dieu conserve. Ce sont les vœux que faict celuy qui sera toute sa vie avec tout le Respect imaginable,

Monseigneur,

votre tres humble
et tres obeissant et tres
indigne serviteur durieu

a Rouen le 27 avril 1683

clichés :

Monseigneur 83.

Le plus satisfait de tous les hommes est celui
qui prend la liberté d'écrire à votre altesse
d'avoir aussy bien reussy dans la negociation dont
mes camarades m'ont comis le soin pour
attirer Chateaufort dont dans la troupe
Je supplie tres humblement votre altesse
de souffrir auparavant que de vous faire
un detail de son mérite que je me suis et
m'ay laudé moy mesme ne l'ayant jamais
esté de personne, et pour l'amenret le diray
à votre altesse que depuis que je suis
à la comedie que tout les camarades avec
qui j'ay esté mon comis le soing des affaires
tant du Royome que estrangere, j'ay esté en
espaigne, en engleterre, en hollande, en
italie en alemaigne, et presque jusque
en suedes, tous ces voyages ont procuré des
grands aduantages à mes camarades et
à moy; mais il ne doiuent estre conté

pour rien n'ayant esté que pour nos Interests,
à l'égard de celui de la Fonction de notre
nouveau Comarade, qui doit gouverner toutes
les actions de marine, puis que ce sera pour
la satisfaction de votre Altesse, qui me
tient plus présente que toute chose au
monde n'ayant rien que je ne sacrifie
pour cela. C'est de quoy je supplie vos humbles
vostre Altesse, de me persuadée, et de sceler
cette longue digression; Monseigneur
nous commanda lundy dernier et comme
l'ordre patmy nous de demander au nouveau
venus par quel Rolles il souhaitoit de
commencer. Il choisit celui de mitridate
qui Representa avec tant de succès que
toute l'assemblée ausy bien que les Comediens
en furent charmez, en suite il nous
an presen des payen dans la petite Comédie
du deuil qui fit voir le relasce de son genie
d'auoir Changé on un moment le caractere
de heros en celui d'un gras vilain; Car
ceux qui en estoit thersins ne se pouuoit
pas imaginer que celui qui venoit de
faire mitridate fut le même qui faisoit
le personnage de vilain, qui est le non du
Rolle; Les auditeurs furent enrou charmez
de voir un sy agreable Comedien qui
Les diuertit aiant que sa mort leur auoit
donné de la compassion; Je ne croy pas monseigneur
deuoir encoir donner aduis a votre Altesse de
cette premiere Representasi on croyant que
c'estoit comme les nouveaux Comediens

qui peuvent avoir un Rolle aduantageux par
l'au^{ant} son bon ayde de Comencer et qu'on peut
appeller leur Cheual de bataille; J'ay voulu
attendre pour pouuoir escrire, Juste a votre
attelle et ne Luy Rien mander que de veritable
mais aprais auoir veu la piette que son
Representa hier qui fut Iphigenie, ou M^l Ioua
Le personnage d'Agamemnon et un docteur
dant le mariage forcé; Je nay pas (veu deuoir
balancer d'adantage, et priuer plus long temps
votre attelle, du plaisir quelle pourra gouter
par aduante, attendant que nous soyons alors,
ne sera jamais ausy tost que de le Souhette
votre attelle, peut connoitre, par les quatre
Caractere, d'esperant quit a'ouie de quoy M^l
est capable; Je veux estre, par du monseigneur
sy Jay jamais veu un si bon medecin
peut estre, votre attelle. Dira qu'estant au
merchan que Je suis que Je ne, ny connois
pas, a'oula Je Respondray auec la permission
de votre attelle, que Je connois un maitre
de dante, qui M^l Coueteu qui ne peu pas donner
mais qui montre tres bien set par ou son La
Celly qui protelle, a votre attelle, de viure
en bonne paix, Intelligence, amitie, et d'ordre
auec ses amara des, et l'ordre de votre attelle, et
Je me laisseray plutost donner des coups de
batons que de y contreneuir; on ne pourra pas
appeller s'achette de souffrir quel que Rolle
pour obeir au commandement de votre
attelle, que Je supplie d'excuser la
Longeur de cette narration mais au defaut
du bon heur de la voir elle souffrira ty luy
plait que mon Caour se plique Je vous prie

naulx pas un poulre de terre, puis que
est le malheureux marquisat qui me
prie de voir mon ⁸⁶ Maître, maître,
auty souvent que de le souhette, sy je
Croyoit mon ⁸⁶ L'ination de fatigueroit
votre attelle, par une, plus longue,
Lettre, ne pouvant me, l'aller de lauro
de mon Zelle, et des tres humbles Respects
de nanette, qui est dant les mesmes
sentiments que moy, nous supliant tres
humblement l'un et l'autre, votre attelle
de nous continua et ses graces et faueurs
et a toute, notre, pauvre, famille, qui
continuera a prier dieu pour la sante' de
votre attelle, que, dieu conserve, lesont
les vœux, que fera celluy qui sera
toute sa vie, avec tout le Respect Imaginable,

Monsieur

a Rouen le 27
avril 1663

Vostre tres hum ble
et tres obeissant et tres
Indigne Serviteur d'usieu

Lettre du comédien Sévigny du 2 mai 1683 qui se plaint de la tyrannie du couple Durieux

Transcription :

Monseigneur,

Je m'adresse a Vostre Altesse Serenissime comme a mon Juge naturel pour la supplier tres Humblement de me faire la grace de me proteger contre les persecutions du sr du Rieu et de sa femme qui, par la jalousië qu'ils ont conceü l'un et l'autre contre moy depuis longtemps, employent aujourd'huy jusqu'à la violence pour me faire sortir s'ils peuvent de la troupe ou Vostre Altesse a eu la bonté de me faire donner place. Ils sont ici les maistres absolus et veulent que tout flechisse sous eux, et par un esprit de trouble et de division qui les anime contre tous ceux qui ne leur plaisent pas, ils me traitent, ma femme et moy, comme les dernieres gens du monde, afin de pousser nostre patience a bout et de nous discourager. Pour cet effet, ils ont commancé par battre et maltraitter ma servante avec un tel excès que tout le quartier où je demeure en a esté scandalisé ; non contents de cela ils m'ont dit qu'ils vouloient absolument que je la misse dehors et que si je ne leur obeissoit pas, je m'en repentirois. Vostre Altesse me permettra de luy dire que je n'ay point trouvé qu'il fut à propos de le faire, m'estant libre comme a eux de me servir des gens dont je suis content ; après ils se sont aviséz de dire qu'ils ne vouloient point qu'elle monta sur le Theatre, et que si j'estois si hardy que de leur desobeir, ils luy feroient couper le néz et luy donneroient tant de coups qu'elle s'en souviendroit toute sa vië. Un procedé si injuste et si violent marque visiblement la haine qu'ils ont contre moy, puisque les servantes de tous les autres montent sur le Theatre, et que nous avons tous affaire chacun de la nostre pour nous servir. Il arriva donc qu'Hier, premier jour de may, que J'eus besoing a la representation de la comedie de Tartuffe de changer D'habit, ma servante estait derriere le Theatre pour me donner cet Habit, Mademlle du Rieu qui la vit, dit a ma femme qu'elle estait bien impertinente et bien effrontée, apres la deffanse qu'elle nous en avoit fait de souffrir que ma servante vint encor la montrer son néz, qu'elle nous apprendroit a luy obeir, et que ma femme estoit sa gagiste, et devoit suivre aveuglement ses ordres et ses volontez. Non contente de cela, lors que je vins jouer mon roolle, elle se mit a m'interrompre, en riant d'une manière si

indecente, en parlant si Haut sur le Theatre ou elle jouoit aussy que tout le parterre en fut indigné contre elle, et dit que c'estoit la se moquer de ceux qui venoient a la comedië ; au sortir du jeu, je m'en plaignis en particulier a son mari et le priay fort Honnestement d'empescher que sa femme fit desormais rien de semblable ; pour toute satisfaction il me repondit que j'estois un coquin et un impertinent. Me sentant outragé de la sorte, j'eusse eü peine a dissimuler mon ressentiment s'il avoit eu une espée ; Votre Altesse voit à quelles fascheuses extrémistéz ces gens-la me réduisent ; ils me menacent tous les jours de me faire sortir de la troupe comme les autres, et disent hautement qu'ils sont bien sortis, et que ce n'est pas assez pour moy d'avoir l'agrement de Vostre Altesse, a moins que je n'aye encore le (la dans le texte) leur. Je vous supplie tres humblement, Monseigneur, de leur deffendre de me troubler et de m'insulter D'avantage, et d'avoir la bonté de vous déclarer mon protecteur en cette rencontre. C'est la grace que [je] vous demande avec un profond respect,

Monseigneur,

De Vostre Altesse Serennissime,

Le Tres Humble, tres obeissant, et tres obligé serviteur,
De Sevigny

A Rouen


Le 2^e jour de Mai 1683

Clichés :

152

Monsieur

Je m'adresse à Votre Altesse Serenissime, comme à mon Juge naturel
pour la Supplir très humblement de me faire la grace de me protéger
Contre la persécution du S.^r du Rieu, et de sa femme qui par la Jalouzie
qu'ils ont conceu l'un l'autre contre moy depuis long temps, Employent
aujourd'uy Jusqu'à la violence, pour me faire sortir s'ils peuvent de la
Troupe, ou Votre Altesse, a eu la bonté de me faire donner place



Mon Content de Cella lors que ie fus a ~~Paris~~ mon Ecole, elle semit a M Interrompre en riant d'une
maniere si indecente & parlant si Haut d'us le Theatre ou elle Jouit aulz que touz les autres
fut Indigne cont'elle & dit que s'estoit la de moquer de Ceux qui Venent a La Comedie, Au sortie du
Jeu Je m'en plaindre particulier a son mary & le priay fort d'homesterment d'empescher que sa femme
sit deffamée riende semblable, pour tout satisfaction il me respondit que s'estoit M Coquin & M
Impertinent, me voyant outragé de La Poete Jeus de lui prier a disimuler mon ressentiment s'il
avoit eu Vne Copie, Vostre Altesse, Vois a quelle bascheus & se tourit esloigner la me redoublant, j'ame
menant touz les jours de me faire sortir de la Troupe comme l'on aulne, & disoit hautement qu'il estoit
bien sortie & que ce n'est pas assez pour moy d'auoir l'agrément de Vostre Altesse, à moins que je N'aye
Encore la Leu, Je Vous supplie tres humblement, Monsieur de leur defendre de me troubler en
de M'insulter d'auantage & d'auoir la bonte de Vous declarer mon protecteur en Ceste renouit,
C'est La grace que Vous demande avec Vn profond respect,

Monsieur,

De Vostre Altesse deuotissime,

A Rouen,
Le 2. Jour de May 1683.

Le Duc Hugue, tres obeissant & tres oblige seruiteur
De Luigny

Lettre collective des comédiens de Rouen du 18 janvier 1684 à propos de la demande de retraite de l'un leur camarade

De Rouen le 18^e Janvier 1684. 240.

