



HAL
open science

Le théâtre du XVI^e siècle en palimpseste au temps des Lumières

Ioana Galleron

► **To cite this version:**

Ioana Galleron. Le théâtre du XVI^e siècle en palimpseste au temps des Lumières. Myrtille Méricam-Bourdet; Catherine Volpilhac-Auger. La Fabrique du XVI^e siècle au temps des Lumières, Classiques Garnier, pp.357-373, 2020. halshs-03952159

HAL Id: halshs-03952159

<https://shs.hal.science/halshs-03952159v1>

Submitted on 23 Jan 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.

Au début du XVIII^e siècle, sur la toile de fond d'un sentiment tantôt diffus, tantôt aigu, de sclérose du théâtre, plusieurs dramaturges cherchent à renouveler leur inspiration en se tournant vers un patrimoine littéraire vieux de plus de cent cinquante ans. Tout en continuant d'emprunter à Molière, Michel Baron ravive ainsi, dans *Les Enlèvements*, le dispositif du déguisement d'un homme en jeune fille, fréquemment employé dans la comédie humaniste, tandis qu'à la même époque les auteurs tragiques retrouvent des sujets bibliques comme, par exemple, celui des Maccabées – remis sur la scène par Antoine Houdar de La Motte, qui ne souffle mot de Jean de Virey, lequel l'a précédé dans le traitement de cet épisode de l'Ancien Testament. Dans le même ordre d'idée, on remarquera la montée en force du personnage de l'intrigante, surtout dans les comédies de Dancourt, réécriture au goût du jour de celui de la maquerelle/prostituée qui intervient dans les comédies de la Renaissance¹. L'objet des pages qui suivent n'est pas d'évaluer l'étendue de cette « mode », encore qu'elle n'ait fait, à ce jour, l'objet d'aucun bilan sérieux, sans doute difficile dans la mesure où les emprunts se font rarement à la lettre ; la question est plutôt de chercher les raisons pour lesquelles, alors qu'ils n'hésitent pas à évoquer leurs devanciers – que ce soit pour faire leur éloge en se déclarant ouvertement leurs émules et leurs épigones, ou que ce soit pour revendiquer une supériorité en matière de goût – les dramaturges de l'époque sentent le besoin de dissimuler ces sources.

Une des réponses les plus immédiates tient à la facilité de cacher la dette. Depuis le début du XVII^e siècle, il n'y a pas eu de rééditions des œuvres de Jodelle, Grévin, Garnier, Pierre de Larivey, et autres auteurs du XVI^e siècle, et il faudra attendre 1820 ou 1830 pour qu'ils soient de nouveau proposés, dans des anthologies plutôt que dans des œuvres complètes, au large public. À la différence des textes de Racine, Corneille ou Molière, ceux des humanistes ont donc relativement peu de chances d'être connus des spectateurs, constituant dès lors un réservoir intéressant de « nouveautés » à peu de frais.

Plus probablement encore, l'aveu d'une inspiration puisée du côté de ces devanciers n'est pas chose facile. Car le XVI^e siècle n'a pas bonne presse auprès des connaisseurs du théâtre au XVIII^e siècle, en dépit – ou à cause même – des similitudes qu'ils sont obligés de reconnaître entre les pièces (et plus largement la littérature) de l'une et de l'autre période. Après un rapide bilan de ce que l'on sait, au temps des Lumières, à propos du théâtre du XVI^e siècle, il s'agira d'approfondir les causes du mépris avec lequel elles en traitent, et qui a pour effet de produire les « oubliés » mentionnés plus haut. Cependant, tout en refusant au XVI^e siècle la dignité de constituer une « renaissance », les historiens de la littérature qui en traitent au temps des Lumières posent les bases d'une émergence du concept.

La connaissance du théâtre du XVI^e siècle au XVIII^e : état des lieux

Passionné de théâtre, le public du XVIII^e siècle s'intéresse à la vie de l'institution, d'autant plus que celle-ci défraye régulièrement la chronique mondaine ou scandaleuse.

¹ Plus largement, ce qui s'appelle la « comédie de mœurs » du début du XVIII^e siècle semble retrouver l'observation cynique de la société qui caractérise la comédie humaniste ; de manière similaire, la loi est toujours supplantée, dans le règlement des rapports sociaux mis en scène dans ces pièces, par l'argent, l'amour et la force.

