

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

La tragi-comédie en France
de 1600 à 1640

Nous étudierons la tragi-comédie à partir de 1600, c'est-à-dire lorsqu'elle eut pris sa forme définitive et nous arrêterons notre étude en 1640, date d'*Horace*, la première des grandes tragédies de Corneille. Avec *Horace*, commencent l'ère de la tragédie et le déclin de la tragi-comédie. De plus l'étude de cette dernière est moins intéressante après cette date, puisqu'elle n'a plus guère exercé d'influence sur la tragédie ou le théâtre en général.

DÉFINITIONS

Voyons tout d'abord comment quelques théoriciens du xvi^e et du xvii^e siècle ont défini la tragi-comédie (1).

Selon Scaliger, Jean de la Taille, La Mesnardière, la tragédie ne pouvait avoir qu'un dénouement malheureux et par conséquent on sort du domaine de la tragédie, dès qu'on termine une pièce par un mariage ou tout autre événement heureux. Le dénouement heureux constitue donc le critère de la tragi-comédie pour nombre d'écrivains au xvii^e siècle : par exemple, Mairet dans la préface de sa *Silvanire* et Scudéry dans ses *Observations sur le Cid*. Lancaster, dans son étude sur la tragi-comédie, nous montre que la plupart des écrivains observaient ce critère (2). Par contre Vauquelin, Sarasin, d'Aubignac, etc., soutiennent que la tragédie peut avoir un dénouement heureux et ceci ne justifie donc pas pour ces critiques le terme de tragi-comédie.

Vauquelin de la Fresnaye décrit cette dernière de la façon suivante :

On fait la Comédie aussi double, de sorte
Qu'avecques le Tragic le Comic se rapporte.
Quand il y a du meurtre et qu'on voit toutefois
Qu'à la fin sont contents les plus grands et les rois,
Quand du grave et du bas le parler on mendie,
On abuse du nom de Trage-Comedie;
Car on peut bien encor, par un succez heureux,
Finir la tragedie en esbats amoureux (3).

Nous voyons donc ici ce qui constituait une tragi-comédie pour les contemporains de Vauquelin. Elle comporte le mélange du tragique et du comique. Il y a « du meurtre », c'est-à-dire un grand danger et de la violence. Il faut noter cependant que lorsque Vauquelin parle des bien-séances, il dit qu'il ne faut pas mettre de morts sur la scène (4). Le dénouement est heureux. Quelques-uns des personnages au moins doivent être nobles; ils sont rois, princes ou princesses.

(1) Sur les théories dramatiques, voir : ARNAUD, *Théories dramatiques au XVII^e siècle*; VIAL, *Idées et doctrines littéraires du XVII^e siècle*, BRAY, *La Formation de la doctrine Classique en France*; FAGUET, *La Tragédie française au XVI^e siècle*; RIGAL, *Alexandre Hardy...*, livre III, chap. I; MARSAN, *La pastorale dramatique...*, p. 58-66.

(2) P. XVII.

(3) *Art poétique*, vol. I, p. 87.

(4) *Art poétique*, vol. I, p. 54.

Le ton et la langue passent fréquemment du style élevé de la tragédie au style beaucoup plus familier de la comédie. L'amour est un des ressorts dramatiques essentiels de la tragi-comédie.

Chapelain, lui aussi, décrit la tragi-comédie comme une tragédie ayant un dénouement heureux. Les personnages et la structure doivent observer les règles de la tragédie (5).

D'Aubignac consacre un chapitre de sa *Pratique du Théâtre* à la tragi-comédie (6). Lui aussi se plaint de ce que l'on ait appelé tragi-comédie les tragédies à dénouement heureux, et cela quoique « le sujet et les personnes soient tragiques, c'est-à-dire héroïques (7) ». Selon lui, l'usage du terme tragi-comédie est mauvais puisque « dans les pièces que nous nommons de ce terme composé de Tragédie et de celui de Comédie, il n'y a rien qui ressente la Comédie : tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ni de bouffon (8) ». Surtout si l'on considère que la *Pratique* n'a été publiée qu'en 1657, il est bien étrange que, traitant de ce genre, il ait complètement passé sous silence les pièces de Hardy, de Schélandre, de Rotrou et de bien d'autres encore qui ne dépeignent certes pas uniquement les infortunes des Grands et dans lesquelles on mélange les tons. De plus ces pièces contiennent des éléments de la comédie, et les personnages sont parfois de simples bourgeois.

Ogier, dans son « manifeste des irréguliers (9) », nous donne certes une meilleure idée de ce qu'était la tragi-comédie au XVII^e siècle. Selon lui, il n'est pas nécessaire de respecter l'unité de temps. On peut « mesler les choses graves avec les moins sérieuses (10) », et même on le doit au nom de la vraisemblance puisque dans la vie, les hommes passent souvent en un même jour des rires aux larmes. L'autre règle qu'il donne au nom de la bienséance se rapporte au ton qui doit monter ou descendre « du cothurne de la tragédie... à l'escarpin de la comédie (10) ».

ORIGINES DE LA TRAGI-COMÉDIE (11)

Cet aspect du problème n'a pas encore été résolu par les historiens. S'ils sont d'accord sur les origines moyenâgeuses de la tragi-comédie, ils ne le sont plus lorsqu'il s'agit de trouver les antécédents de cette dernière dans les moralités ou les mystères.