Monseigneur,

depuis trois mois et plus que la Bernieil est indisposée elle n'a pu représenter que quatre ou cinq rôles avec nous. elle est retombée malade depuis deux Jours et ne se trouvant plus en état de Jouer la Comédie, nous a demandé son Congé pour l'année qui vient nous disant en mesme temps qu'elle ne peut paroître sur le theatre de ce Carnaval. quoy que nostre Compagnie soit maintenant Complétte sans elle et que pendant le temps de sa maladie nous n'ayons point cessé d'un Jour nos representations ordinaires, neanmoins nous n'aurons pas voulu

Luy accorder sans le faire scauoir a vostre Altesse
serenissime. Sur nostre refus, elle a escriu a
m^r. Bonillet les raisons quelle a de nous quitter
et le prie en mesme temps d'interceder aupres
de vostre Altesse serenissime pour luy permettre
de se retirer de nostre troupe. nous attendons
les ordres avec un zele ardent de les executer
puis que nous sommes tous avec un tres profond
respect et toute la soumission possible

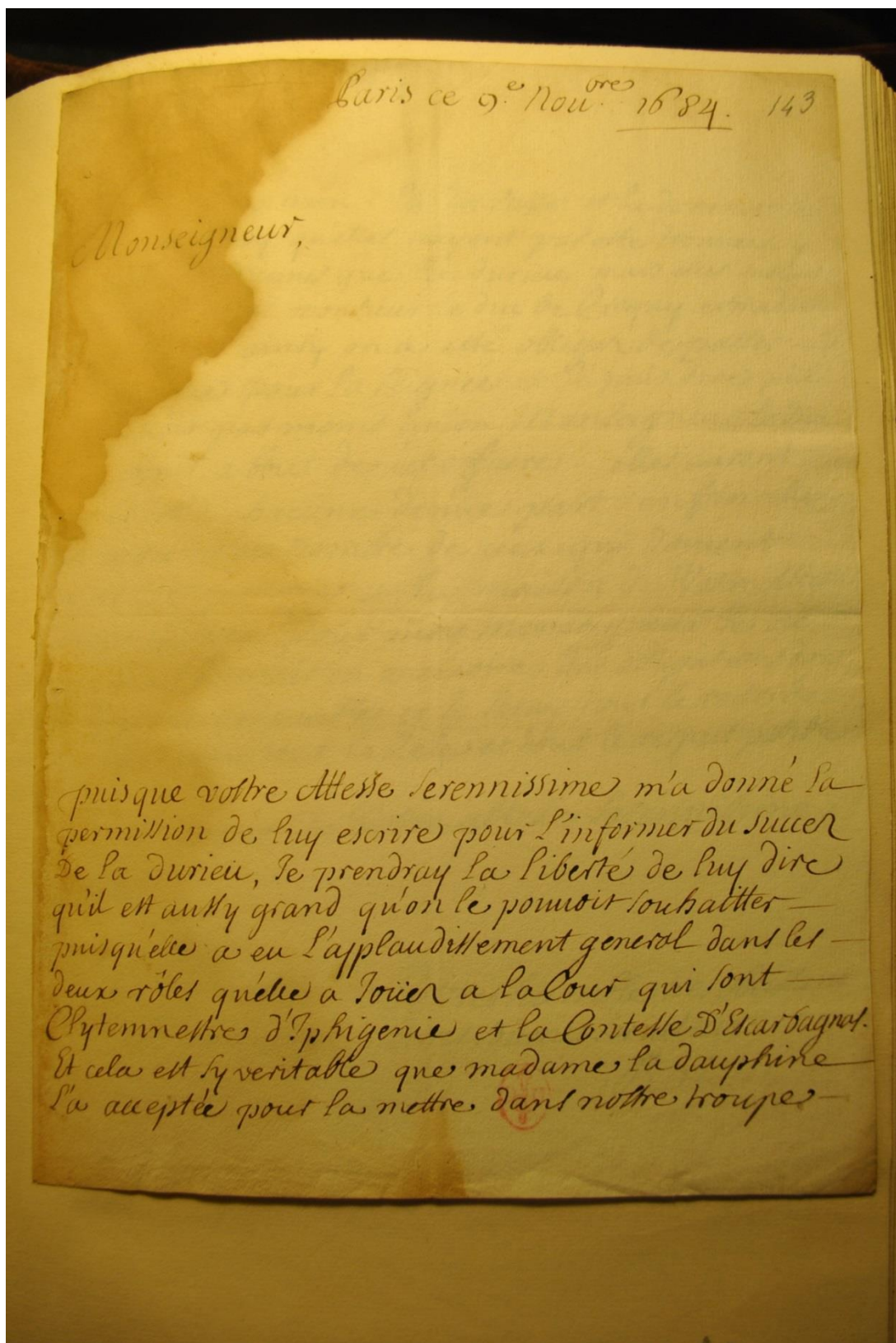
Monseigneur

De Votre Altesse serenissime

Les tres humbles, tres obeissants
et tres respectueux seruiteurs

deuilliers
D'Orléans
De Bonnières
De Seuigny
Chateaubert
Puisieux
Suberchese
Grandval

Lettre du comédien Jean Raisin du 9 novembre 1684 à propos de l'entrée de la Durieux à la Comédie française



quelques prochain. La des broses et la dancourt le
 sont aussy quoy qu'elles n'ayent pas esté trouuées. y
 sommes comedians que la duricee mais elles auoient
 pour protecteur monsieur le duc de Crequy et madame
 de rochefort ainsy on a esté obliger de passer
 l'Emetique pour la seignée et se puis dire qu'il
 ne falloit pas moins qu'on Monseigneur le Duc
 pour venir a bout de cet affaire. elles auront
 toutes trois chacune demie part. enfin elle
 est represent du nombre de ceux qui doinent
 toute leur fortune a la maison de Votre altte
 serenissime. pour moy monseigneur se ne
 perdray jamais la memoire des obligations dont
 se buy suis redeuable et se seray tout le reste de
 ma vie avec tout le Zele et tout le respect possible
 Monseigneur De Votre altte Serenissime

Le Tres humble, tres obeissant
 Et tres soumis seruiteur
 Raisin

Monseigneur. 460.

Je prens la liberté de tracer ce ligne. A. V. O. A.
p^{me} Soit prendre celle de la Sover que ce nest
que pour luy donner des marques de la contin^{tion}
de nos playes humbles & respect, puis que nous
serions indignes de l'honneur de luy appartenir si
nous en faisons autrement, & si nous entreprenions
rien sans ces ordres. Le Duc de Savoie nous
demande. Monseigneur. & nous presse fort de
aller divertir tout ce carnaval, il a les comedies
de lion pres de luy. mais cette troupe ne est toute
pas assez bonne pour luy plaire il les a conjédis.
et nous a enuoyes querir en nous proposant
de tres gros avantages. mais comme nous ne
sommes pas maistre de nous en aucune chose puis
que nous dependons des Volontez. D. V. O. A.

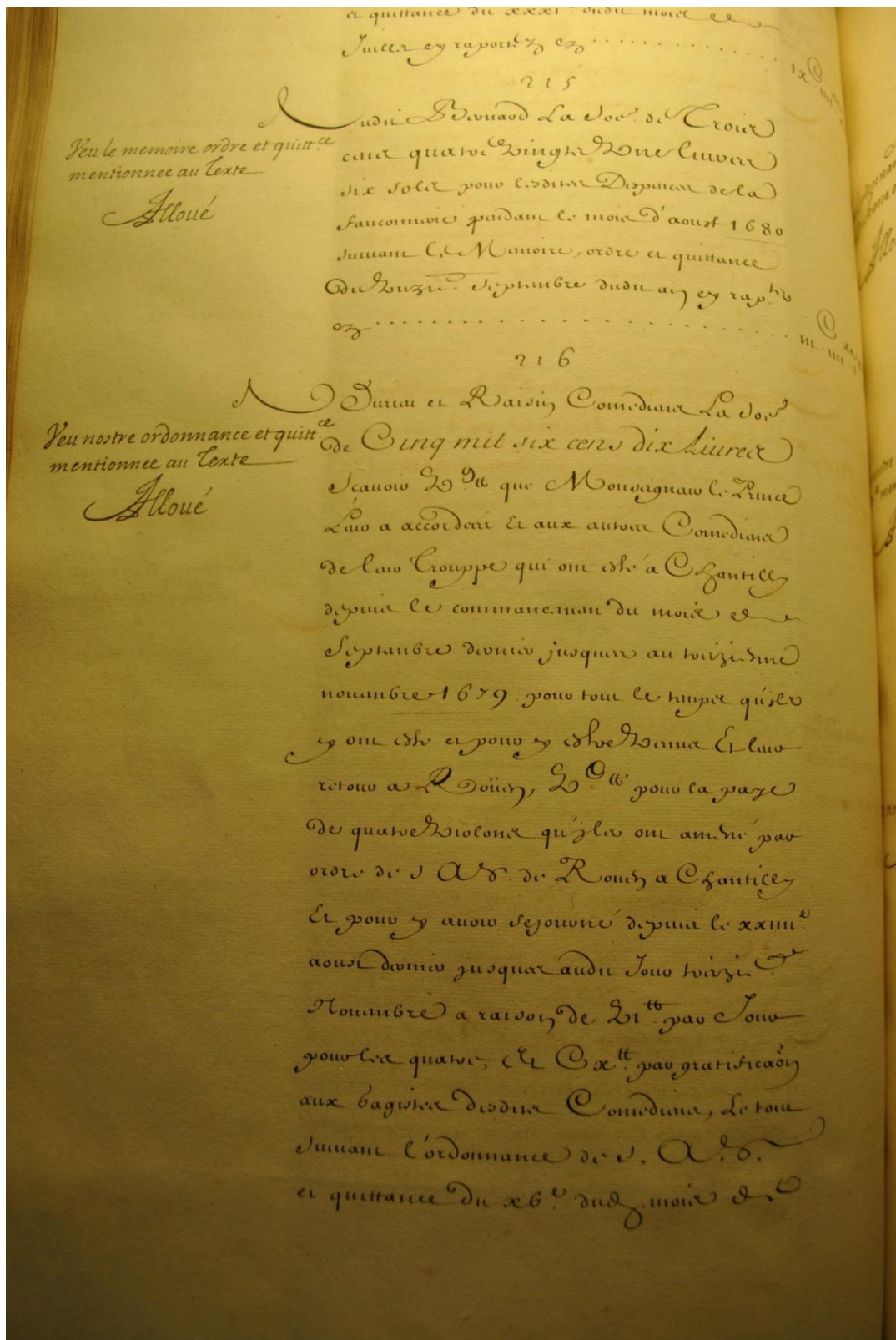
nous n'avons rien voulu promettre sans la
 permission; et c'est monseigneur ce qui me fait nous
 supplier tres humblement de le part de vous mes
 camarades de Voulloir nous faire savoir les
 partimants. D. C. A. l. sur ce que voyage, afin
 nous nous tri glions et fassions ce que nous
 devons, ce n'est que pour deux mois monseigneur
 et les deux mois finis nous nemanquerons pas de
 nous rendre a notre devoir nous esperons que
 D. C. A. l. en nous continuant ces bontes nous permettra
 de faire ce voyage et nous en envoiera bien tost la
 permission, que nous attendons avec autant d'impatience
 qu'il est d'ray que nous sommes tous tres humble
 serviteurs. et moy en mes particulier qui suis de
 l'roy de... D. C. A. l. Monseigneur

C. tres humble
 tres bon serviteur
 Philandre

l'bon...
 1711
 1711

Registre des comptes de la Maison de Condé

Les dépenses pour le séjour des comédiens de Rouen à Chantilly en 1680



Nombre 867 Soixant. et dix huit et
raporté et 2961^l 2^l

217

*ordonnance de Madame
Loué et quittance
Loué*
Indite Comédime Violon et Gagis
La somme de Cinq cens livres que
Madame la Duchesse Lau a aussi
accordé surant l'ordonnance de S^o A^o
et quittance dudu Jour 26^e novembre 1679
et rapporté et 29^l 3^l

218

*ordonnance et
ordonnée au texte
Loué*
Indu Raisin La dor. de six ans
Soixant Livres pour le prix de
Orgues qu'il a vendus a M^onsieur
le Prince et qui ont été mis dans la
Chapelle a Chantilly surant l'ord^e
de S^o A^o et quittance du xxiii^e novembre
1679 et rapporté et 21^l 2^l

219

*ordonnance
Loué*
Par et d'appointé le p^u Comptable
de la somme de Deux cens vingt cinq
livres dix sols payés par ordre de
Monsieur le Prince de Savoie Com. xx
xviii^e a deux Flamands pour le prix
de douze Colatans qu'il a vendus a
M^onsieur de Savoie et qui ont été mis
a Chantilly le xxviii^e x^e pour les
Cinq blanc Sup^r que S^o A^o a acheté

Registrement du gouvernement de Bourgogne

Brevet des comédiens

ne leur en sera donné que modicum, et lors qu'il y aura si grand nombre de gens de guerre dans la ville qu'on se trouvera obligé de leur en donner sans s'en pouvoir dispenser fait et a Dijon ce x. juin 1671. signé Henry Jules de Bourbon, plus bas boushu,

Brevet de Comédiens de S. A. S.

Le 4. jour S. A. S. a donné le brevet qui ensuit au sieur Durieu et a ses compagnons comédiens.