Saisissant au vol cette curiosité constante², plusieurs savants des Lumières cherchent à la nourrir, en proposant des récits « depuis l'origine », des listes d'auteurs, des catalogues d'œuvres imprimées, représentées et/ ou manuscrites³. Même quand l'envie de l'auteur est clairement de parler des coulisses des théâtres contemporains, pour livrer des anecdotes inédites et étaler sa connaissance de détails inaccessibles à la plus grande partie des spectateurs (c'est le cas du chevalier de Mouhy, notamment), les normes de l'érudition imposent une approche progressive et une compilation aussi complète que possible de l'ensemble des connaissances disponibles sur le sujet choisi. Dès lors, s'il ne fait jamais l'objet d'un ouvrage qui lui soit exclusivement consacré, le théâtre du XVI^e siècle donne assez systématiquement lieu à des développements, plus ou moins étendus et informés.

Trois auteurs se distinguent particulièrement dans cette entreprise, dont l'apport s'avère capital pour façonner l'image du théâtre du XVI^e siècle au temps des Lumières. Pierre-François Godard de Beauchamps ouvre la série, avec ses *Recherches sur les théâtres de France*, publiées en 1735. L'approche de l'ouvrage est surtout bibliographique : c'est en « parl[ant] de toutes les pièces qui existent » (discours qu'il limite le plus souvent à l'établissement de l'auteur, du titre, de la date et du lieu d'édition), que Beauchamps entend « faire sentir les différents progrès de notre comédie, par rapport aux mœurs et au sentiment⁴ ». En 1745, il est suivi dans la carrière par les frères Parfaict, avec leur *Histoire du théâtre français depuis l'origine jusqu'à présent*, qui critiquent sa méthode comme pédante et facile⁵, et décident de fournir des extraits commentés des pièces⁶. Enfin, en 1752 le chevalier de Mouhy publie ses propres *Tablettes dramatiques*, devenues dans une édition ultérieure, fortement augmentée, *Abrégé de l'histoire du théâtre français*. L'ouvrage vise explicitement la même niche éditoriale que les frères Parfaict⁷, mais s'avère plus proche de la méthode bibliographique de Beauchamps, si ce n'est que les deux versions exploitent les anecdotes accumulées par l'auteur, passionné de théâtre (et peut-être informateur de la police à propos de celui-ci) au sujet des incidents survenus surtout à la Comédie-Française.

Au-delà de ces histoires et dictionnaires, le théâtre du XVI^e siècle est mentionné, de façon plus ou moins étendue, dans d'autres ouvrages ou textes de réflexion sur l'art dramatique. Dans *L'Encyclopédie*, il en est sommairement question dans plusieurs articles,

² Dans la préface à leur *Histoire du théâtre français, depuis son origine et jusqu'à présent* (Paris, Mercier et Galant, 1745), les frères Parfaict évoquent à l'appui de leur entreprise le désir de « remplir les souhaits du public, en lui donnant un ouvrage qu'il demande avec quelque sorte d'empressement, et qu'il s' imagine pouvoir être exécuté dans toutes ses parties. » (t. I, p. vj). Afin de ne pas alourdir l'appareil des notes, les citations ultérieures d'après cet ouvrage seront identifiées brièvement par le nom des auteurs, suivi du tome et de la page. L'orthographe de toutes les citations a été modernisée.

³ L'ensemble de ces ouvrages a un aspect composite, allant parfois jusqu'à proposer des changements de section et de pagination à l'intérieur d'un même volume, comme c'est le cas pour les *Recherches sur le théâtre français* de Godard de Beauchamps.

⁴ GODARD DE BEAUCHAMPS, Pierre, « Préface », dans *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault, 1735, s. p. On retiendra également la citation suivante, significative de ses objectifs : « [...] il y a peu de pièces de celles dont je parle, que je n'aie vues et examinées. J'ai porté l'exactitude jusqu'à marquer la forme, les éditions, le nom des villes et des imprimeurs, et la date des privilèges. S'il y en a quelques-unes où je n'aie pas observé cette précision, c'est qu'elles sont peu rares, ou modernes, ou enfin imprimées ensemble dans des recueils particuliers, qu'on appelle le théâtre de l'auteur qui les a faites. » (*ibid.*) Comme dans le cas de l'ouvrage des frères Parfaict, les extraits de Beauchamps seront simplement localisés entre parenthèses, à la fin de la citation.