Pour Faguet (12) le théâtre irrégulier vient directement de la moralité. Lanson (13) et Rigal (14), eux, ne font pas de distinction et voient dans les mystères comme dans les moralités les origines de la tragi-comédie. Les moralités dans la deuxième moitié du XVI^e siècle perdent leurs personnages allégoriques et deviennent une espèce de drame bourgeois selon Rigal, qui nous donne comme exemple une pièce de Jean Bretog, *Traictant de l'amour d'un serviteur pour sa maîtresse et de tout ce qui en advient et d'une pauvre villageoise, laquelle ayma mieux avoir la tête coupée par son père que d'être violée par son seigneur*. On peut objecter que la tragi-comédie romanesque, telle qu'elle s'est développée au XVII^e siècle, est loin de ce drame bourgeois et moral. Le mystère toujours selon Rigal, se laïcise, devient un drame historique, légendaire ou même une pièce de cape et d'épée et on le retrouve donc dans la tragi-comédie.

Pour Raymond Lebègue (15) le théâtre au début du XVII^e siècle emprunte au mystère, sa mise en scène, certains thèmes comiques ou macabres, le mélange du comique et du tragique.

L'étude la plus complète et la plus convaincante est celle de Lancaster qui consacre le premier chapitre de sa thèse sur la tragi-comédie aux origines de cette dernière. C'est dans le mystère et le miracle que Lancaster voit la source première de la tragi-comédie. La moralité tend plutôt vers la comédie (16). Selon lui : « The miracle and mystere, moreover, are the only medieval forms that show fully the construction of the tragi-comedy, its serious « fond » and joyous « dénouement », its aristocratic protagonist, its addition of the comic, and especially its choice of the romanesque in subject and detail (17) ».

(5) « Variante d'un Sommaire... » ; voir ARNAUD, *Théories*, p. 349.

(6) P. 142-157.

(7) D'AUBIGNAC, p. 147.

(8) D'AUBIGNAC, p. 148.

(9) « Préface au Lecteur » de *Tyr et Sidon*.

(10) *Loc. cit.*, p. 21.

(11) Sur les origines et le développement du théâtre irrégulier, voir : LANCASTER, *Tragi-Comedy*, chap. 1 ; LANCASTER, *History*, part 1 ; LANSON, *Esquisse*, Leçon IX ; LEBÈGUE, « Tragédie shakespearienne » ; LEBÈGUE, « Théâtre baroque en France » ; LEBÈGUE, *La Tragédie française*, chap. 9 ; Petit de Julleville, *Mystères*.

(12) *La Tragédie française au XVI^e*, chap. 12.

(13) « Etudes sur les origines de la tragédie classique », p. 178.

(14) Dans : PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la littérature*, p. 211-12.

(15) « Le Théâtre baroque en France », p. 164.

(16) *Tragi-Comedy*, p. 48.

(17) *Tragi-Comedy*, p. 15.

L'étude la plus récente, celle d'Herrick (18), passe très rapidement sur cet aspect de la question et n'ajoute aucun élément nouveau. Il reprend simplement les conclusions de Lancaster.

Pour résoudre ce problème de manière définitive, il faudrait étudier un grand nombre de mystères, miracles et moralités du xvi^e siècle, et non seulement, comme le fait Lancaster, les pièces qui, dans chacun de ces groupes, portent le nom de tragi-comédie, afin de pouvoir établir avec précision les caractéristiques des mystères ou des moralités qui se retrouvent dans la tragi-comédie.

AUTRES SOURCES ET INFLUENCES ÉTRANGÈRES

Examinons tout d'abord ce que la tragi-comédie doit au théâtre grec et latin. Sa dette la plus évidente est sans doute son nom, que l'on trouve pour la première fois dans le prologue de l'*Amphitruo* de Plaute, qui ne veut pas employer le terme « comédie » pour désigner une pièce comique où se trouvent des Dieux. Il faut noter cependant que, si les auteurs du xvii^e siècle utilisent le même mot, sa signification change ou du moins s'élargit beaucoup. Si de nombreuses tragi-comédies présentent des personnages de rang très différents, comme *Tyr et Sidon* par exemple, les personnages de beaucoup d'autres pourraient très bien appartenir à la tragédie; nous pouvons prendre une pièce de Hardy comme exemple : *Alceste ou la fidélité*. Il faut également noter que Rotrou appelle sa pièce *Les deux Sosies*, tirée de la pièce de Plaute, une comédie et non une tragi-comédie.

La tragi-comédie, comme d'ailleurs la tragédie au début du xvii^e siècle, doivent leur forme au théâtre classique. Les pièces ne comptent plus les milliers de vers du théâtre du Moyen Age et ne comportent plus de division de temps en journées à quelques exceptions près (19). Elles sont généralement divisées en cinq actes et en scènes, quoique avec une liberté plus grande que dans la tragédie classique. Ainsi l'entrée ou la sortie d'un personnage n'annonce pas nécessairement une nouvelle scène. Les auteurs ne s'efforcent pas, comme on le fera plus tard, de relier logiquement les scènes, qui bien souvent sont seulement juxtaposées. Avec la tragédie des Humanistes le théâtre français reprend la structure du théâtre des Anciens. La tragédie et la tragi-comédie du début du xvii^e siècle ont modernisé cette forme, l'ont rendue plus dramatique en éliminant les chœurs, les longs monologues élégiaques, etc., elles ont « popularisé » la division en cinq actes et en scènes et ont ainsi préparé la voie du théâtre classique français.