Aujourd'hui x. de juin 1671. Monseigneur le Duc étant a Dijon voulans gratifier et favorablement traiter Le S. Durieu Comédien et ses compagnons, et leur donner des marques de sa

Jun 1671

bonne volonté et de la satisfaction que S. A. S. a de leurs troupes, Sa d. Alt. les a retenu et retient pour ses comédiens ordinaires pour dorenavant jouer et représenter la comédie sous le titre de comédiens de Mondit Seigneur, et jouir en cette qualité de tous les avantages qui y sont attribués tant qu'il plaira à S. A. S. Laquelle pour te. moignage de sa volonté ma commandé de leur en expedier Le present Brevet quelle a voulu signer de sa main, et estre contresigné par moy son con. et secrétaire ordinaire de ses commandements, signé Henry Jules de Bourbon et plus bas par Monseigneur Cailler,

63

Copie d'un ordre de Monseigneur le Duc pour le restablissement des Cochevins de Beaune.

Le Duc Danguien Prince du Sang &c.

Leu l'ordre du Roy donné a Versailles le 9. me Avril dernier,

Ordre du Roy pour le restablissement des sch. de Beaune

Annexe III

Une sélection de documents reproduits aux Archives municipales de Dijon

« Délibération du 13 septembre 1627 »

Jouy communal lesdits quatre Journal qui luy est besoyn
 avoir, pour luy faire l'édit foy et l'herance a droit de ligne de
 rois d'usage parquoy, et l'argente qu'il sera tenu et moy, autheur
 de faire Jouy l'herance, et l'édit foy a son foy.

De la requête de Jouy Amyny. Ma des tipes de la grand Rechevance
 hypothèque pour lesdits tipes, contenance de plus a l'ars ambre l'abbé
 pour la réceptio, audit tipes des communités qui s'entendent de
 noble ville, pour y faire et faire les communités. Et faire des tipes
 a leur les autres hypothèques de la réchevance, sous ce qu'il faisoit
 de payer au profit de l'abbé de la ville, femme qui s'écrit Jouy
 responsable regard au tipes l'édit foy communités de Jouy
 fait un les communités, Cique sur la requête, et l'édit foy par l'édit
 hypothèque, et sur le procureur du d'icelle la Chambre des comptes de
 l'abbé de Jouy pour avoir gardé a la requête, ny aux autres
 contenance de Jouy communités a la libération de l'édit foy
 de l'abbé de Jouy et l'abbé de l'édit foy, a peine de l'édit foy
 qui y s'entendent de l'édit foy l'édit foy, et Jouy de l'édit foy
 que l'édit foy s'entendent.

Et sur ce que a été faite des lettres Jouy a l'ars ambre pour le
 foy foy et aduocac au conseil du foy datte a Paris le premier
 de juillet moie, par l'édit foy de mande y est nommé Gerard
 l'Espagnol marquis a l'édit foy pour l'édit foy de l'édit foy
 qui est p'dam audit rois de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy
 Vingt ou vingt cinq d'usage parquoy moie de l'édit foy de l'édit foy
 que l'ars ambre de l'édit foy pour alle faire les tipes de l'édit foy
 a l'édit foy de l'édit foy l'édit foy fait rapport de l'édit foy de l'édit foy
 de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy
 de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy
 de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy de l'édit foy

M. Mave
M. de Siquand
M. Guillamoz
M. Jullien, E. Guahier, procureur Judicq
Ouverture faite d'une lettre écrite ala
Chambre par Monsieur Millot du vingt hove
Janvier present pour luy faire d'icelle la
Chambre du conseil de la ville de Dijon, accordant
que le Juvetaire luy envoie quelz livres
Continu a diffiner luy Juvetaire et la Chambre
Sur la proposition que luy communié excédant
le taux de douze sols qui luy a esté donné par
Chambre du conseil de la ville de Dijon, accordant
et donnant quil s'va faire scavoir ausdite
Communié quil ay un a obvie autaux qui luy
a esté donné avec diffiner a Juvetaire de luy a
quoy et en luyre demandé, et que luy habit
s'va desmoly et expulser de la ville, et que la
presente delibération s'va affixer ala porte de la
Salle au se Juvetaire Ladite Communié et qui
s'va signifier

117

choisie par les sieurs & seigneurs qui se voient
 de quoy en quelle maniere a combattu fait, le
 Comme les Jours sur la poine de celle de pour
 le vuide la ville de la ou l'acte passé pour
 les plus Belle pieces sans y admettre Monsieur
 Le vicomte de Navarre, le Messieur les seigneurs
 Aussy le sieur de propos d'adviser ce qui s'estoit
 a faire y ce temps, conserveu du proce
 Le Juy, La chambre du conseil de la ville
 de dyoy, a condamné le condamné l'édit
 commandant a payer incessamment au profit des
 pauvres de cette ville, sur les Mains
 du sieur boucard l'entier revenu la
 somme de cinquante livres de laquelle
 somme l'adversaire & le Medice
 Le proce de la dite Comédie, le qui si
 l'aveille somme que les d'icelle Comédie
 ont payé au sieur de annuel, pour l'édit
 d'une comédie qu'il s'estoit obligé leur
 La dite somme, a faute de pay le dit
 Comedien de faire le paiement par
 sieur de cinquante par la dite sieur pour
 bagages & autres biens a l'ave a plusieurs
 le pay autres Auteurs & Roy de dyoy
 le raisonnable pay le premier sieur de la
 Mais requie

De la par de la sieur de Navarre & seigneur
 de la ville de dyoy Juy de soume au
 le sieur de Navarre nommé La priouze a l'ave

Le Samedi quinziesme
mars mil six cent soixante
dix

Monsieur Toly Vice-roi-major	
cut gela	cut malpoy
cut Marc	cut dantie
cut de la ganne	cut pectie

Le Quartier petitot prou au Pindicy -

Leu la requeste presenté ala chambre par
 alexandre de la ganne migol d'avez le ay d'obéissance
 de sa femme, laqueuse mignot et l'ay de
 la ganne toujours l'ay que pour l'ay de
 pectie marie d'uboye, d'obéissance pectie
 Toly et d'uboye de Cornie tous comédians de
 comédians Contreux quoyant demandé le
 permission de la chambre de représenter le
 comédians au Pindicy, et l'ay plus l'ay permission
 a comédians Tunoudiatichin apres la pectie
 sainte-baptiste profane dans la justice qui
 est de la charge de plus propre, et de plus
 comode que la chambre l'ay pourroit accordé
 ce d'adant le aujour apres que la nomme

elle a payé, est compris par l'incorporation ou
p. l'année, et par celle d'édit d'arrêt de Beaumont
et la femme qui s'est mariée de la troupe de Flandre
L'Équité le son a été de puis ce cas une
L'édit de Beaumont, et contenez par la retraite du
sieur Moutier, de la date mortelle qui son
prouvé avec le rest de la troupe, ainsi comme est
permis auoit été surpris par l'édit de l'Édit
qu'après la permission de l'Édit de l'Édit
après la saint d'Édit, cela de voit supposé qu'aucun
permission n'est de voir a d'autre que par
Le sejour qu'elle auroit en fait de cette ville
parce qu'après cela n'importe de l'Édit de Beaumont
et contenez de la même que pour satisfaire a
Leur parole, il ne on abandonné plusieurs de l'Édit
qui l'Édit auroit de l'Édit de l'Édit de l'Édit
d'Édit de l'Édit de la comédie, ainsi qu'elle par
dise avec l'Édit que l'Édit troupe de l'Édit de l'Édit
comédiable a l'Édit du Royaume, l'Édit de l'Édit
L'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit
deux qui on obtenu la permission de l'Édit de l'Édit
qu'au temps qu'elle l'Édit se accordé, l'Édit
n'avoit pas de l'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit
L'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit
comédie qu'après la saint d'Édit, de ne peut être
L'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit de l'Édit

Bibliographie

I. Sources

A. Sources manuscrites

Archives nationales

*Maison du roi (Partie IV : Argenterie, Menus, plaisirs et Affaires de la Chambre ;
Section « Comptabilité »)*

O¹.*2815 – *2831. Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et
extraordinaire des Menus (Années : 1667-1770, avec d'importantes lacunes)

Bibliothèque nationale de France

Mélanges Colbert

Vol. 264 – 310. Rôles des dépenses des Menus Plaisirs de 1662 à 1681

Bibliothèque de l'Arsenal

Recueil Conrart

Tome XIV

Archives municipales de Dijon

Série B

Registre des délibérations

Archives de Chantilly

Gouvernement de Bourgogne

- 1-GB-009. Correspondance et documents relatifs à la ville de Dijon, 1648-1788.
- 2-GB-023. « Estât au vray de tout le Domaine en l'estendue de la généralité de Bourgogne et Bresse », XVIIe siècle.
- 2-GB-024-025. Recueil des documents relatifs à l'administration de la province de Bourgogne,
1647-1702.
- 2-GB-026-038 (XIX-E-002-014). Registres du gouvernement de Bourgogne de 1671 à 1784.

Série P

Correspondance du Grand Condé (1647-1686).

Série AB

2-AB-188-291 (94-95-96). Comptes de la maison de Condé, recettes et dépenses ; registres annuels dressés, par le trésorier, approuvés par le Conseil et par les princes.

B. Sources imprimées

Lettres, Mémoires, Histoires, Gazettes, Récits de voyage

ANONYME, *Recueil des principaux tiltres concernant l'acquisition de la propriété des mesures & place où a esté bastie la maison (appelee vulgairement l'Hostel de Bourgogne)*, Paris, 1629 et 1632.

ASSOUCY Charles Coypeau d', *Les aventures et les prisons*, éd. Dominique Bertrand, Paris, H. Champion, 2008.

AUBÉRY Antoine, *Mémoires pour l'histoire du cardinal duc de Richelieu*, Paris, A. Bertier, 1660.

AUMALE Henri d'Orléans (Duc d'), *Histoire des princes de Condé, pendant les XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, C. Levy, 1885-1896, 8 volumes.

- BAILLET Adrien, *Histoire des princes d'Orange de la maison de Nassau*, Amsterdam, P. Marret, 1692.
- BALZAC Jean-Louis Guez de, *Lettres du sieur de Balzac*, Paris, Toussaint du Bray, 1624.
- BALZAC Jean-Louis Guez de, *Les Œuvres de Monsieur de Balzac. Première partie. Sixiesme édition revuë, corrigée et augmentée de la moitié*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.
- CAMPION Henri de, *Mémoires*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Mercure de France, 2002.
- CHAPELAIN Jean, *Lettres de Jean Chapelain*, éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 1880, 2 tomes.
- CHAPPUZEAU Samuel, *Le Théâtre françois*, Lyon, M. Mayer, 1674.
- CHAPPUZEAU Samuel, *L'Europe vivante, ou Relation nouvelle, historique et politique de tous ses Estats*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1667-1669.
- CHAPPUZEAU Samuel, *La Suite de l'Europe vivante, contenant la relation d'un voyage fait en Allemagne aux mois d'avril, may, juin, juillet et aoust de l'année 1669*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1671.
- CHAPPUZEAU Samuel, *Relation de l'estat présent de la Maison royale et de la Cour de Savoye et Relation de l'estat présent de la maison électorale et de la cour de Bavière*, Paris, L. Bellaine, 1673.
- DONNEAU DE VISÉ Jean, *Le Mercure galant*, Paris, Claude Barbin, 1672-1674, 6 volumes.
- DUBUISSON-AUBENAY François-Nicolas Baudot, *Journal des guerres civiles de Dubuisson-Aubenay : 1648-1652*, éd. Gustave Seige, Paris, 1883-1885, 2 volumes.
- FARET Nicolas (éd.), *Recueil de lettres nouvelles*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.
- GOMBAULD Jean de, *Lettres*, Paris, Augustin Courbé, 1647.
- HABERT Germain, l'abbé de Cerisy, *La Vie du Cardinal de Bérulle : instituteur et premier supérieur général de la Congrégation de l'Oratoire de Jésus-Christ notre Seigneur*, Paris, Veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1646.
- LA GRANGE Varlet Charles de, *Registre de La Grange (1658-1685) : précédé d'une notice*, éd. Édouard Thierry, Paris, J. Claye, 1876.
- LA THORILLIERE François Le Noir de, *Premier registre de La Thorillière : 1663-1664*, éd. Georges Monval, Paris, Librairie des bibliophiles, 1890.

L'ESTOILE Pierre de, *Mémoires – journaux*, Paris, 1875-1896, 12 volumes.

LORET Jean, *La muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, éd. J. Ravenel et Ed. V. de La Pelouze, Paris, P. Jannet, [puis] P. Daffis, [puis] H. Champion, 1857-1891, 5 volumes.

LOUIS XIV, *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662*, Paris, P. Le Petit, 1663.