⁵ Une route facile, et dans laquelle on reconnaît la méthode de Beauchamps, « c'était de composer une chronologie du théâtre, des auteurs et des pièces, depuis l'origine des spectacles en France jusqu'à présent. Par cet arrangement, la disette des faits n'était plus un obstacle à l'ouvrage, on aurait assuré le lecteur d'un ton d'autorité, que par ce moyen il jouirait de tout l'agrément de l'histoire, sans en essayer les détails inutiles. » (Parfaict, I, viij).

⁶ Ceux-ci leur permettent de répondre à plusieurs demandes du public : « En rassemblant les différents discours des personnes qui souhaitaient une histoire du théâtre français, on sent qu'ils espèrent y trouver aussi celle des auteurs, des pièces, et des acteurs » (Parfaict, I, viij). Dès lors, pour y répondre, les auteurs donnent des extraits, car « ce n'est que par les pièces de ce théâtre que l'on peut connaître les auteurs et les acteurs, et apprendre plusieurs faits qui tiennent à l'histoire que nous traitons » (idem, xij).

⁷ Mouhy publie d'ailleurs, en tête de son ouvrage, une « Renonciation de M. Parfaict à son privilège pour l'Histoire du théâtre français » (voir *Abrégé...*, Paris, chez l'auteur, L. Jorry et Ch.-G. Mérigot, 1780, page xiv).

tandis qu'un plus ample développement lui est consacré dans la sous-entrée « Comédie sainte », par Jaucourt, venant à la suite des considérations esthétiques et poétiques sur la comédie qui se retrouveront dans les *Éléments de littérature* de Marmontel, et après une brève histoire de la « comédie ancienne ».

En dépit de la différence des principes qu'ils mettent en œuvre dans leurs entreprises, les trois historiens principaux se rencontrent dans la perspective d'ensemble qu'ils ont sur les époques ayant précédé celle du classicisme (qu'ils n'appellent pas encore ainsi), et qu'ils déconsidèrent unanimement. Leur discours s'organise non seulement de façon à ridiculiser une littérature du Moyen Âge qui n'a plus cours depuis un certain temps déjà, mais encore de façon à « gommer » l'apport de la période humaniste aussi bien à la réflexion sur la tragédie et la comédie, et à leur pratique. Que le début de l'époque moderne au théâtre soit à placer au XVI^e siècle, voici ce dont chacun convient volontiers. Beauchamps indique clairement l'année 1552 comme date de « naissance de notre comédie », et identifie quatre « âges » qui ne sont pas sans justification et cohérence :

Le premier commence à Estienne Jodelle, jusqu'à Robert Garnier, c'est-à-dire, depuis 1552 jusqu'à 1573.

Le second, depuis Robert Garnier, jusques à Alexandre Hardy, c'est-à-dire, depuis 1573 jusqu'à 1622.

Le troisième, depuis Alexandre Hardy, jusqu'à Pierre Corneille, auteur du *Cid*, c'est-à-dire, depuis 1622 jusqu'à 1637.

Le quatrième, depuis Pierre Corneille, auteur du *Cid*, jusqu'à présent, c'est-à-dire, depuis les premiers mois de 1637, jusqu'aux trois premiers mois de 1735. (Beauchamps, « Préface », s. p.)

Sans proposer de sous-périodisation, les frères Parfaict fixent la même borne chronologique, et insistent sur le rôle majeur de Jodelle :

Cet article ramène à la véritable origine du théâtre français en 1552, car tout ce qui avait précédé ce temps, ne peut être regardé que comme des représentations théâtrales, dénuées de tout ce qui constituait le genre de la tragédie et de la comédie.

[...]

Jodelle, guidé par son seul génie, emprunta des poètes dramatiques grecs et latins la forme de ses pièces ; mais trop indépendant pour les traduire, ou se rendre propres quelques-unes de leurs beautés, il puisa dans l'histoire et dans l'*Énéide* les sujets de ses tragédies, et dans son imagination, celui de sa comédie. (Parfaict, III, p. iv-v).