Au xvii^e siècle la tragi-comédie emploie l'alexandrin; cependant on trouve parfois des mètres plus courts dans les passages lyriques : chœurs, lettres, chansons, lamentations... J. Morel dans un intéressant article sur les stances dramatiques les décrit comme étant « nées d'une volonté d'ornementation et de variété propre à la pastorale et à la tragi-comédie (20) ». Il étudie l'usage qu'on en fait dans la Tragédie Classique et comment les dramaturges les ont adaptées à la discipline classique. Il serait intéressant de faire une étude semblable pour les autres formes lyriques, afin de préciser l'apport de la tragi-comédie dans ce domaine.

L'influence de Sénèque (21), sans doute plus importante pour la tragédie que pour la tragi-comédie, se révèle pourtant dans les longs monologues des pièces du début du siècle (22), dans les métaphores, dans la violence, dans l'invocation des dieux (23).

Les dieux apparaissent aussi comme personnages (24) : ainsi l'Aurore dans *Procris ou la jalousie infortunée*, Junon, Pluton dans *Alceste ou la fidélité* de Hardy, Cupidon en tant que *deus ex machina* dans *l'Espérance glorieuse* de Richemont. Le rôle des dieux dans la tragi-comédie ne représente pas un élément nouveau. Sur un plan tout différent bien sûr, Dieu, la Vierge, Lucifer faisaient partie intégrante du théâtre du Moyen Age.

On cherche aussi parfois des sujets chez les Grecs et les Latins.

Il faut se tourner vers l'Italie (25) pour trouver une des causes essentielles de l'établissement de la tragi-comédie en France. Il faut marquer tout d'abord l'influence des théoriciens

(18) *Tragicomedy*.

(19) HARDY, *Théagène et Cariclée*; de la BROUSSE, *Heureuses infortunes*; SCRÉLANDRE, *Tyr et Sidon*; MARESCHAL, *La Généreuse Allemande*; DU RYER, *Argenis et Poliarque*. LANCASTER, *Tragi-Comedy*, p. 5.

(20) « Les Stances dans la tragédie française au xvii^e ».

(21) Sur l'influence de Sénèque, voir : JACQUOT, *Les Tragédies de Sénèque*; DAWSON, « A. Hardy ».

(22) Voir par exemple : *Procris ou Ariadne ravie* de HARDY.

(23) Voir par exemple la prière à Jupiter dans *Arsacome* de HARDY.

(24) Sur la présence des dieux, voir LEBÈGUE, « Le théâtre baroque en France », p. 169-176.

(25) Sur l'influence italienne, voir : VALLE, « La Pastorale dramatique baroque »; RIZZA, « Persistance de l'influence italienne »; LEBÈGUE, « La Poésie lyrique au temps de Louis XIII »; MARSAN, *Pastorale dramatique*, p. 140-159; WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*.

italiens (26). Les pastorales italiennes et le *Roland furieux* sont également importants. Les premières nous intéressent surtout pour un groupe hybride de tragi-comédies, les tragi-comédies pastorales. Les personnages sont des bergers et bergères de convention, on y discute longuement des différentes sortes d'amour et de l'honneur; la description de la nature, l'invocation des forêts... y tiennent une plus grande place que dans les tragi-comédies, mais les ressorts y sont bien ceux de cette dernière : incidents romanesques, enlèvements, magie, etc.

L'influence de l'Italie se fait aussi sentir à travers ses troupes. Selon Lebègue (27) les comédiens italiens ne jouent pas seulement les pièces légères que le nom de *Commedia dell'arte* nous suggère, mais aussi des tragédies « irrégulières, macabres, bouffonnes ». Lancaster dit que les comédiens italiens se contentent de jouer des pièces légères (28), mais si l'on en croit un témoignage contemporain, ils jouaient aussi des pièces sérieuses : « S'ils veulent jouer une pièce sérieuse, ils ne peuvent s'empêcher d'y mêler leurs bouffonneries, qui leurs sont trop naturelles pour s'en abstenir (29) ». Ces mélanges d'horreurs et de bouffonneries contribuent au succès du théâtre d'intrigue, très mouvementé et visuel au début du siècle.

LA TRAGI-COMÉDIE : FACTEURS NON LITTÉRAIRES

Lebègue, dans les deux articles mentionnés ci-dessus, étudie les causes des transformations du théâtre humaniste jusqu'au théâtre baroque, dans lequel on peut très certainement inclure les tragi-comédies du premier tiers du XVII^e siècle. Aux causes littéraires il ajoute les guerres civiles qui font disparaître les Mécènes et le public d'élite; il y a une recrudescence de violence et d'immoralité en France. Les dramaturges se tournent vers le peuple, qui aime toujours les mystères, ne s'intéresse guère aux règles et demande des émotions fortes : le théâtre se rapproche donc des mystères dont les accessoires et la mise en scène sont d'ailleurs encore utilisés au début du XVII^e siècle (30). Les auteurs ne se soucient pas des bienséances; on mélange les tons, on montre des actions violentes sur la scène; les personnages sont souvent impudiques.