MATTHIEU Pierre, *Histoire des derniers troubles de France, sous les regnes des rois tres chrestiens Henry III, Roy de France, & de Pologne, & Henry IIII, Roy de France & de Nauarre*, Lyon (sans nom d'éditeur), 1594.

MONTPENSIER Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans (Duchesse de), *Mémoires*, éd. Bernard Quilliet, Paris, Mercure de France, 2008.

PELLISSON Paul, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

PLASSAC Josias Gombaud de, *Les lettres de monsieur de Plassac*, Paris, Antoine de Sommaville, 1648.

RAVAISSON François (éd.), *Archives de la Bastille*, Paris, A. Durand et Pedone-Laurel, 1866-1904, 19 volumes.

RENAUDOT Théophraste, *Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles ordinaires & extraordinaires et autres Relations*, Paris, Bureau d'adresse, 1631-1700.

RICHELIEU Armand Jean du Plessis, *Mémoires du cardinal de Richelieu*, Paris, H. Laurens (H. Champion), 1908-1931.

RICHELIEU Armand Jean du Plessis, *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'état du cardinal de Richelieu*, éd. Avenel, Paris, Imprimerie impériale (puis) nationale, 1853-1877, 8 volumes.

ROBINET Charles, LAURENT Jacques, BOURSAULT Edme, LA GRAVETTE DE MAYOLAS, SUBLIGNY Adrien-Thomas Perdou de, *Les Continueurs de Loret. Lettres en vers de La Gravette de Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres : 1665-1689*, éd. James Rothschild, Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1881-1899, 3 volumes.

SOREL Charles (attribué à), *Nouveau recueil de lettres, harangues et discours différens où il est traité de l'éloquence françoise et de plusieurs matières politiques et morales*, Paris, François Pameray, 1630.

TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1980.

VILLERS Philippe de, *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, éd. A.P. Faugère, Paris, B. Duprat, 1862.

Théâtre

Recueils

Théâtre du XVII^e siècle, éd. Jacques Scherer, Jacques Truchet, André Blanc, Paris, Gallimard, 1986, 3 volumes.

CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980, 3 volumes.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN Jean, *Théâtre complet : 1636-1643*, éd. Claire Chaineaux, Paris, H. Champion, 2005.

HARDY Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, puis F. Targa, puis Rouen, impr. de D. Du Petit-Val, 1624-1628.

MAIRET Jean, *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, Paris, H. Champion, 2004-2010, 3 tomes.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, 2010, 2 volumes.

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999.

ROTROU Jean, *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, Paris, STFM, 1998-2014, 11 tomes.

TRISTAN L'HERMITE, *Les Tragédies*, dir. Roger Guichemerre, Paris, H. Champion, 2009.

Pièces séparées

AUBIGNAC François Hédelin abbé d', *La Cyminde ou les deux victimes, tragédie en prose*,

Paris, François Targa, 1642.

AUBIGNAC François Hédelin abbé d', *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose*, Paris, François Targa, 1642.

AUBIGNAC François Hédelin abbé d', *Zénobie, tragédie*, Paris, Augustin Courbé, 1647.

BENSERADE Issac de, *La Cléopâtre*, Antoine de Sommaville, 1636.

BOISROBERT François Le Métel de, *Pyrandre et Lisimène, ou l'heureuse tromperie*, Paris, T. Quinet, 1633.

BOISROBERT François Le Métel de, *Palène*, Paris, A. de Sommaville et T. Quinet, 1640.

BOYER Claude, *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé*, Paris, T. Quinet, 1650.

BOYER Claude, *La Mort de Démétrius*, Paris, Augustin Courbé, 1661.

BOYER Claude, *Porus ou la générosité d'Alexandre*, Paris, T. Quinet, 1648.

BOYER Claude, *Aristodème*, Paris, T. Quinet, 1649.

BOYER Claude, *Tyridate*, Paris, T. Quinet, 1649.

CHAPOTON François, *La descente d'Orphée aux enfers*, Paris, T. Quinet, 1640.

CHEVERAU Urbain, *Les Deux Amis*, Paris, Augustin Courbé, 1638.

COLLETET Guillaume, *Cyminde ou les deux victimes, tragi-comédie*, Paris, Augustin Courbé et Antoine de Sommaville, 1642.

CORNEILLE Thomas, *La Mort d'Annibal*, Paris, Claude Barbin, 1670.

DURVAL Jean-Gilbert, *Panthée*, Paris, Cardin Besongne, 1639.

DU RYER Pierre, *Argenis et Poliarque, ou Théocrine*, Paris, N. Bessin, 1630.

DU RYER Pierre, *Cléomédon*, Paris, Antoine de Sommaville, 1636.

DU RYER Pierre, *Alcionée*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640.

DU RYER Pierre, *Clarigène*, Paris, A. de Sommaville, 1639

GUÉRIN DE BOUSCAL, *La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César*, Paris, T. Quinet, 1637.

HARDY Alexandre, *Les Chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée, réduites*

du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques ou théâtres consécutifs, Paris, J. Quesnel, 1623.

HARDY Alexandre, *Scédase ou L'Hospitalité violée*, Xavier-Agnan Pommeret (éd.), Paris, Oswald, 1976.

LA CALPRENÈDE Gautier de Coste, *La Mort des enfants d'Hérode, ou la suite de la Marianne, tragédie*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

QUINAULT Philippe, *Cadmus et Hermione, Tragédie représentée par l'Académie royale de musique*. Paris, aux dépens de l'Académie, imprimé par R. Baudry, 1674.

QUINAULT Philippe, *Alceste ou Le triomphe d'Alcide, Tragédie représentée par l'Académie royale de musique. On la vend à Paris à l'entrée de la porte de l'Académie royale de musique, au Palais royal*. Imprimée aux dépens de ladite Académie. Par René Baudry, imprimeur, 1674.

SAINT-GLAS Pierre de (abbé de Saint-Ussans), *Les Bouts-Rimés*, Paris, Pierre Trabouillet, 1682.

SCARRON Paul, *Dom Japhet d'Arménie*, Paris, Augustin Courbé, 1653.

SCUDÉRY Georges de, *L'Amour tyrannique*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

SCUDÉRY Georges de, *Ligdamon et Lidias, ou La ressemblance*, Paris, F. Targa, 1631.

Divers

ANONYME, *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés*, Paris, R. Baudry, 1647.

ASSOUCY Charles Coypeau d', *Le Ravissement de Proserpine de Monsieur D'Assoucy, poème burlesque, enrichy de toutes ses figures*, Paris, Pierre David et Edme Pépingué, 1653.

AUBIGNAC François Hédelin abbé d', *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001.

AUBIGNAC François Hédelin abbé d', *Quatrième dissertation*, Paris, Jacques du Brueil, 1663.

BOISROBERT François Le Métel de, *Les Épistres du sieur de Boisrobert*, Paris, Cardin Besongne, 1647.

- BOISROBERT François Le Métel de, *Les Épistres en vers et autres œuvres poétiques*, Paris, Augustin Courbé, 1659.
- BOISROBERT François Le Métel de, *Paraphrase sur les sept pseumes de la pénitence de David*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.
- BOISROBERT François Le Métel de (éd.), *Le Sacrifice des muses, au grand cardinal de Richelieu*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1635.
- BOISROBERT François Le Métel de (éd.), *Le Parnasse royal, où les immortelles actions du très-chrestien et très-victorieux monarque Louis XIII sont publiées par les plus célèbres esprits de ce temps*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1635.
- CHAPELAIN Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred Hunter, Paris, Droz, 1936.
- CHARRON Pierre, *De la Sagesse, livre trois*, Bordeaux, Simon Millanges, 1601.
- COLLECTIF, *Recueil des plus beaux vers de messieurs de Malherbe. Racan. Maynard. Bois-Robert. Monfuron. Lingendes. Touvant. Motin. De Lestoille. Et autres divers auteurs des plus fameux esprits de la cour*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.
- COLLECTIF, *Les Nouvelles Muses des sieurs Godeau, Chapelain, Habert, Baro, Racan, L'Estoile, Menard, Desmarets, Maleville et autres*, Paris, Robert Bertault, 1633.
- COLLETET François, *La Muse coquette, ou les délices de l'honneste amour, et de la belle galanterie, seconde partie*, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1665.
- CORAS Jacques de, *David ou la Vertu couronnée, poëme sacré*, Paris, C. Angot, 1665.
- FARET Nicolas, *L'Honneste-homme ou l'art de plaire à la Cour*, Paris, Toussaint du Bray, 1630.
- FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et R. Leers, 1690, 3 volumes.
- GOUJET Claude-Pierre, *Bibliothèque française*, Genève, Slatkine reprints, 1966.
- LA MESNARDIÈRE Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639.
- LA MESNARDIÈRE Hippolyte Jules Pilet de, *Les Poësies de Jules de La Mesnardière*, Paris, Antoine de Sommaville, 1656.
- MAIRET Jean (éd.), *Nouvelles oeuvres de feu Mr Théophile, composées d'excellentes lettres françoises et latines, soigneusement recueillies, mises en ordre et corrigées par Mr Mayret*, Paris, Antoine de Sommaville, 1641.
- PUGET DE LA SERRE Jean, *Le Bréviaire des courtisans*, Rouen, J. Viret, 1665.

RIVET André, *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des comédies et tragédies*, La Haye, T. Maire, 1639.

SCARRON Paul, *Recueil des Œuvres burlesques de Mr Scarron, première partie*, Paris, T. Quinet, 1648.

SCARRON Paul, *Epistre chagrine*, sans lieu, 1652, non paginée.

SCARRON Paul, *Lettre de Monsieur Scaron envoyée au cardinal Mazarin à Saint Germain En Laye, en vers burlesque*, Paris, Simon Champion, 1652.

SCUDÉRY Georges de, *Autres œuvres*, Paris, Augustin Courbé, 1637.

SCUDÉRY Georges de, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

SCUDÉRY Madeleine de, *Conversations sur divers sujets*, Paris, Claude Barbin, 1680.

SILHON Jean de, *Le Ministre d'Etat, troisième partie. De la certitude des connaissances humaines*, Amsterdam, A. Michiels, 1662.

TRISTAN L'HERMITE, *Les Vers héroïques du sieur Tristan L'Hermitte*, Paris, Jean-Baptiste Loyson et Nicolas Portier, 1648.

II. Études

A. Sur les comédiens et l'histoire du théâtre

Articles

BAYARD Marc, « Les faiseurs d'artifices : Georges Buffequin et les artistes de l'éphémère à l'époque de Richelieu », *XVII^e siècle*, n° 230, 1/2006, p.151-164.

BERNHARD B. « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1842, t.3, 377-404.

CHARDON Henri, « Un dernier renseignement sur Monchaingre », *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, 1876, p.171-192.

- CLARKE Jan, « Un théâtre qui n'a jamais existé : le tripot dans la rue du Temple », [in] *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle : actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004*, G. Narr, Verlag, Tübingen, 2006. p.103-117.
- DEIERKAUF-HOLSBOER S.-Wilma, « La date d'entrée de Floridor à l'Hôtel de Bourgogne et les premières de Pierre Corneille de 1644 à 1653 », *XVII^e siècle*, 1952, n° 15, p.408-421.
- DELAFOSSÉ M., « Documents inédits », *Revue d'histoire du théâtre*, 1948-1949, III, p.159-160.
- FOLTZER A., « Les origines du théâtre à Bayonne jusqu'en 1789 », *Au temps jadis de Bayonne*, 2^e série, 1932, p.113-142.
- FOURNIER Édouard, « L'Espagne et ses comédiens en France », *Revue des provinces*, septembre 1864, p.483-502.
- FRANSEN J., « Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, n° 3, juillet-septembre 1927, p.321-355.
- GERASIME-DESPIERRES, « Le Théâtre et les comédiens à Alençon au XVI^e et au XVII^e siècle », *Bulletin de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, Paris, 1892, p.238-250.
- GOLDER John, « "A l'instart et conformément ... au jeu de paume du Marestz" : ce que l'Hôtel de Bourgogne devait au théâtre du Marais en 1647 », [in] *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle : actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004*, G. Narr, Verlag, Tübingen, 2006. p.87-101.
- HOWE Alan, « Alexandre Hardy et les comédiens français à Angers au début du XVII^e siècle », *Seventeenth-Century French Studies*, 2006, t.28, p.33-48.
- HOWE Alan, « Corneille et ses premiers comédiens », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, Corneille, juillet-septembre 2006, p.519-542.
- HOWE Alan, « La troupe du Marais et la première de Mélite (1629-1631) : trois documents inédits », *Australian Journal of French Studies*, t. XXXV, 1998, p.279-294.
- HOWE Alan, « Une troupe de comédiens français et italiens aux Pays-Bas espagnols en 1604 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LVII, 1979, p.596-601.