Cependant, dès l'ouvrage de Mouhy le discours sur le rôle novateur de Jodelle perd de son importance, et la date de 1552 est « noyée » dans l'énumération des « établissements des théâtres⁸ » ; il en sera de même dans l'*Abrégé*. De la même façon, l'*Encyclopédie* expédie la refondation du goût en un demi-paragraphe, suivi aussitôt d'un discours sur la rechute dans la barbarie :

Une troupe d'autres comédiens se forma pour la première fois, et prit d'eux à loyer le privilège, et l'hôtel de Bourgogne. [...] La farce de *Patelin* y fut jouée : mais le premier plan de *comédie profane* est dû à Etienne Jodelle, qui composa la pièce intitulée *La Rencontre*, qui plut fort à Henri II, devant lequel elle fut représentée. *Cléopâtre* et *Didon* sont deux tragédies du même auteur, qui parurent des premières sur le théâtre au lieu et place des tragédies saintes.

Dès qu'Henri III. fut monté sur le trône, il infecta le royaume de farceurs ; il fit venir de Venise les comédiens Italiens surnommés *li Gelosi*... etc.⁹

⁸ Voir *Tablettes dramatiques*, p. xv-xvj : il est rapidement question de Jodelle dans le seul et bref paragraphe consacré en 1552 au théâtre des collèges de Reims et de Boncourt, mis ainsi sur un pied d'égalité, en dépit de son caractère éphémère, avec le théâtre de l'hôtel de Bourgogne.

⁹ « Comédie sacrée », dans *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, t. III, 1753, p. 670-671.

On objectera, certes, que l'objet de l'article n'est pas la « comédie moderne », et qu'à ce titre Jaucourt reste cohérent dans son entreprise, puisqu'en parlant de comédie sainte l'objectif est de condamner une errance esthétique et intellectuelle. Toutefois, on remarquera qu'un article historique sur le théâtre rénové n'est pas proposé ailleurs dans l'*Encyclopédie*, les contributions poétiques et esthétiques de Marmontel choisissant leurs exemples tantôt parmi les œuvres du Grand Siècle français, tantôt du côté de l'Antiquité grecque et latine. Ainsi, malgré la mention de Jodelle et de ses contemporains comme précurseurs, leur apport n'est nulle part véritablement analysé et synthétisé dans le monumental ouvrage, qui semble en fin de compte s'acquitter d'un devoir, du bout des lèvres, plutôt qu'il ne cherche véritablement à saisir l'importance d'une époque. Ce faisant, Jaucourt ne fait que tirer les conclusions qui s'imposent du discours de Beauchamps et des frères Parfaict, dont il s'inspire beaucoup, et parfois à la lettre. Comme eux, après avoir placé l'origine de la comédie française à 1552, il s'emploie à nier toute ressemblance sérieuse que l'on pourrait trouver entre les pièces de cette période inaugurale et celles qui sont écrites et jouées après Corneille.

En effet, tout au long des extraits qu'ils en fournissent les frères Parfaict insistent sur les défauts, les erreurs, voire les horreurs de ces textes qui ont pris (malencontreusement ?) le titre de « tragédie » et de « comédie » dans le sillage de Jodelle. Les pièces du XVI^e siècle n'ont ni « conduite », ni vraisemblance, ni versification, ni même une langue digne de ce nom¹⁰. *Cléopâtre* de Jodelle est « faible, tant par la conduite que pour la versification » (III, 288) ; *Médée* de Jean de La Péruse « n'est qu'une traduction de la *Médée* de Sénèque », la dimension péjorative de l'appréciation se donnant à entendre aussi bien dans la tournure restrictive utilisée que dans la mention de l'auteur latin, largement honni comme ampoulé et sophistiqué au XVIII^e siècle. Jean de La Taille « n'a jamais rimé que malgré Minerve » (III, 332), tandis que « le hasard conduit assez juste Filleul à la suite des deux de La Taille. C'est un poète digne de marcher sur leurs traces. Je le crois encore plus mauvais » (III, 341). Quant à Nicolas de Montereux, il se montre « plus capable, qu'aucun autre, de gâter les plans les plus favorables » (III, 495). Et ainsi de suite.