A une époque où le mot « plaire » est à la bouche de tous les auteurs, on ne peut guère se permettre de négliger l'étude du public, de ses goûts, de ses demandes. Rayssiguier nous donne une idée des demandes du public en 1632 : « La plus grande part de ceux qui portent le teston à l'hôtel de Bourgogne veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et le changement de la scène du théâtre, et que le grand nombre des accidents et aventures extraordinaires leur ôte la connaissance du sujet. Ainsi ceux qui veulent faire le profit de l'avantage des messieurs qui récitent leurs vers sont obligés d'écrire sans observer aucune règle (31). » Son « contenter leurs yeux » nous paraît très important, car une des caractéristiques principales de ce théâtre est justement son insistance sur le spectacle, le visuel. Lebègue note qu'à cette époque l'horreur morale ne suffit pas au peuple, « il lui faut l'horreur matérielle, visible (32) ». Le *Mémoire de Mahelot*, décorateur à l'hôtel de Bourgogne, qui liste les accessoires utilisés à la représentation, le montre très clairement. Les mentions de prisons, poignards, tombeaux, draps noirs, etc., abondent.

Nombre de critiques ont étudié, du moins superficiellement, le rôle du public dans l'évolution du théâtre, mais c'est un problème qui est loin d'être résolu. Reynier montre l'influence du public sur la formation du théâtre du début du siècle et sur son évolution vers la Tragédie Classique, mais nous reviendrons sur ce deuxième point plus tard, car il est important. Le public qui va au théâtre au début du siècle est un public naïf, « une foule imaginative et crédule, peu instruite, très indifférente aux histoires de l'antiquité, aux grands intérêts d'Etats et aux légendes mythologiques, à laquelle il fallait surtout du spectacle, des péripéties variées et pathétiques, des coups de théâtre à faire frémir (33). »

(26) BRAY, *La Formation de la doctrine classique*, chap 3.

(27) « Tragédie shakespeareienne », p. 385-404 et « Théâtre baroque en France », p. 164.

(28) *Tragi-Comedy*, p. 30.

(29) SOREL, *La Maison des jeux* cité par RIGAL dans A. Hardy, p. 108.

(30) RIGAL a montré que c'était le cas en particulier à l'hôtel de Bourgogne : A. Hardy, p. 165-175.

Une étude, détaillée de la mise en scène des représentations, de la théâtralité de la tragi-comédie serait très importante et intéressante, mais demanderait toute une dissertation à elle seule. En plus de l'ouvrage de RIGAL cité ci-dessus, on peut consulter : BASPT, *Essai sur l'histoire du théâtre*; BJURSTRÖM, *Baroque Stage Design*; DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais* t. 1; HOLSBOER, *Histoire de la mise en scène*; LANSON, « Les origines de la tragédie classique »; LAWRENSON, *The French Stage in the XVIIIth Cent.*; *Le Baroque au théâtre*; RIGAL, *Le théâtre français avant la période classique*.

(31) « Préface de *L'Aminte du Tasse* ».

(32) « Théâtre baroque en France », p. 177; voir aussi : REYNIER, *Le Cid de Corneille*, p. 40-43.

(33) *Le Cid de Corneille*, p. 40-41.

Larroumet remarque lui aussi que le public se crée une forme dramatique particulière, une forme qui peut le satisfaire (34).

Lebègue, également, note le rôle du public parisien dans le triomphe des bienséances et des règles (35).

Descotes explique divers éléments du théâtre du début du siècle par les goûts du public et les conditions qui règnent pendant les représentations. C'est ainsi qu'il explique la raison d'être du prologue, de la violence et de l'indécence, de la présence des forces surnaturelles dans le théâtre de Hardy (36).

Mme Holsboer (37) soutient au contraire, dans sa discussion de la réception faite à la pièce de Mairet, *Silvanire*, que le public parisien est malléable et suit docilement les talents du moment.

Nos premières conclusions, après l'étude d'un certain nombre de préfaces, principalement celles de Hardy, Ogier, Mairet et Corneille, indiquent l'importance du rôle du public. Il nous semble qu'on pourrait obtenir des renseignements intéressants à ce sujet en faisant une étude globale des préfaces. Ces dernières ont été étudiées par rapport à tel ou tel auteur, mais à notre connaissance elles n'ont fait l'objet d'aucune étude globale.

SUJETS, STRUCTURE ET CARACTÉRISTIQUES

Nous passerons rapidement sur quelques aspects de la tragi-comédie que nous n'avons pas encore mentionnés. Le travail de Lancaster sur la tragi-comédie est particulièrement précieux ici.

Les tragi-comédies du XVII^e siècle tournent presque toutes autour d'un même sujet : l'amour. On y trouve toutes les variations possibles du jeune couple d'amants qui ne peuvent arriver au bonheur à cause d'un père, d'un frère ou d'une série d'obstacles. L'intrigue a souvent un triangle comme base : A aime B, qui aime C, qui aime A. Comme nous l'avons vu plus haut, les tragi-comédies pastorales ne diffèrent pas des autres tragi-comédies sous ce rapport, si ce n'est qu'elles réservent une plus grande place aux thèmes de la nature, de la solitude, de l'aimée endormie, etc.