- HOWE Alan, « Couples de comédiens au début du XVII^e siècle : Le cas de Nicolas Gasteau et Rachel Trépeau », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1981-I, p.17-25.
- HOWE Alan, « Bruscombille, qui était-il ? », *XVII^e siècle*, 1986, p.390-396.
- HOWE Alan, « Alexandre Hardy, his printers and his patron », *Seventeenth-Century French Studies*, t.VIII, 1986, p.132-142.
- JACQUOT Albert, « Notes pour servir à l'histoire du théâtre en Lorraine », *Bulletin de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, Paris, 1892, p.561-685.
- LANCASTER Henry Carrington, « Jean-Baptiste Raisin, le petit Molière », *Modern Philology*, t. XXXVIII, 1941, p.335-439.
- LAROCHE Dr. Léon, « Le Théâtre à Mâcon aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Annales de l'Académie de Mâcon*, 1956-1957, p.58-66.
- LAZARD Madeleine, « Henri IV et le théâtre », [in] *Les Lettres au temps d'Henri IV : Actes du 4^e Colloque de l'Association Henri IV*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1990.
- LEBÈGUE Raymond, « Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1948, p.9-24.
- LEBÈGUE Raymond, « La vie dramatique à Rouen de François I^{er} à Louis XIII », *Bulletin philologique et historique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1955-1956, p.399-422.
- LEBÈGUE Raymond, « Valleran le Conte à La Flèche », *Revue d'histoire du théâtre*, avril 1965, p.160-161.
- LEVRON Jacques, « Les origines des Comédiens du Roi », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1949, p.91-96.
- LHUILIER Th., « Documents sur les de Brie », *Revue des Sociétés savantes des Départements*, 1874, 2^e semestre, p.57-59.
- MAXFIELD-MILLER Elizabeth, « New findings on Molière and his first patron in Southern France, Bernard de Nogaret, duc d'Epéron », *Romance Notes*, v.X, n° I, 1968.
- MAZOUER Charles, « Le répertoire des comédiens ambulants à l'étranger et la diffusion du théâtre français », [in] *Horizons européens de la littérature française au XVII^e siècle. L'Europe : lieu d'échanges culturels ? La circulation des œuvres et des jugements au XVII^e siècle*, p. p. Wolfgang Leiner, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p.289-298.

- MAZOUER Charles, « L'Église, le théâtre et le rire au XVII^e siècle », [in] *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, réunis par Yvonne Bellenger, Gabriel Conesa, Jean Garapon, Charles Mazouer et Jean Serroy, Paris, PUF, 1992, p.349-360.
- MAZOUER Charles, « Molière et l'ordre de l'Église », [in] *Ordre et contestation au temps des classiques*, t. I, 1992, p.45-58.
- MAZOUER Charles, « Théâtre et musique au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n^o 21, 1994, p.5-28.
- MAZOUER Charles, « Les défenseurs ecclésiastiques de Molière », *Le Nouveau Moliériste*, II, 1995, p.57-68.
- MAZOUER Charles, « Acteurs français et acteurs italiens en France », [in] *L'Acteur en son métier*, p. p. Didier Souiller et Philippe Baron, Éditions universitaires de Dijon, 1997, p.165-179.
- MÉLÈSE Pierre, « Les conditions matérielles du Théâtre à Paris sous Louis XIV », *XVII^e siècle*, 1958, p.104-124.
- MONGRÉDIEN Georges, « Chronologie des troupes ayant joué à l'Hôtel de Bourgogne de 1598 à 1680 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1953, III, p.160-174.
- MONGRÉDIEN Georges, « Le chef des comédiens du Grand Condé, Philandre », *Mercure de France*, juillet 1961, p.460-477.
- MONGRÉDIEN Georges, « Le chef des comédiens de la Grande Mademoiselle, La Source », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1962, p.615-632.
- MONGRÉDIEN Georges, « Le comédien-poète Nanteuil », *Revue d'histoire du théâtre*, 1962, I, p.9-17.
- MONGRÉDIEN Georges, « La circulation comique en France au XVII^e siècle », *Revue d'histoire du Théâtre*, 1973, III, p.207-215.
- MONGRÉDIEN Georges, « Points obscurs de la vie provinciale de Molière », *Revue d'histoire du Théâtre*, 1974-1, p.7-14.
- MONGRÉDIEN Georges, « Les familles de comédiens dans les troupes de campagne au XVII^e siècle », [in] *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tübingen-Paris, 1976, p.159-163.
- MONGRÉDIEN Georges, « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1978-2, p.103-119.

- MONVAL Georges, « La troupe espagnole des comédiens de la Reine », *Le Moliériste*, n° 79, octobre 1885, p.195-205.
- MONVAL Georges, « Le Théâtre à Rouen au XVII^e siècle », *Revue d'art dramatique*, 1971, t.XXIX, janvier-mars 1893.
- PASQUIER Pierre, « L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse », [in] *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle : actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004*, G. Narr, Verlag, Tübingen, 2006. p.47-71.
- PUYBUSQUE G. A. de, « Un mariage de comédiens à Toulouse en 1665 », *Revue historique de Toulouse*, X, 1923, p.121-132.
- ROBERT Jean, « Documents pour servir à l'histoire des comédiens du Grand Condé (1661-1671) », [in] *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII^e siècle : offerts à Georges Mongrédien par ses amis*, Paris, Société d'études du XVII^e siècle, 1974.
- ROBERT Jean, « Comédiens en Provence sous Louis XIV », *Revue d'histoire du théâtre*, 1956, I, p.48-49.
- ROBERT Jean, « Comédiens à Marseille sous Louis XIV », *Revue d'histoire du théâtre*, 1961, I, p.31-36.
- ROBERT Jean, « Comédiens à Nancy au XVII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1957, I-II, p.45-50.
- ROBERT Jean, « Comédiens et bateleurs sur les rives de la Garonne au XVII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1959, I, p.33-45.
- ROBERT Jean, « Comédiens à Nantes sous Louis XIV », *Revue d'histoire du théâtre*, 1961, III, p.240-245.
- ROBERT Jean, « La Clientèle aristocratique des comédiens et des musiciens dans le Midi méditerranéen (1610-1720) », [in] *Dramaturge et société* (Colloque international du CNRS, Nancy, 1967), Paris, CNRS, 1968, t.I, p.267-285.
- ROBERT Jean, « Comédiens et bateleurs à Pau et à Bayonne au XVII^e siècle », *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Pau*, 1971, 4^e série, t.VI, p.123-141.
- ROBERT Jean, « Acte de baptême de Marthe de Longchamp (Communication) », *Revue d'histoire du Théâtre*, 1954, III, p.179.
- ROBERT Jean, « Acte de baptême d'Armand Pitel (communication) », *Revue d'histoire du Théâtre*, 1954, III, p.168-169.

ROBERT Jean, « Comédiens, musiciens et opéras à Avignon au XVII^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1965, III, p.275-323, 5 pl. h.-t. et tirage à part, Imprimerie Troyenne, Troyes, 1966.

ROBERT Jean, « Comédiens en Languedoc méditerranéen au XVII^e siècle », *Études sur Pézenas et sa région*, IV, n° 3, 1973, p.3-14.

ROBERT Jean, « Notes et statistiques sur les passages de comédiens au XVII^e siècle dans les pays méridionaux », *Marseille*, n° 101, 2^e tr. 1975, p.109-113.

ROBERT Jean, « Notes concernant une iconographie sur le comédien Zacharie Jacob dit Montfleury », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1976-2, p.152-155.

ROUSSEAU Félix, « Documents pour l'histoire du théâtre français en Belgique », *Revue belge d'histoire*, 1914, p.148-155.

SAULNIER F., « Les comédiens à Rennes au XVII^e siècle », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, 1880, p.259-270.

SPINA Olivier, « L'acteur tient-il la plume du dramaturge ? Étude historique de la place des acteurs au sein du système dramatique élisabéthain », *Histoire, économie, société*, vol.2, juin 2008, p.61-74.

SURGERS Anne, « Le décors de l'Hôtel de Bourgogne : usage et détournement du type "à l'italienne" », [in] *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle : actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004*, G. Narr, Verlag, Tübingen, 2006. p.73-86.

Ouvrages

ALLIÈS Albert-Paul, *Une ville d'États : Pézenas aux XVI^e et XVII^e siècles, Molière à Pézenas*, Pézenas, Domens, 2005.

ANONYME, *Etats de Bretagne de 1614*, Nantes, A. Guéraud, 1863.

BALUFFE Auguste, *Molière inconnu, sa vie. Tome I^{er}, 1622-1646*, Paris, Perrin, 1886.

BASCHEM Armand, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882.

BEAUSSANT Philippe, *Les Plaisirs de Versailles : Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996.

BEUGNOT Bernard, *Guez de Balzac*, Paris, Memini, 2001.

- BLANC André, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, Paris, Perrin, 2007.
- BOUTEILLER J.E., *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaux, 1860-1880, 4 volumes.
- CALDICOTT C.E.J., *La carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998.
- CAMPARDON Émile, *Documents inédits sur J.-B. Poquelin-Molière*, Paris, Plon, 1871.
- CAMPARDON Émile, *Nouvelle pièces sur Molière et sur quelques comédiens de sa troupe*, Paris, Berger-Levrault, 1876.
- CAMPARDON Émile, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 volumes. CAMPARDON Émile, *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, H. Champion, 1879.
- CARDAVACQUE Adolphe de, *Le Théâtre à Arras avant et après la Révolution*, Arras, de Sède, 1884.
- CHANCEREL René, *L'Évolution du statut des comédiens*, Paris, Imprimerie les Presses modernes, 1930.
- CHARDON Henri, *La Troupe du Roman Comique dévoilée et les comédiens de campagne au XVII^e siècle*, Le Mans, E. Monnoyer, 1876.
- CHARDON Henri, *Nouveaux documents sur la vie de Molière, M. de Modène, ses deux femmes et Madeleine Béjart*, Paris, A. Picard, 1886.
- CHARDON Henri, *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman Comique*, Paris, Champion, 1904, 2 volumes.
- CHARDON Henri, *Nouveaux documents sur les Comédiens de campagne, la vie de Molière et le Théâtre de collège dans le Maine*, Paris, Champion, 1905.
- CHESNAIS Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1947.
- CLAEYS Prosper, *Histoire du Théâtre à Gand*, Gand, J. Vuyesteke, 1892, 3 volumes.
- CLARKE Jan, *The Guenegaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume One : Founding, Design and Production*, Lewiston, New York State, U.S.A., Edwin Mellen Press, 1998.
- CLARKE Jan, *The Guenegaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume Two : Accounts Season by Season*, Lewiston, New York State, U.S.A., Edwin Mellen Press, 2001.
- CLARKE Jan, *The Guenegaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume Three : The Demise of the Machine Play*, Lewiston, New York State, U.S.A., Edwin Mellen Press,

2007.

CLOUZOT Henri, *L'Ancien théâtre en Poitou*, Niort, L. Clouzot, 1901.

CLOUZOT Henri, *Notes pour servir à l'histoire de l'ancien théâtre en Poitou. La Poésie dramatique en Poitou au XVII^e siècle*, Fontenay-le-Comte, aux bureaux de la *Revue du Bas-Poitou*, 1898.

DEIERKAUF-HOLSBOER S.-Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954-1958, 2 volumes.

DEIERKAUF-HOLSBOER S.-Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.

DEIERKAUF-HOLSBOER S.-Wilma. *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968- 1970, 2 volumes.

DEIERKAUF-HOLSBOER S.-Wilma, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du Roi : 1572-1632. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, A.G. Nizet, 1972.

DES ESSARTS Nicolas-Toussaint, *Les Trois théâtres de Paris, ou Abrégé historique de l'établissement de la Comédie française, de la Comédie italienne et de l'Opéra, avec un précis des lois, arrêts, règlements et usages qui concernent chacun de ces spectacles*, Paris, Lacombe, 1777.

DESTRANGES Étienne, *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris. Fischbacher, 1893.