Plus nuancé, Beauchamps invite à une lecture circonstanciée des œuvres, tenant compte du contexte dans lequel elles ont été produites. Au sujet des faiblesses des pièces de Robert Garnier, il souligne que

la tragédie était encore dans son enfance, et que n'ayant point de modèle à suivre, il était difficile qu'il allât plus loin, peut-être même qu'au langage près, qui n'était point alors un défaut, il y a telle pièce faite de nos jours qui l'emporte moins sur les siennes, qu'elles ne l'emportent sur celles de Jodelle, et de ceux qui ont écrit avant lui. (Beauchamps, « Théâtre français. Second âge », p. 41)

Cependant, chez lui aussi on retrouve un discours critique, moins acerbe que celui des frères Parfaict et de Mouhy, mais qui ne manque pas d'observer que telle pièce « est plutôt une moralité qu'une comédie » (p. 29), que telle autre ne respecte pas les règles, ou que les auteurs se fourvoient par manque de discernement :

[Jean-Antoine de Baïf] voulut remettre en usage les vers français sur la mesure des latins, il échoua comme Jodelle, et les autres qui l'avaient entrepris ; ce qui est harmonie dans une langue ne l'est pas dans une autre ; nous voulons des hémistiches et des rimes, non des dactyles et des spondées. (Beauchamps, « Théâtre français. Second âge », p. 39)

¹⁰ « Tous ceux qui se mêlaient alors d'écrire voulaient imiter Ronsard, et comment le faire sans le secours du grec, puisque Ronsard parlait grec en français ? » (Beauchamps, « Théâtre français. Premier âge », p. 33).

Dès lors, sous aucun prétexte cette période allant de 1552 à 1600 (voire à 1630) ne peut être considérée comme une « renaissance », dans le sens de retrouvailles culturelles avec l'art de l'Antiquité grecque et latine. Il y a bien une « mode » de la tragédie et de la comédie, les jeunes gens en composent pour se donner « du bel air » (Parfaict, III, p. viij), mais les termes même déconsidèrent l'entreprise. À cela s'ajoute le fait que, bien après la démonstration, par Jodelle, de ce qui devrait être le théâtre, le XVI^e siècle continue à produire des moralités, des farces et des pièces allégoriques ; malicieusement, les exemples de ce type de pièces sont inscrits à leur place dans la chronologie et non pas dans la section précédente de l'ouvrage, qui leur était spécifiquement consacrée¹¹.

En fait, si un phénomène similaire à une « renaissance » est pensé par les historiens en question, celui-ci est à placer plus loin dans le temps. Pour les frères Parfaict, suivis par Mouhy, il faut attendre Alexandre Hardy pour que le théâtre « change sa face ». Beauchamps et l'*Encyclopédie* n'hésitent pas à aller plus loin, mettant la borne du côté de Corneille, de façon plus ou moins nette :

[*Le Cid*] est d'un ton si différent de celles qui l'avaient précédée, et de tout ce qui avait paru jusqu'alors, qu'il n'était pas possible de choisir une époque plus brillante [...]. » (Beauchamps, « Théâtre français. Quatrième âge », p. 145)

On y jouait encore les pièces de Jodelle, de Garnier, et de leurs semblables, quand Corneille vint à donner sa *Mélite*, qui fut suivie du *Menteur*, pièce de caractère et d'intrigue. Alors parut Molière, le plus parfait des poètes comiques, et qui a remporté le prix de son art malgré ses jaloux et ses contemporains.

Le comique né d'une dévotion ignorante, passa dans une bouffonnerie ridicule ; ensuite tomba dans une licence grossière, et demeura tel, ou barbouillé de lie, jusqu'au commencement du siècle de Louis XIV. Le cardinal de Richelieu, par ses libéralités, l'habilla d'un masque plus honnête ; Molière en le chaussant de brodequins, jusqu'alors inconnus, l'éleva au plus haut point de gloire ; et à sa mort, la nature l'ensevelit avec lui. (*Encyclopédie*, III, p. 671)

Au reste, la poésie dramatique fit plus de progrès depuis 1635 jusqu'en 1665 ; elle se perfectionna plus en ces 30 années-là, qu'elle ne l'avait fait dans les trois siècles précédents. (*Encyclopédie*, XII, 815).