De 1600 à 1624, les dramaturges s'inspirent d'œuvres de fiction tant anciennes que modernes. Ils cherchent leurs sujets chez Esope, Plutarque, Héliodore, Lucien, Ovide, Pétrone. Seule l'*Alceste* de Hardy a sa source dans la tragédie grecque. Hardy, qui a écrit environ la moitié des tragi-comédies existantes, est l'auteur qui se tourne le plus volontiers vers les modernes pour chercher ses sources. Trois de ses pièces viennent des *Nouvelles* de Cervantes. Il puise aussi dans les œuvres d'Agreda, de Montemayor, de Boccace, de Cinthio, et de Rosset. Billard s'inspire du *Roland furieux* de l'Arioste pour sa *Genève*.

De 1625 à 1636, les sources sont surtout modernes. Un très grand nombre des tragi-comédies dramatisent un épisode de *L'Astrée*. On puise aussi dans le *Roland furieux*, l'*Amadis*, Les *Nouvelles exemplaires*, dans les pièces de Lope de Vega, chez Sorel, dans l'*Ariane* de Desmaretz.

De 1637 à 1689, l'influence espagnole diminue : pour huit des seize pièces dont les sources sont connues, les dramaturges ont cherché leurs sujets dans l'histoire ou la légende ancienne. Pour les huit autres les sources sont modernes : Bandello, Sidney, Hardy, Lope de Vega, le *Roland furieux* et *L'Astrée* (38). Il ne serait pas inutile d'étudier comment les dramaturges se servent de leurs sources. Ainsi Hardy emprunte le sujet de *La Force du sang* à Cervantes, mais il prend soin de rendre vraisemblable et de préparer le revirement d'Alphonse par son repentir. Tournons-nous vers Corneille pour chercher un deuxième exemple. Sa principale source du *Cid* est la pièce de Guillem de Castro. De cette épopée pittoresque, Corneille rejette autant d'incidents qu'il y en puise. Il élimine tout ce qui n'est pas le drame central, soit le drame de Rodrigue et de Chimène. Corneille montre son sens du théâtre par ce resserrement dramatique. Il fait aussi une série de changements pour satisfaire aux règles et aux bienséances.

La forme des tragi-comédies est très libre. Surtout au début du siècle, elles se rattachent aux tragédies du XVI^e siècle par les prologues, le personnage de la nourrice, le chœur. Nous avons examiné la question du mètre, de la division en actes et scènes en étudiant la dette de la tragi-comédie à l'égard des Anciens.

(34) « Hardy », p. 29-30.

(35) « Tragédie shakespearienne », p. 683-695.

(36) *Le Public de théâtre et son histoire*, p. 1-90.

(37) *Le Théâtre du Marais*, t. 1, p. 252-263.

(38) Les faits utilisés dans cette section viennent de LANCASTER, *History*, part I, vol. 1, 2; part II, vol. 1, principalement de ses chapitres intitulés « General Characteristics », au début de chaque partie sur la tragi-comédie.

L'effet dramatique dépend de l'intrigue et surtout de l'accumulation des péripéties. L'auteur essaie de soutenir l'intérêt des spectateurs par l'intrigue même. Toute une série d'événements, d'incidents sont donc nécessaires. On ne s'efforce guère d'analyser les caractères. Selon cette conception du théâtre, il est évident que la tragi-comédie n'observe pas la règle des unités. Par exemple, *La Force du sang* de Hardy se passe en Espagne et en Italie. L'héroïne, Léocadie, est séduite au premier acte et son fils de sept ans apparaît à la fin du deuxième acte. Cependant, en 1628-1629, alors qu'on ne parlait pas encore beaucoup des unités, quelques pièces observent l'unité de temps, se limitent à une région et ne violent guère l'unité d'action (39). Lancaster note qu'un quart des tragi-comédies observent l'unité de temps de 1630 à 1634, la moitié de 1635 à 1636 et les deux tiers de 1637 à 1639. Quant aux bienséances, ce n'est qu'à partir de 1635 que les dramaturges font un effort pour les observer. Dans son article sur la tragédie shakespearienne en France, Lebègue a fait une étude des tragédies contraires aux bienséances, par la présence de l'horreur et de l'indécence. Il serait intéressant d'étudier ces ressorts dramatiques dans les tragi-comédies.

Nous devons encore mentionner un personnage essentiel pour la tragi-comédie; c'est le « dieu Hasard » comme l'appelle Lebègue (40). En effet, les tragi-comédies sont composées de rencontres, reconnaissances, événements fortuits, accidents, guérisons étranges, qui-proquois créés par des conversations entendues involontairement, etc. Les personnages principaux se voient donc affligés par toutes sortes de problèmes causés par le hasard, et qui sont résolus au cinquième acte pour permettre le bonheur à ces personnages et une fin heureuse à la pièce.

Pour finir, notons l'élément romanesque qui se trouve presque constamment dans la tragi-comédie au XVII^e siècle. Ce ne sont que déguisements, enlèvements, fausses lettres, reconnaissances, etc. Un exemple suffit : dans *L'heureuse Constance* de Rotrou, le roi de Hongrie doit épouser la reine de Naples. Cependant, avant qu'il ne puisse l'épouser, tous les personnages se déguisent, et on complique encore plus la situation, si possible, à l'aide de fausses lettres.

DE LA TRAGI-COMÉDIE A LA TRAGÉDIE; INFLUENCES DE LA TRAGI-COMÉDIE SUR LE THÉÂTRE DU XVII^e SIÈCLE.