DETCHEVERRY Armand, *Histoire des théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, J. Delmas, 1860.

FABER Frédéric, *Histoire du Théâtre français en Belgique*, Bruxelles et Paris, F.-J. Olivier et Tresse, 1878-1880, 5 volumes.

FABRE Augustin, *Les Rues de Marseille*, Marseille, J. Barile, 1862, t.III.

FRANSEN J., *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

GANDERAX Louis, *La Condition des comédiens. I. Depuis les origines jusqu'au XVIII^e siècle*, sans lieu, ni nom d'éditeur, 1887.

GOUVENAIN Louis de, *Le Théâtre à Dijon (1422-1790)*, Dijon, Jobard, 1888.

GROS DE GASQUET Julia, *En disant l'alexandrin : L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

HÉCART Gabriel-Antoine-Joseph, *Recherches historiques, bibliographiques, critiques*

- et littéraires sur le théâtre de Valenciennes*, Paris, Hécart, 1816.
- HOURCADE Philippe, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, 2002.
- HOWE Alan, *Le Théâtre professionnel à Paris. 1600-1649, Étude par Alan Howe. Documents analysés par Madeleine Jurgens et Alan Howe. Transcriptions par Andrée Chauleur et Pierre-Yves Louis*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.
- JAL Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, H. Plon, 1867.
- JURGENS Madeleine et FLEURY Marie-Antoinette, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire littéraire (1650-1700)*, Paris, PUF, 1960.
- JURGENS Madeleine et FLEURY Marie-Antoinette, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Imprimerie Nationale, 1963.
- KELLY John, *La Querelle du théâtre en France de 1657 à 1770*, [sans lieu, sans nom], 1951.
- LAGRAVE Henri, MAZOUER Charles et RÉGALDO Marc, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours. Tome I : Des origines à 1799*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985.
- LANCASTER E. Dabney, *French dramatic literature in the reign of Henri IV*, Texas, The University cooperative society, 1952.
- LANCASTER Henry Carrington, *A History of french dramatic literature in the seventeenth Century*, 9 volumes, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942.
- LEBÈGUE Raymond, *Études sur le théâtre français, I, Moyen Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977.
- LEFEBVRE Léon, *Histoire du Théâtre de Lille de ses origines à nos jours*, Lille, Lefebvre- Ducrocq, 1907, t. I.
- LEMAZURIER Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du Théâtre français : depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, J. Chaumerot, 1810, 2 volumes.
- LEMOINE Jean, *Première du Cid*, Paris, Hachette, 1937.
- LEMOINE Jean, *Les Des Œilletts : Une grande comédienne. Une maîtresse de Louis XIV*, Paris, Perrin, 1939.

- LIEBRECHT Henri, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, Champion, 1923.
- LYONNET Henry, *Les Premières de Molière*, Paris, Delagrave, 1921.
- LYONNET Henry, *Les Premières de Corneille*, Paris, Delagrave, 1923.
- LYONNET Henry, *Les Premières de Jean Racine*, Paris, Delagrave, 1924.
- MAUGRAS Gaston, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887.
- MAZOUER Charles, *Théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2013 (2003).
- MÉLÈSE Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934.
- MÉLÈSE Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934.
- MOINE Marie-Christine, *Les Fêtes à la Cour du Roi-Soleil : 1653-1715*, Paris, Fernand Lanore et François Sorlot, 1984.
- MONGRÉDIEN Georges, *Les Grands Comédiens du XVII^e siècle*, Paris, Le Livre, 1927.
- MONGRÉDIEN Georges, *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.
- MONGRÉDIEN Georges, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle, suivi d'un inventaire des troupes, 1590-1710*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1961.
- MUGNIER François, *Le Théâtre en Savoie*, Paris, Champion, 1887.
- OLAGNIER Paul, *Les Incapacités des acteurs en droit romain et en droit canonique*, Paris, Armand Magnier, 1899.
- PARFAICT François, PARFAICT Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Le Mercier : Saillant, 1745-1749, 15 volumes.
- PAQUOT Marcel, *Les Étrangers dans les divertissements de la cour de Beaujoyeux à Molière, 1581-1673, contribution à l'étude de l'opinion publique et du théâtre en France*, Bruxelles, Palais des Académies, 1932.
- PASQUIER Pierre (éd.), *Le Mémoire de Mahelot : Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du roi*, éd. Pierre Pasquier, Paris, H. Champion, 2005.
- RIGAL Eugène, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901.
- ROSS CURTIS A., *Crispin I^{er}. La vie et l'œuvre de Raymond Poisson comédien-poète*

du XVII^e siècle, University of Toronto, Klincksieck, 1972.

SCHERER Colette, *Comédie et société sous Louis XIII : Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, A.G. Nizet, 1983.

SOUILLER Didier, BARON Philippe (éd.), *L'Acteur en son métier*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 1997.

SOULIÉ Eudore, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863.

THIROUIN Laurent, *L'Aveuglement salutaire*, H. Champion, Paris, 1997.

Thèses, mémoires

BRISSARD Françoise, *Le Grand Condé et le théâtre de son temps*, mémoire dirigé par Jacques Scherer, soutenu à l'Université de Paris en 1969.

DESPREZ Michaël, *Les Premiers professionnels ou du comédien à l'acteur : constitution d'un métier, constitution d'une image : Italie, France : c.1500-c.1630*, thèse dirigée par Christian Biet, soutenue à l'Université Paris X Nanterre en 2005.

B. Sur les auteurs et le patronage littéraire

Articles

ABRAHAM Claude, « Tristan et les pouvoirs », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 11, 1989, p.13-18.

BRAY Bernard, « La louange, exigence de civilité et pratique épistolaire », *XVII^e Siècle*, n° 167, vol. 42, Avril/Juin 1990, 135-153.

CHAUVERAU Jean-Pierre, « Vie et mort d'un genre sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV : la poésie encomiastique », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 9, 1978, p.67-82.

CHAUVERAU Jean-Pierre, « 1895-1995 : Le centenaire de la thèse de Bernardin », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 17, 1995, p.5-10.

CHAUVERAU Jean-Pierre, « Tristan et Christine de Suède », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 10, 1988, p.63-65.

- CHAUVERAU Jean-Pierre, « Tristan et la noblesse », *Cahiers Tristan L'Hermitte*, n° 11, 1989, p.43-54.
- DÉBORAH Blocker, RIBARD Dinah, « Du Ryer et l'écriture indirecte », *Littératures classiques*, n° 42, n° spécial « Du Ryer », sous la direction de Dominique Moncond'huy, 2001, pp. 67-97.
- DÉBORAH Blocker, HADDAD Élie, « Protections et statut d'auteur à l'époque moderne : formes et enjeux des pratiques de patronage dans la querelle du *Cid* (1637) », *French Historical Studies*, n° 31/3, été 2008, p.381-416.
- DÉBORAH Blocker, HADDAD Élie, « De la scène à la diplomatie : usages de la dédicace lorsque Jean Mairet quitte le théâtre (1639-1643) », en collaboration avec Déborah Blocker, *Littératures classiques*, n° 65, été 2008, p.49-63.
- DETHAN Georges, « Tristan L'Hermitte et Gaston d'Orléans : un appel à l'héroïsme », *Cahiers Tristan L'Hermitte*, n° 11, 1989, p.19-26.
- DUBU Jean, « La condition sociale de l'écrivain de théâtre », *XVII^e siècle*, 1958, p.149-183.
- DUBU Jean, « À propos de l'*Apologie du théâtre* de G. de Scudéry », [in] *Les Trois Scudéry : acte du Colloque du Havre, 1-5 octobre 1991*, recueillis par Alain Niderst, Klincksieck, Paris, 1993.
- DUTERTRE Eveline, « L'*Apologie du théâtre* de Georges de Scudéry », *Travaux de littérature*, n° III, 1990, p.391-406.
- FUMAROLI Marc, « Le Cardinal de Richelieu fondateur de l'Académie française », [in] *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Imprimerie nationale, 1985, p.217-235.
- GIAVARINI Laurence, HADDAD Élie, « L'art de la dédicace selon Jean Mairet », *Littératures classiques*, n° 65, été 2008, p.35-48.
- GIAVARINI Laurence, « Vertus héroïques et politiques de la pastorale. Autour de la figure du duc de Montmorency », *Elseneur*, n° 20, 2005, p.249-274.
- GÜNTER Berger : « Du mécène au marché : roman et épître dédicatoire au XVII^e siècle », [in] *Ouverture et dialogue : mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Unrich Döring, Antiopy Lyroudias, Rainer Zaiser (dir.), Tübingen, G. Narr, 2000.
- HADDAD Élie, « Écriture et usages de la dédicace au XVII^e siècle : autour du *Roland Furieux* de Jean Mairet (1640) », *Temporalités*, n° 3, 2006, p.107-127.

- HOWE Alan, « L'entrée au parnasse d'un dramaturge professionnel : le cas d'Alexandre Hardy », [in] *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Georges Forestier, Edric Caldicott & Claude Bourqui (dir.), Paris, PUPS, 2007, p.227-244.
- ISRAEL Marcel, « Tristan L'Hermite à Bruxelles », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 10, 1988, p.7-18.
- JOUHAUD Christian, « L'écrivain et le ministre : Corneille et Richelieu », *XVII^e siècle*, 1994, n° 182, p.135-142.
- JOUHAUD Christian, MERLIN Hélène, « Mécènes, patrons et clients : les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII^e siècle », *Terrain*, 1993, n° 21, p.47-62.
- LEINER Wolfgang, « Reflets politiques dans les lettres dédicatoires », [in] *Politique et littérature en France aux XVI^e et XVII^e siècles* (Actes du Colloque international recueilli par Giovanni Dotoli), Bari, Adriatica ; Paris, Didier érudition, 1997, p.223-235.
- LEINER Wolfgang, « Lieux communs et discours encomiastique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, AIEF, 1997, n° 49, p.75-93.
- Mesnard Jean, « Richelieu et le théâtre », [in] *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, Imprimerie nationale, 1985, p.168-181.
- MERLIN Hélène, « Horace, l'équivoque et la dédicace », *XVII^e siècle*, 1994, n° 182, p.121-134.
- NIXON Yannick, « Les dédicaces au chancelier Séguier », *XVII^e siècle*, 1990, v.42, p.203-219.
- RIFFAUD Alain, « L'Aventure éditoriale du théâtre imprimé entre 1630 et 1660 », [in] *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Georges Forestier, Edric Caldicott & Claude Bourqui (dir.), Paris, PUPS, 2007, p.59-86.
- RIFFAUD Alain, « L'énigme éditoriale de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, ou de l'utilité de bien connaître les imprimeurs », [in] *Histoire et civilisation du livre*, Genève, Droz, 2008, p.293-308.
- ROY Émile, « Un pamphlet d'Alexandre Hardy : *La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne* (1628) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1915, p.497-543.
- TOMLINSON Philip, « Jean Mairet and Henri II de Montmorency, or What's a Poet Worth ? Some New Evidence », *Papers on French seventeenth century literature*, vol. XXVIII, n° 54, 2001, p.31-44.

VAN DIJK Willibrord-Christian, « Remarques sur les “Épîtres dédicatoires” des XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue française d'histoire du livre*, 1983, n° 40, p.191-216.

VIALA Alain, « Tristan et l'institution littéraire », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 11, 1989, p.6-12.

Ouvrages

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

BELLENGER Yvonne (éd.), *Le Mécénat et l'influence des Guises : actes du colloque organisé par le Centre de recherche sur la littérature de la Renaissance de l'Université de Reims et tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994 (et à Reims pour la journée du 2 juin)*, Paris, H. Champion, 1997.

BERREGARD Sandrine, *Tristan l'Hermite, « héritier » et « précurseur » : imitation et innovation dans la carrière de Tristan l'Hermite*, Tübingen, 2006.

BLOCKER Déborah, *Instituer un "art" : politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2009.

BOMBART Mathilde, *Guez de Balzac et la querelle des "Lettres" : écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2007.

BOMBART Mathilde, MÉCHOULAN Éric (éd.), *Politiques de l'épistolaire au XVII^e siècle : autour du Recueil Faret*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011.

BOUQUET François, *Points obscurs et nouveaux de la vie de Pierre Corneille*, Paris, Hachette, 1888.

CHARDON Henri, *La Vie de Rotrou mieux connue, documents inédits sur la société polie de son temps et la querelle du Cid*, Paris, A. Picard, 1884.