Sans nier l'apport des humanistes en matière de redécouverte des textes antiques (encore qu'ils ne s'y attardent pas sérieusement), voire une antériorité de pratique dans les deux genres phare de la tragédie et de la comédie, comme dans le traitement de certains thèmes, les historiens du théâtre les dépouillent ainsi du statut de fondateurs. Chez les frères Parfaict, le refus est explicite d'établir une quelconque filiation entre Garnier et Racine¹², par exemple, ou entre Larivey et Molière : quoique le premier ait « saisi le génie de la vraie comédie » (Parfait, III, 425), et quoique les deux historiens concèdent qu'il « a laissé dans ses ouvrages d'excellents modèles, dont ses successeurs ont su profiter, sans en marquer de reconnaissance » (*ibid.*, 397), ils ne manquent pas aussitôt de rappeler qu'il ne vaut rien du côté de la construction des caractères¹³ et que « ce n'est que longtemps après lui qu'on a senti

¹¹ Voir en ce sens la mention des *Femmes salées*, chez les frères Parfaict, après l'*Agamemnon* de Charles Toutain et juste avant *La Trésorière* de Jacques Grévin, ou de la farce des *Morts vivants* entre la *Penthee* de Caye Jules de Guersens et l'*Hyppolite* de Robert Garnier.

¹² « Les ennemis de Monsieur Racine, du temps que cet illustre auteur travaillait pour le théâtre, débitaient sourdement que les pièces de Garnier et de Rotrou lui avaient été d'un grand secours dans la composition de ses tragédies. » (Parfait, III, 365).

¹³ Voir également le commentaire à propos d'*Engène* de Jodelle : « La qualité d'historien nous oblige d'étendre un peu cet extrait, qui sert à caractériser le genre comique dès sa naissance, en faisant voir la différence sensible de ce poème comparé avec ceux d'aujourd'hui, tant pour le fonds, que pour la forme, et combien le théâtre français s'est épuré depuis environ deux siècles. » (Parfait, III, 291). Ailleurs, *La Trésorière* de Grévin ne suscite aucun commentaire au sujet de la scène 2 de l'acte I, au cours de laquelle un financier dépouille un jeune homme amoureux en lui prêtant son propre argent avec usure, alors même que le parallèle avec la scène similaire de *L'Avare* semblait s'imposer.

qu'une morale instructive et amusante devait faire le fondement de la bonne comédie » (*ibid.*, 426). Si certains auteurs de la période proposent parfois des innovations qui deviennent par la suite autant de règles du théâtre français¹⁴, leur contribution semble toujours le fruit du hasard plus que le résultat d'une véritable clairvoyance.

À quoi bon, dès lors, cette effervescence dramaturgique du XVI^e siècle, et de quel apport peuvent finalement s'enorgueillir Jodelle, Jean de La Taille, et les autres ouvriers de Thalie et de Melpomène du temps de Henri II et jusqu'à Louis XIII ? S'ils ne réussissent pas, à proprement parler, à produire des tragédies et comédies dignes de ce nom et à imposer, dans leur sillage, de nouvelles normes littéraires, les dramaturges considérés ont au moins le mérite d'avoir mis le holà aux progrès du mauvais goût, du non-sens et de la licence, qui fleurissaient dans un Hôtel de Bourgogne monopolisé par les confrères de la Passion, ou dans les spectacles organisés par la Basoche. Aussi peu réussies qu'aient été la *Cléopâtre* et l'*Eugène* de Jodelle, ou les pièces de ses successeurs, elles ont eu pour effet que « les autres spectacles tombèrent et ne purent se relever que lorsque de nouveaux poètes leur fournirent des pièces tragiques et comiques, dans le genre de celles du célèbre Jodelle » (Mouhy, p. 13). Le XVI^e siècle est ainsi vu non pas comme une « renaissance », mais comme une mise à mort, dans laquelle les dramaturges humanistes jouent un rôle actif. Dès lors, il est juste de ne pas les regarder comme des précurseurs, mais comme des espèces de remèdes contre l'infection du mauvais goût, préparant le terrain sur lequel la comédie et la tragédie véritablement renouvelées vont pouvoir naître.