Nous avons vu plus haut le progrès du respect des règles et des bienséances. Il y a un parallélisme entre ce changement et celui du public. Pendant les vingt premières années du siècle, la bonne société ne s'aventurait guère au théâtre; puis, peu à peu, la bourgeoisie et la noblesse en prennent le chemin. Ce monde s'est affiné à l'hôtel de Rambouillet et dans les divers salons. La présence des dames aide à élever le niveau moral des pièces. Comme le dit Lebègue, elles « refusèrent leurs suffrages aux pièces où les bienséances et la morale étaient outragées (41) ».

Les salons s'ouvrent à Mairet et aux dramaturges de sa génération. Les nobles s'attachent des hommes de lettres, parmi lesquels on trouve des dramaturges. Comme le note Descotes, ceux-ci vont chercher à contenter leurs protecteurs plutôt que leur clientèle populaire (42). On s'achemine donc vers un théâtre qui respecte les bienséances.

C'est la *Silvanire* de Mairet qui marque le début du respect conscient des unités (43). Ici encore il faut noter l'influence de la bonne société, puisque Mairet nous dit dans sa préface que c'est à la demande du comte de Cramail et du cardinal de la Valette qu'il a écrit sa tragi-comédie pastorale « avec toutes les rigueurs que les Italiens ont accoutumé de pratiquer en cet agréable genre d'écrire (44) ».

Nous pensons que c'est ce respect des bienséances et des unités qui pousse peu à peu les dramaturges vers une nouvelle conception du théâtre. Cette hypothèse, si elle était systématiquement vérifiée, donnerait certainement des résultats intéressants. Puisqu'ils ne peuvent plus remplir leurs pièces de toute une série de coups de théâtre, ils doivent s'orienter vers un théâtre qui étudie le conflit moral, l'étude psychologique. On trouve déjà un effort vers une étude psychologique dans quelques pièces de Hardy par exemple (45), mais ce n'est qu'avec l'introduction des règles que le théâtre se tourne vraiment vers l'étude des caractères. Cette évolution, en plus du génie de Corneille, permet d'arriver à la plus grande des tragi-comédies, *Le Cid*. Avec cette pièce, nous sommes bien près de la Tragédie Classique. *Le Cid* est en effet une pièce de transition qui, si elle

(39) LANCASTER, *History*, part I, vol. 1, p. 283.

(40) « Théâtre baroque en France », p. 176. Voir aussi : HÉMON, « Les Premières Comédies de Corneille », p. 125-126.

(41) « Tragédie shakespearienne », p. 683. Aussi : REYNIER, p. 52-57.

(42) *Le public de théâtre*, p. 62-72.

(43) Sur les unités, voir : BRAY, *Formation de la doctrine classique*; LANCASTER, « The Introduction of the Unities »; LANSON, *Esquisse*; SCHÉRER, *La dramaturgie classique en France*; VIAL, *Idées et doctrines*.

(44) *Silvanire*, préface p. 9.

(45) Voir *Coriolan* ou *La Force du sang*.

garde beaucoup d'éléments de la tragi-comédie, en présente d'autres qui appartiennent à la Tragédie Classique (46). Cette évolution dans la tragi-comédie et l'apparition de tragédies à fin heureuse expliquent que la tragi-comédie se fonde peu à peu dans la tragédie. Par ailleurs les tragi-comédies dans lesquelles l'élément comique est très important tendront à se fondre dans la comédie. Les tragi-comédies à grand spectacle comme *La Gigantomachie* ou *Le Ravissement de Proserpine* trouveront une nouvelle forme avec les pièces à machine et l'opéra.

Il faut noter aussi que c'est à travers le théâtre du début du siècle, et tout particulièrement la tragi-comédie, que le théâtre s'est éloigné en France, du théâtre élégiaque, du théâtre de rhétorique, tel qu'il était conçu par Jodelle.

Une extension intéressante de l'étude de l'influence de la tragi-comédie serait l'étude de pièces appelées tragédies, mais qui sont plutôt des tragi-comédies par leur sujet ou le traitement de ce sujet, leur structure, leur style, etc. Une étude de ce genre a été faite pour la *Médée* de Corneille et serait profitable pour des pièces comme son *Œdipe* ou sa *Sophonisbe*.

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu, il n'y a que deux ouvrages d'histoire littéraire qui soient entièrement consacrés à la tragi-comédie, ceux de Lancaster et Herrick. Tous deux présentent certes des conclusions intéressantes, surtout du point de vue de l'histoire littéraire, mais il manque une étude de critique littéraire. De plus, comme nous l'avons vu ci-dessus, il reste beaucoup à étudier dans le domaine des origines des influences et du rôle du public dans l'évolution de la tragi-comédie à la tragédie ou à la comédie.

Il reste aussi beaucoup à faire pour l'étude des dramaturges. L'étude de certains auteurs comme Rotrou (47) a connu une recrudescence soudaine. On peut noter en particulier l'excellent ouvrage de Morel. Il reste cependant beaucoup d'autres écrivains comme Mairet ou Hardy pour qui les études datent du siècle dernier. Or ces études ne sont certes pas définitives. Ainsi Rigal fonde ses conclusions sur l'importance du rôle de Hardy, sur le fait qu'avant lui le théâtre n'était ni joué, ni jouable. Or Lanson (48) a prouvé que le théâtre du xvi^e siècle était joué et que les dramaturges écrivaient dans cette intention. Rigal affirme également que Hardy a été poussé vers l'irrégularité et la tragi-comédie par le système décoratif en usage à l'hôtel de Bourgogne, ce qui est pour le moins discutable (49).