CHATELAIN Urbain-Victor, *Le Surintendant Nicolas Fouquet, protecteur des lettres, des arts et des sciences*, Paris, Perrin, 1905.

CIVARDI Jean-Marc, *La Querelle du Cid, 1637-1638*, Paris, H. Champion, 2004.

KERVILER René, *Le Chancelier Pierre Séguier, second protecteur de l'Académie*

française : études sur sa vie privée, politique et littéraire, et sur le groupe académique de ses familiers et commensaux, Paris, Didier, 1874.

FALK Henri, *Les Privilèges de librairie sous l'ancien régime : étude historique du conflit des droits sur l'œuvre littéraire*, Paris, A. Rousseau, 1906.

GATULLE Pierre, *Gaston d'Orléans : entre mécénat et impatience du pouvoir*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.

HADDAD Élie, *Fondation et ruine d'une maison : histoire sociale des comtes de Belin, 1582-1706*, Limoges, Publim, 2009.

HALL Hugh Gaston, *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon press, 1990.

Hildesheimer Françoise, *Richelieu*, Paris, Flammarion, 2004.

HOWE Alan, *Écrivains de théâtre. 1600-1649, Documents réunis et présentés par Alan Howe, à partir des analyses de Madeleine Jurgens*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2005.

JEHASSE Jean, *Guez de Balzac et le génie romain*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977.

JOUHAUD Christian, *Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

LÉVY Robert, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris, PUF, 1924.

MAGNE Émile, *Le Plaisant abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française, 1592-1662*, Paris, Mercure de France, 1909.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Excentricité académique : littérature, institution, société*, Paris, Les Belles lettres, 2001.

LA GORCE Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

LEINER Wolfgang, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur : 1580-1715*, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag, 1965.

MARTIN Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle : 1598-1701*, Genève, Droz, 1969.

MOUSNIER Roland (dir.), *Richelieu et la culture, actes du colloque international en Sorbonne, [19-20 novembre 1985]*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1987.

PERSON Léonce, *Notes critiques et biographiques sur Rotrou*, Paris, L. Cerf, 1882.

PETÉY-GIRARD Bruno, *Le Sceptre et la plume : images du prince protecteur des lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.

SCHAPIRA Nicolas, *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle : Valentin Conrart, une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

SHOEMAKER Peter W., *Powerful connections : the poetics of patronage in the age of Louis XIII*, Newark, University of Delaware Press, 2007.

TUILIER André (préf.), *Richelieu et le monde de l'esprit, [exposition] Sorbonne, novembre 1985*, Paris, Imprimerie nationale, 1985.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

Thèses

BLONDET Sandrine, *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'Illustre Théâtre : deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, thèse dirigée par Georges Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2009.

ILINE Anastasia, *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662) : faveur et défaveur dans la France du premier XVII^e siècle*, thèse dirigée par Christian Jouhaud, soutenue à l'EHESS en 2008.

LE GUILLOU Yves, *Les Bouthillier, de l'avocat au surintendant (ca 1540-1652). Histoire d'une ascension sociale et formation d'une fortune*, thèse soutenue à l'École nationale des chartes en 1997.

NEXON Yannick, *Le Mécénat du chancelier Séguier. Recherches sur un hôtel parisien au XVII^e siècle, l'activité d'un cercle littéraire et religieux et son influence*, thèse soutenue à l'École nationale des chartes en 1976.

C. Divers

Ouvrages

ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1997 (1948-1951), 3 volumes.

BERNARD Auguste, *Histoire de l'Imprimerie royale du Louvre*, Paris, Imprimerie impériale, 1867.

BURY Emmanuel, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme, 1580-1750*, Paris, PUF, 1996.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff, 1987.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Louis XIV et le ballet de cour ou Le plus illustre des danseurs : 1651-1670*, Paris, Société d'histoire du théâtre, 2002.

COSANDEY Fanny (éd.), *Dire et vivre l'ordre social : en France sous l'Ancien régime*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

DUCCINI Hélène, *Faire voir, faire croire : l'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

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

FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

GUICHARD Charlotte, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

MARTIN SAINT-LÉON Étienne, *Histoire des corporations de métiers : depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791 ; suivie d'une Étude sur l'évolution de l'idée corporative au XIX^e siècle et sur les syndicats professionnels*, Paris, Guillaumin, 1897.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles lettres, 1994.

MOUSNIER Roland, *Les Institutions de la France sous la monarchie absolue : 1598-1789*, Paris, PUF, 1974.

MOUSNIER Roland, *L'Homme rouge ou La vie du cardinal de Richelieu : 1585-1642*,

Paris, Paris, R. Laffont, 1992.

MOUSNIER Roland, *La Plume, la faucille et le marteau : institutions et société en France du Moyen âge à la Révolution*, Paris, PUF, 1970.

MOUSNIER Roland, *Paris, capitale au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, A. Pedone, 1978.

SUTCLIFFE Frank Edmund, *Politique et culture : 1560-1660*, Paris, Didier, 1973.

THOMAS Alexandre, *Une province sous Louis XIV : situation politique et administrative de la Bourgogne, de 1661 à 1715, d'après les manuscrits et les documents inédits du temps*, Paris, imprimerie de Crapelet, 1844.

THUAU Étienne, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris, Albin Michel, 2000.

Index

A

Adam (Antoine).....12, 86, 213, 264
Anne d'Autriche 114, 116, 215, 216, 218,
222, 305, 307
Apostolidès (Jean-Marie)2, 3, 4, 13
Aubignac (d') 312, 318, 319, 320, 322,
325, 326, 327, 331, 340

B

Baschet (Armand)43, 44, 64
Baudry (René)97, 98, 99
Beauval (Jean-Pitel, dit) 115, 122, 129,
130, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
163, 165, 196, 197
Belin (comte de) 88, 216, 222, 256, 290,
314
Bellerose (Pierre Le Messier, dit) 39, 44,
47, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89,
90, 93, 95, 125, 126, 127, 152, 242, 247,
252, 321, 341, 342
Blocker (Déborah).....328, 329, 330, 331
Boisrobert (François Le Métel de) 10, 14,
215, 233, 234, 236, 237, 243, 259, 260,
263, 266, 269, 270, 271, 272, 274, 275,
277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285,
286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295,
298, 299, 301, 304, 308, 313, 315, 316,
317, 318, 335, 337, 338, 340, 344
Bombart (Mathilde) 227, 258, 259, 261,
265
Bouchard (Jean-Jacques) 207, 297, 298,
299
Boyer (Claude) 10, 99, 119, 202, 203, 215,
222, 232, 233, 234

C

Caldicott (C.E.J.).....2, 107, 109, 250, 275
Campardon (Émile) 54, 63, 92, 126, 127,
147

Chapelain (Jean) 10, 11, 14, 15, 16, 88,
215, 219, 220, 242, 243, 256, 257, 277,
278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287,
288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295,
296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304,
311, 316, 317, 318, 323, 324, 325, 326,
327, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
337, 338, 340, 344, 345, 346
Chappuzeau (Samuel) 94, 102, 116, 117,
121, 123, 128, 133, 134, 139, 140, 141,
143, 166, 246
Colbert (Jean-Baptiste) 7, 10, 110, 111,
113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121,
122, 153, 215, 219, 220, 221, 302, 344,
345, 346, 348
Colletet (Guillaume) 222, 295, 313, 317,
320, 321
Condé (Louis de Bourbon, dit le Grand
Condé) 8, 13, 58, 77, 96, 129, 133, 134,
137, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165,
166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
176, 177, 178, 180, 181, 189, 191, 192,
193, 194, 196, 197, 200, 201, 204, 207,
208, 210, 213, 214, 215, 219, 233, 237,
238, 239, 243, 244, 247, 248, 249, 250,
309, 343
Corneille (Pierre) 3, 10, 76, 92, 93, 94, 96,
98, 99, 103, 119, 121, 185, 186, 187,
230, 275, 313, 315, 316, 317, 319, 330,
333, 334, 335, 336, 337
Couton (Georges) 2, 3, 92, 93, 119, 121,
306, 337

D

Deierkauf-Holsboer (S.-Wilma) 7, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
41, 46, 47, 49, 50, 52, 57, 65, 76, 79, 80,
81, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96,

100, 101, 102, 103, 104, 105, 119, 123,
124, 128, 131, 140, 184, 245, 247
Desmarets (Jean) 16, 146, 147, 151, 278,
280, 281, 305, 308, 310, 311, 313, 315,
317, 321, 327, 333, 334, 335, 337, 340
Dorimond (Nicolas Drouin, dit)... 135, 136,
137, 138, 184, 185, 186, 192, 193
Du Ryer (Pierre) 10, 11, 229, 231, 252,
256, 303, 315
Durieux (Michel) 143, 145, 146, 147, 150,
152, 153, 155, 156, 158, 159, 167, 168,
169, 170

F

Faret (Nicolas) 13, 264, 265, 266, 267, 268,
269, 274, 276, 277, 298, 299
Floridor (Josias de Soulas, dit) 91, 92, 94,
95, 96, 97, 98, 100, 108, 132, 137, 142,
149, 150, 154, 342
Fonteny (Jacques de)..... 39, 40, 41, 42, 43
Forestier (Georges) 3, 107, 109, 110, 120,
223, 250, 253, 275
Fransen (J.) 40, 47, 50, 54, 57, 60, 64, 66,
80, 82, 83, 142, 173, 178, 179, 183, 188,
190, 244
Fumaroli (Marc)17, 315, 410

G

Gaston d'Orléans 8, 107, 136, 138, 193,
215, 219, 221, 274, 276
Godeau (Antoine) 16, 242, 265, 278, 279,
280, 299
Gombauld (Jean de) 257, 277, 285, 286,
317, 318, 337, 338, 340
Gournay (Marie de).....280
Gouvenain (Louis de) 136, 143, 158, 202,
204
Guez de Balzac (Jean-Louis) 14, 16, 17,
227, 249, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 276,
284, 286, 290, 291, 292, 293, 295, 296,

297, 298, 303, 317, 318, 321, 323, 324,
326, 327, 332, 335, 336, 337, 338, 345

H

Hardy (Alexandre) 23, 30, 39, 46, 47, 48,
49, 50, 52, 58, 59, 80, 81, 82, 84, 213,
214, 219, 225, 226, 243, 244, 245, 246,
247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 258, 303
Henri IV 21, 22, 23, 24, 40, 43, 44, 61, 63,
64, 69, 75, 261, 266
Howe (Alan) 7, 19, 23, 25, 37, 38, 39, 40,
42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 57, 58, 59,
64, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91,
191, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 253,
255

I

Iline (Anastasia)..... 270, 271

J

Jehasse (Jean)..... 258, 269
Jouhaud (Christian) 14, 15, 16, 235, 258,
270, 282

L

La Fleur (Robert Guérin, dit) 33, 34, 35, 37,
42, 46, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 59,
63, 64, 65, 66, 67, 72, 75, 79, 81, 82, 84,
88, 190, 341
La Grange (Charles Varlet, dit) 106, 107,
109, 112, 114, 117, 118, 122, 123, 127,
129, 130
La Mesnardière 323, 324, 325, 326, 330,
331, 340
La Porte (Mathieu Lefebvre, dit) 46, 48, 49,
50, 51, 52, 60, 61, 62, 63, 66, 69, 244,
341
Lacour (Léopold) .. 305, 306, 307, 309, 313

Le Noir (Charles) 72, 76, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 112, 191, 342
 Leiner (Wolfgang) ..12, 215, 219, 223, 228
 Lemoine (Jean) 76, 82, 84, 86, 87, 89, 91, 94, 101
 Lemoine (Madeleine)101, 102, 103, 104
 Léopold-Guillaume de Habsbourg 8, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185
 Liebrecht (Henri) 10, 141, 142, 146, 169, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189
 Longchamp (Henri Pitel, dit) 143, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 155, 168
 Longueval (Claude Husson, dit) 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 81, 83, 246, 341
 Louis XIII 7, 21, 22, 43, 44, 54, 55, 63, 64, 67, 69, 74, 75, 76, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 107, 132, 213, 215, 216, 217, 218, 250, 257, 258, 264, 265, 266, 270, 272, 276, 277, 278, 279, 280, 289, 290, 294, 298, 313, 340, 341, 342
 Louis XIV 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 13, 77, 95, 98, 99, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 135, 136, 138, 144, 145, 152, 153, 157, 160, 161, 162, 165, 184, 191, 192, 193, 194, 210, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 234, 235, 301, 334, 342, 343, 345, 348
 Lully97, 161