À cette interprétation qui consiste à faire des auteurs du XVI^e siècle moins des modernes que des représentants d'un Moyen Âge tardif en guerre contre lui-même, s'ajoute une entreprise de « gommage » de leur apport à la pratique des spectacles au cours des deux siècles suivants. Dans les pages de ces dictionnaires et histoires, parfois très minutieux, ce ne sont pas les pièces du XVI^e siècle que l'on lit, mais des espèces de produits de substitution qui, par la technique du résumé et de l'extrait orienté, transforment la production de l'époque en autant de récits destinés à en souligner les coïncidences et les incohérences, les facilités et les grossièretés ; tel est le cas, par exemple, de la présentation des *Eshabis* de Jacques Grévin chez les frères Parfaict qui, non contents d'adapter la pièce selon les normes de la bienséance¹⁵, opèrent une véritable mise à plat de l'intrigue et ne rendent pas justice à l'habileté avec laquelle le dramaturge manipule personnages et histoires croisées. Le plus souvent, d'ailleurs, les deux critiques renoncent à résumer les pièces, ou à en donner des extraits, affirmant que « le sujet de cette pièce est trop connu » (comme, par exemple, à propos de *La Mort de César* de Jacques Grévin) ; l'avantage d'une telle omission est de dispenser d'avoir à prouver sur pièces que les auteurs du XVI^e siècle ne savent pas « conduire » une intrigue, tout en permettant de se focaliser sur des extraits décontextualisés, qui sont dès lors facilement présentables comme « faibles », ou « ridicules ». Sans s'interroger sur les effets poétiques de l'entreprise, ils citent ainsi en guise de contre-exemple, et avec une ironie non dissimulée, un long passage de Charles Toutain dans lequel celui-ci s'essaie au vers de seize pieds, « qu'il a placé spirituellement dans la bouche de Cassandre qui prophétise, sans savoir ce qu'elle dit » (Parfaict, III, 304).

Ainsi, le théâtre humaniste est l'objet d'une double opération symbolique d'effacement, dans ces histoires littéraires écrites à la période des Lumières, qui lui ôtent toute

¹⁴ Il en est ainsi de l'alternance des rimes féminines et masculines, introduite par Robert Garnier dans *Porcie* : « Quand on ne lui devrait que cet usage, qui a été suivi inviolablement depuis, ce ne serait pas peu de chose. Ajoutez qu'il a tâché de peindre ses personnages d'après les historiens qui en ont parlé, et que sa versification est coulante et assez châtiée pour le temps où il a travaillé. » (Parfaict, III, 356).

¹⁵ Il n'est ainsi jamais question des viols et autres coucheries qui parsèment la comédie du XVI^e siècle, ni non plus des gestes et propos qui témoignent d'une société plus rude que celle du XVIII^e siècle, et plus directe dans l'expression de ses appétits et passions.

spécificité (ou ne lui en laissent que dans un sens péjoratif), et qui en dénie l'influence sur les époques suivantes.

Les raisons d'une Renaissance « tardive »

Plusieurs raisons, esthétiques et idéologiques, expliquent ce « refus de renaissance » qui informe les discours au sujet du théâtre du XVI^e siècle. Celui-ci se fonde, en premier lieu, sur une conception « traditionnelle » du goût, qui le lie à la raison et qui le rend synonyme de règle universelle, à suivre scrupuleusement. Un tel goût peut s'avérer inné, comme c'est le cas dans les nations antiques, ou plus récemment chez les Italiens, même si le chemin habituel pour le développer est la fréquentation des bons auteurs et l'innutrition de la nation avec de bons textes. Moins favorisés par le sort, les Français ont eu besoin d'un tel apprentissage avant de prendre leur place parmi les nations produisant des œuvres d'esprit. Cependant, même chez les Français le goût semble souvent une affaire de génération spontanée, comme le montrent les adverbess et les verbes utilisés pour rendre compte de l'action de certains auteurs : il en est ainsi de Corneille et de Molière, que l'*Encyclopédie* présente comme des créateurs miraculeux respectivement de la tragédie et de la comédie, mais aussi, au moins dans une certaine mesure, de Jodelle chez Beauchamp, Parfaict et Mouhy, quand on lui concède un droit de paternité sur les deux grands genres dramatiques. En effet, c'est l'effort du génie qui est souligné à propos des réussites de cet auteur, l'étude des règles n'étant évoquée qu'en arrière-plan et assez fugacement. Les idées de soudaineté, d'effort individuel sont systématiquement associées à la présentation de l'action de Jodelle, tout comme, dans d'autres contextes, à Corneille et à Molière.