Eliane FISCHLER.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, A. : *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. 4 vol. Paris, 1948.
- ARNAUD, C. : *Les Théories dramatiques au XVII^e siècle; étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*. Paris, 1888.
- AUBIGNAC, l'abbé d' : *La Pratique du théâtre*, édité par P. Martino. Paris, 1927.
- BAPST, G. : *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage et l'hygiène*. Paris, 1893.
- Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque*. Centre National de Recherches du Baroque. Montauban, 1967. (Actes des journées internationales d'étude du Baroque, 1966).
- BERNIER de la BROUSSE, Joachim : *Les Œuvres poétiques*. Julian Thoreau, Imprimeur du Roy et de l'université, Poitiers, 1618.
- BJURSTRÖM, Per : *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, 1961.
- BRAY, R. : *Formation de la doctrine classique en France*. Paris, 1957.
- BRUNETIÈRE, F. : « Alexandre Hardy », *Revue des Deux Mondes*, CI (1890), 693-706.
- CERVANTES, S. : *Nouvelles exemplaires*, traduit et préface par J. Cassou. Gallimard, 1937.

(46) Sur les éléments de la tragédie et ceux de la tragi-comédie dans *Le Cid*, voir : BRUNETIÈRE, « Le Cid »; LANCASTER, « Le Cid »; LANCASTER, *History*, part II, vol. 1, p. 122-128; REYNIER, *Le Cid de Corneille*; RIGAL, *De Jodelle à Molière*, p. 192-196.

(47) R. GARAPON, *RHLF*, 1950, p. 385-394. - H. C. KNUTSON, *The Ironic Game : A Study of Rotrou's Comic Theater*. — J. MOREL, *J. Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*.

(48) « Etude sur les origines de la tragédie », p. 178-231.

(49) BRUNETIÈRE, « A. Hardy », p. 697-699 et DEIERKAUF-HOLSBOER, *Histoire de la mise en scène*, p. 44-46.

- CHAPELAIN : *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du « Cid »*, édités par Georges Collas. Paris, 1912.
- CORNEILLE, P. : *Théâtre complet*. 2 vol. Gallimard, 1950.
- DAWSON, F. : « A. Hardy and Seventeenth Century French Tragedy », *Renaissance and Modern Studies*, III (1959), 78-94.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. W. : *Le Théâtre du Marais*, t. 1. Paris, 1954.
- DESCOTES, M. : *Le Public de théâtre et son histoire*. Presses Universitaires de France, 1964.
- FAGUET, E. : *La Tragédie française au XVI^e siècle*. Paris, 1894.
- GARAPON, R. : « Rotrou et Corneille », *Rev. d'hist. litt. de la France*, 1950, p. 385-94.
- GUIZOT, M. : *Corneille et son temps; étude littéraire*. Paris, 1889.
- HARDY, A. : *Les Chastes et loyales amours de Théagène et Cariclé*. 1623. (Microfilm de l'exemplaire de la « Library of Congress ».)
— *Théâtre* (édition Stengel-1884). Slatkine Reprints, Genève, 1967.
- HÉMON, F. : « Les Premières comédies et tragi-comédies de Corneille », dans *Etudes littéraires et morales*, p. 102-135. Paris, 1896.
- HERRICK, M. T. : *Tragicomedy; its Origin and Development in Italy, France and England*. U. of Illinois Press, 1962.
- HOLSBOER, W. S. : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*. Droz, Paris, 1933.
- JACQUOT, J. : *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964.
- KNUTSON, H. C. : *The Ironic Game : A Study of Rotrou's Comic Theater*. Berkeley, 1966.
- LANCASTER, H. C. : *The French Tragi-Comedy; Origin and Development from 1552 to 1628*. Baltimore, 1907.
— « The Introduction of the Unities into the French Drama of the Seventeenth Century », *Modern Language Notes*, XLIV (April 1924), 207-217.
— *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Part I, 2 vol.; Part II, vol. 1, John Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1932.
- LANSON, G. : « Etudes sur les origines de la tragédie classique en France », *Revue d'histoire Littéraire de la France*, X (1903), 178-231 et 413-36.
— *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1954.
- LA TAILLE, Jean de : *De l'art de la tragédie*, édité par F. West. Editions de l'université de Manchester, 1939.
- LARROUMET, G. : « Hardy », *Revue des cours et conférences*, V, pt. 2 (1897), 29-37.
- LAWRENSON, T. E. : *The French Stage in the Seventeenth Century*. Manchester University Press, 1957.
- LERÈGUE, R. : « La Tragédie shakespearienne en France au temps de Shakespeare », *Revue des cours et conférences*, XXXVIII^e (1937), 385-404; 621-629; 683-695.
— « Le Théâtre baroque en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, V, 1-3 (1941-43), 161-184.
— *La Tragédie française de la Renaissance*, Paris, 1944.
— « La Poésie lyrique au temps de Louis XIII », *XVII^e Siècle*, n° 66-67 (1965).
— « Rotrou », *XVII^e Siècle*, n° 7-8, p. 193-94.
- LOMBARD, E. : « Etude sur Alexandre Hardy », *Zeitschrift für Neuf französische Sprache und Literatur*, I (1879), 161-165; 348-397.
- MAIRET, J. : *La Sylvie, tragi-comédie-pastorale*, édition critique par J. Marsan. Paris, 1905.
— *Chryside et Arimand*, édition critique par H. C. Lancaster. John Hopkins Press, 1925.
— *La Sophonisbe*, édition critique par C. Dédeyan, Paris, 1945.
— *Silvanire*, avec introduction de R. Otto, Bamberg, 1890.
- MARSAN, J. : *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*. Paris, 1905.
- MOREL, J. : « Les Stances dans la tragédie française au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 66-67 (1965), 43-56.
— *J. Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, 1968.
- NADAL, O. : « La scène française d'Alexandre Hardy à Corneille », dans *Le Préclassicisme français* par J. Tortel. Paris, 1952.
- PETIT DE JULLEVILLE, L. : *Histoire du théâtre en France — Les Mystères*. 2 vol. Paris, 1880.
- PLAUTE, T. M. : *Théâtre*, édité et traduit par A. Ernout. C.U.F., Paris, 1939-1940.
- RAYSSIGUIER : « Préface » à l'Aminte du Tasse, dans *Histoire du théâtre français*, par les frères Parfaict, p. 534. Paris, 1745.
- REYNIER, G. : *Le Cid de Corneille*, Mellotée éditeur, Paris.
- RIGAL, E. : « De l'Établissement de la tragédie en France », *Revue d'Art Dramatique et Musicale*, janvier 1892, 65-90.
— *Alexandre Hardy et le théâtre classique français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, 1889.
— « Le théâtre au XVII^e siècle, avant Corneille » dans *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, par L. Petit de Julleville, t. 4, Paris, 1897.
— *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, 1901.