M

Mairet (Jean) 89, 219, 223, 249, 274, 290, 291, 313, 314, 317, 329
 Malherbe (François de) 254, 255, 265, 266, 272, 277, 278, 281, 317
 Marie de Médicis 43, 58, 219, 260, 261, 265, 266, 269, 270, 271, 272
 Mazarin 16, 106, 135, 215, 216, 217, 218, 233, 236, 237, 309
 Mazouer (Charles).....57, 83, 145
 Merlin (Hélène).....235, 258, 338

Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) 2, 3, 4, 6, 8, 10, 24, 35, 49, 56, 62, 64, 72, 74, 85, 94, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 121, 122, 124, 127, 129, 130, 132, 138, 147, 150, 155, 161, 165, 191, 193, 194, 195, 196, 199, 202, 204, 223, 224, 227, 230, 238, 240, 343
 Mondory (Guillaume Desgilberts, dit) 54, 83, 84, 87, 88, 90, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 321, 335, 342
 Mongrédien (Georges) 6, 7, 8, 9, 48, 77, 89, 134, 140, 149, 174, 343
 Montfleury (Fleury-Jacob) 48, 49, 202, 244
 Montmorency (duc de) 11, 213, 218, 223, 243, 248, 249, 275, 289, 290, 314
 Monval (Georges) 6, 116, 117, 166, 167

P

Pellisson (Paul) 2, 216, 287, 288, 289, 299, 310, 313, 323, 336, 337
 Philandre (Jean Mathée, dit) 8, 96, 130, 137, 138, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 163, 168, 171, 178, 179, 182, 183, 184, 196, 197, 216
 Poisson (Raymond) 77, 124, 125, 126, 127, 131, 144, 145, 152, 191

Q

Quinault (Philippe) . 97, 119, 204, 222, 246

R

Racan (Honorat de Bueil de) 265, 266, 278, 280
 Racine (Jean) 3, 10, 202, 221
 Raisin (Jean et Jacques) 155, 156, 157, 158, 160, 163, 166, 167, 171, 193, 238, 366, 388, 418
 Renaudot (Théophraste) 76, 88, 89, 91, 132, 309, 313, 342

Richelieu 1, 2, 13, 14, 16, 17, 42, 86, 87, 88, 90, 132, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 225, 227, 228, 229, 231, 242, 243, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 299, 301, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 345

Robert (Jean) 8, 48, 77, 144, 145, 149, 150, 151, 174, 192, 193, 194

Rosidor (Jean Guillemois, dit).....120, 140, 141, 142, 148, 188

Rotrou (Jean) 99, 222, 223, 242, 256, 278, 303, 313, 314, 317, 318

S

Scarron (Paul) 150, 153, 216, 218, 235, 236

Scudéry (Georges de) 10, 11, 89, 219, 223, 257, 317, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336

Séguier (Pierre) 216, 218, 221, 232, 294, 295, 296

Silhon (Jean de) 17, 267, 268, 346

Soulié (Eudore) 24, 35, 49, 56, 62, 64, 72, 74, 85, 191

T

Tallemant des Réaux (Gédéon)86, 217, 269

Thuau (Étienne) 13, 264, 265

Tristan L'Hermite 10, 219, 221, 222, 226, 227, 311, 312, 313

V

Valleran Le Conte 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 63, 65, 66, 81, 83, 190, 214, 245, 246, 247, 341

Viala (Alain) 213, 214

Voiture (Vincent) 293, 299, 300, 301, 325, 332

Table des matières

Introduction	1
Premier volet : les comédiens face au pouvoir	18
Première partie : le roi et ses comédiens	
Chapitre premier	
Contre la confrérie de la Passion	19
I. Évolution difficile sans soutien royal	
A. La Confrérie et le théâtre : une révision de stratégie malgré elle	21
B. L'heureux succès des comédiens anglais	25
C. L'invention de la représentation alternée	30
D. Un pas en arrière	33
E. Le premier bail à loyer fixe et le personnage de Jacques de Fonteny	39
II. La troupe royale : une préhistoire	
A. Les premiers comédiens du roi	45
B. Vers une seule troupe	52
III. Révolution : tentatives au nom du roi	
A. Échec de la première intervention du roi	60
B. Le privilège de la Confrérie consolidé	63
C. Défier la Confrérie : succès mitigé d'une tentative osée	67
Conclusion du chapitre	75
Chapitre II	
Les troupes sédentaires du roi : l'établissement d'une hiérarchie	76
I. Naissance et confirmation d'un cursus-type	
A. L'origine d'une rivalité inégale	79

a.	La stabilité de la troupe des comédiens du roi	79
b.	La fluctuation du côté des comédiens de Le Noir	82
B.	La naissance d'un cursus-type	86
II.	Le repositionnement du Marais	
A.	Le départ de Floridor et la spécialisation du Marais	92
B.	Le repositionnement du Marais	100
III.	Louis XIV et ses troupes	
A.	Une stratégie à l'opposé du Marais : le retour de Molière à Paris	104
B.	Au service du Roi-Soleil : un honneur partagé	108
a.	Question de sources	108
b.	L'entretien des troupes par Louis XIV	113
c.	Le Marais : de l'oubli à la fermeture	118
C.	La plainte de Raymond Poisson ou la question de retraite chez les comédiens	124
	Conclusion du chapitre	132

Deuxième partie : la protection du théâtre itinérant

Chapitre III

	Le « Grand Condé » : un protecteur de référence	133
I.	Prélude : comment un prince étranger constitue une troupe française ?	
A.	Adopter la troupe d'un autre	135
B.	Emprunter la troupe d'autrui	137
C.	Constituer sa propre troupe	138
II.	La fidélité d'un protecteur : l'exemple du Grand Condé	
A.	Les deux troupes du prince de Condé	143
a.	L'origine de la troupe de Condé	143
b.	La crise de 1667	146
c.	La fusion avec les comédiens du dauphin	152
B.	Le patronage du Grand Condé dans tous ses aspects	158
a.	Ce que Condé apportait à ses troupes	158
b.	Condé et la gestion ordinaire de sa troupe	163
	Conclusion du chapitre	171

Chapitre IV

	Le théâtre itinérant et les autorités locales	172
I.	De la cour à la ville : l'exemple de Bruxelles	174
	A. L'affaire de Namur	175
	B. Le théâtre français à Bruxelles : la genèse d'une tradition	178
	C. L'héritage de l'archiduc Léopold-Guillaume	184
II.	Entre protection et contrôle : les autorités locales et les comédiens itinérants	190
	A. La ville comme protecteur	192
	B. La production contrôlée	198
	a. La catégorisation des pièces	199
	b. Le prix des places	200
	c. Le droit des pauvres	206
	d. Conflit au sein du pouvoir local	208
	Conclusion du chapitre	211

	Second volet : le pouvoir et les Lettres à l'exemple du patronage de Richelieu	212
--	---	-----

Ouverture

	La dédicace et le patronage littéraire	213
I.	Étude statistique : entre réalités chiffrées et réputation traditionnelle	215
II.	La critique de la rhétorique épideictique	223
III.	De la scène aux coulisses	234
	Conclusion du chapitre	241

Chapitre premier

	Le mécénat d'État sous le gouvernement de Richelieu	242
I.	La réaffirmation du statut de poète dramatique : le cas pionnier d'Alexandre Hardy	244
II.	Richelieu et le monde des lettres : de l'autorité détournée à la conscience mécénique	258
III.	Le patronage de Richelieu : un système délégué	
	A. Boisrobert et Richelieu : une histoire revisitée	269
	B. <i>Le Sacrifice des muses</i>	277

C. Boisrobert-Chapelain : le relais entre les lettres et le pouvoir	285
D. L'Académie ou la désillusion de Chapelain	296
Conclusion du chapitre	304

Chapitre II

Le patronage théâtral de Richelieu	305
I. Le théâtre carnavalesque sous l'égide de Richelieu	
A. Enquête chronologique et identification des contributeurs	308
B. Une œuvre de collaboration	316
II. Au-delà du divertissement : réglementation et défense du théâtre sous le commandement de Richelieu	
A. La triple mission de 1639	323
B. Pour un monopole du jugement ? Une interprétation tentante à combattre	328
III. La querelle du <i>Cid</i> ou la crise du patronage de Richelieu	
A. De l'« amiable compositeur » au juge malgré lui : le malaise de l'Académie dans la querelle du <i>Cid</i> à l'exemple de Chapelain	333
Conclusion du chapitre	340

Conclusion	341
-------------------------	-----

Annexe I : L'entretien des troupes de théâtre par Louis XIV de 1662 à 1681 selon les « Rôles de Dépenses du Trésor royal » contenus dans la série « Mélanges Colbert »	348
---	-----

Annexe II : Une sélection de documents reproduits aux Archives de Chantilly	363
--	-----

Annexe III : Une sélection de documents reproduits aux Archives municipales de Dijon	395
---	-----

Bibliographie	408
----------------------------	-----

Index	434
--------------------	-----

Le théâtre et le pouvoir au XVII^e siècle : le patronage en question

Résumé

Nous avons étudié dans ce travail les manières concrètes dont s'expriment les rapports entre le pouvoir et le théâtre au XVII^e siècle, époque où cet art était déjà associé au principe de diffusion de masse lui permettant de s'épanouir indépendamment du mécénat. Étant donné que le théâtre est à la fois une pratique et une littérature, notre enquête a été menée en deux temps. Nous nous sommes d'abord intéressés aux comédiens professionnels dont la plupart ont formé des troupes portant le nom d'un grand personnage. Cette réalité qui semble *a priori* évidente est pourtant révélatrice. L'histoire de la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne en constitue un excellent exemple. D'autres troupes de moindre importance peuvent, elles aussi, entretenir des rapports étroits avec leurs protecteurs. C'est par exemple le cas des comédiens du Grand Condé auxquels nous avons consacré la suite de nos réflexions. Mais la plupart du temps, ces troupes ambulantes ne sont pas à proximité de leurs bienfaiteurs. Elles sont plutôt en contact avec d'autres instances de pouvoir, le pouvoir municipal notamment. C'est ainsi que le premier volet de notre travail s'achève sur deux études de cas consacrées à Dijon et à Bruxelles, deux destinations favorites des troupes. Après avoir étudié les comédiens, notre investigation se poursuit en se focalisant sur les auteurs de théâtre. La question des rapports entre les dramaturges et les protecteurs s'inscrit dans un vaste sujet qu'est le patronage littéraire en général. Nous avons essayé de l'illustrer à travers l'exemple du patronage de Richelieu, précédé d'une enquête préliminaire sur la question des dédicaces qui a servi tout notre second volet.

Mots-clés : comédiens du roi ; Confrérie de la Passion ; Hôtel de Bourgogne ; Théâtre du Marais ; Grand Condé ; Dijon ; Bruxelles ; Épître dédicatoire ; Richelieu ; Jean Chapelain ; Guez de Balzac ; Boisrobert

The theater and the power in the seventeenth century: the question of patronage

Summary

We studied in this work the concrete ways in which are expressed the relations between the power and the theater in the seventeenth century, when this art was already associated with the principle of mass distribution which allows it to flourish regardless of patronage. As the theater is both a practice and a literature, our investigation was conducted in two stages. We are primarily interested in professional actors, most of whom have formed theatre troops bearing the name of a powerful man. This reality seems a priori obvious is nevertheless revealing. The history of the Royal troupe of Hôtel de Bourgogne is a prime example. Other smaller companies maintain also close relations with their protectors. This is for example the case of the theater troop of Great Condé that we studied. But most of the time, these touring companies are not close to their patrons. Rather, they are in contact with other bodies of power, especially the municipal power. Thus the first part of our work ends with two case studies on Dijon and Brussels, two favorite destinations of theater troops. After studying the actors, our investigation continues by focusing on playwrights. The question of relations between playwrights and patrons is part of a vast subject that is the literary patronage in general. We tried to illustrate it through the example of the patronage of Richelieu, preceded by a preliminary inquiry into the question of dedication who served our whole second part.

Keywords : actors of royal company; Confraternity of the Passion; Hôtel de Bourgogne; Marais Theater; Great Condé; Dijon; Brussels; Dedicatory Epistle; Richelieu; Jean Chapelain; Guez de Balzac; Boisrobert

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 3 – Littératures françaises et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littératures françaises