- RIZZA, G. : « Persistance et transformation de l'influence italienne dans la poésie lyrique française de la première moitié du XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 66-67, 1965.
- ROTHOU, J. : *Œuvres*, 5 vol. Slatkine Reprints, Genève, 1967.
- SCALIGER, J. J. : *Scaligerana*, édition de 1667.
- SCHÉLANDRE, J. de : *Tyr et Sidon* (édition de 1628) avec préface de François Ogier, dans *Ancien Théâtre Français*, t. 8. Paris, 1856.
- SCHERER, J. : *La dramaturgie classique en France*. Nizet, Paris, 1959.
- SCHOBERTH, F. W. : *Das Komische Element in der französischen Tragi Komödie; ein Beitrag zum Komischen vor Molière*. (dissertation Erlangen, 1929), Nürnberg, 1930.
- SCUDÉRY, G. de : « Observations sur le Cid » dans *La Querelle du Cid*, par Armand Gaste. Paris, 1898.
- TÉRENCE : *Comédies*. Edition — traduction de J. Marouzeau, C.U.F., 1942-1949.
- URFÉ, Honoré d' : *L'Astrée*. Lyon, 1927.
- VALLE, D. D. : « La pastorale dramatique baroque et l'influence de l'*Aminte* », *Studi Francesi*, supplemento al n° 35 (maggio-agosto, 1968), 95-109.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAIE, J. : *Art poétique dans les diverses poésies*. Caen, 1869.
- VIAL, F. et DENISE : *Idées et doctrines littéraires du XVII^e siècle*. Paris, 1939.
- WEINBERG, Bernard : *Critical Prefaces*.
— *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. U. of Chicago Press, 1961.

Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck (*)

Est-il possible de fixer le parfum de germanité qui se dégage de l'œuvre maeterlinckienne ? Les relations implicites avec le génie allemand de cette œuvre qui compte plus de soixante titres sont-elles susceptibles d'être cernées, méthodiquement délimitées ? S'ajoute le mutisme de cet homme qui très tôt a soigneusement élevé autour de lui une muraille de Chine du silence : peu de documents personnels, quelques lettres isolées à des amis allemands, à son traducteur attitré Friedrich von Oppeln-Bronikowski, de rares références de lectures, des aveux très discrets insérés dans une préface, exceptionnellement confiés à une revue. Pas de relations de voyage, point de confessions. Ses rencontres avec l'Allemagne sont exclusivement livresques. Leur dépôt se trouve incorporé au tissu même de l'œuvre. Celle-ci devait donc être notre unique objet d'enquête.

Assurément, il est des points d'appui : la traduction de *Ruysbroeck l'Admirable*, précédée d'un commentaire engagé en faveur de la tradition mystique flamande; la traduction des *Disciples à Sais* et d'un choix de *Fragments* de Novalis accompagnée d'une interprétation de l'auteur et d'une présentation du romantisme allemand au public francophone; puis des emprunts thématiques à la littérature allemande, aux frères Grimm, au Suisse Gottfried Keller, à Friedrich Hebbel et à Paul Heyse, emprunts dépistés du reste, dès 1926, par Jean-Marie Carré. A nos yeux, c'était insuffisant pour légitimer notre recherche.

Cette légitimation, nous la découvriames dans un petit cahier de notes, relié de moire bleue, appartenant aux Collections du *Cabinet Maeterlinck* à Gand. De ce simple cahier d'écolier que Joseph Hanse a daté des premiers mois de 1888 et où Maeterlinck avait jeté à la hâte références de lectures et réflexions, il ressortait que cet homme de vingt-six ans avait été littéralement bouleversé par la découverte de la germanité à travers les littératures anglo-saxonnes

(*) Paul Gorecix résume, dans cet article, la démarche et le bilan de sa thèse de doctorat d'État, soutenue devant la Faculté des Lettres de Poitiers, le 23 mars 1973.