Même en l'absence de bons modèles, la raison a donc en elle tout ce qu'il lui faut pour découvrir les règles du goût. Dès lors, les œuvres fort imparfaites des auteurs du XVI^e siècle, fautives en ce qui concerne le style et la versification aussi bien que la conduite de l'action ou la construction des caractères, témoignent d'une incapacité de raisonner, d'autant plus grave (ou incompréhensible) que ces mêmes auteurs ont été les introducteurs en France des bons modèles antiques, à travers les traductions qu'ils en ont proposées. Or, leur activité apparaît aux historiens du XVIII^e siècle étrangement scindée entre, d'une part, l'apprentissage des langues grecque et latine, qui leur donne accès aux chefs-d'œuvre oubliés de l'Antiquité, et la création de nouvelles œuvres littéraires, qui ne repose, chez eux, ni sur une poétique informée par la raison, ni sur une véritable compréhension des modèles. Les reproches récurrents à l'adresse des auteurs humanistes sont de ne pas avoir « étudié les règles », que ce soit en se posant eux-mêmes les bonnes questions à propos des finalités du théâtre, ou en lisant arts poétiques et œuvres artistiques de l'Antiquité. S'arrêtant en surface, les humanistes reproduisent à mauvais escient des formes (qui « occient », comme le dit le titre d'une moralité de l'époque), et ratent le fond : il en est ainsi de Louis de Mazures, qui écrit des « tragédies saintes en vers de plusieurs mesures, avec un prologue, des chœurs, et un épilogue, sans autre distinction d'actes, ni de scènes, que par des pauses » (Beauchamps, 36), mais aussi de Jodelle et de Garnier, en dépit de leurs mérites respectifs. La redécouverte des chefs-d'œuvre grecs et latins constitue, dans une telle perspective, une circonstance aggravante plutôt qu'un motif d'estime, le ratage étant d'autant plus sensible que les auteurs disposaient de guides sûrs pour réussir.

Aussi la Renaissance n'a-t-elle pas pu avoir lieu, parce que sa condition essentielle est moins l'esprit humaniste (certes utile, mais finalement pas indispensable), que la volonté d'utiliser les productions de cet esprit (les traductions, en l'occurrence), afin de remonter aux principes, et de se placer sous le signe de l'universalité du beau. Même en tenant compte du passage d'une conception du goût fondé en raison, à une vision du goût comme « sentiment »

ou « instinct », qui se produit au XVIII^e siècle et dont les textes scrutés rendent compte dans une certaine mesure, le reproche demeure, puisque les dramaturges incriminés ne semblent avoir mobilisé que de manière sporadique, parfois fulgurante, cette capacité de raisonnement ou ce sentiment qui permet de dégager un référent absolu en matière de beau. Prêts à accepter les imperfections inhérentes à tous les débuts, les historiens du théâtre condamnent les dramaturges du XVI^e siècle pour ne pas avoir eu l'intuition même de ces défauts, et donnent la palme à ceux d'entre eux qui se caractérisent par une conscience critique, exprimée dans les préfaces ou autres mots introductifs.

L'humanisme du XVI^e siècle apparaît ainsi comme manquant de systématisme, ou, si l'on veut, d'approfondissement. Il est vrai que ce défaut ne se situe pas toujours au même niveau. Plus sévère, Mouhy met sur le compte des individus l'incapacité de se hisser à la bonne hauteur, tandis que les frères Parfaict déplorent plutôt l'absence d'un effet de génération :

Huit ou dix poètes comme lui auraient mis le théâtre français sur un pied assez passable. (Parfaict, III, p.313)

Deux ou trois auteurs tels que La Taille auraient rendu de grands services au théâtre. (Parfaict, III, p. 336)

Une autre explication, qui est devenue un lieu commun depuis au moins la première Querelle des Anciens et des Modernes, et qui tient du réflexe opportuniste, est de nature politique : les trois historiens principaux du théâtre lient tous sa renaissance au XVII^e siècle à l'action bienfaitrice, et quelque peu magique, de Louis XIV, dont la magnificence aurait eu une influence directe sur le perfectionnement soudain des sciences et des arts. Dans une citation donnée plus haut, c'est la « libéralité » du cardinal de Richelieu qui est évoquée comme grâce suffisante (si l'on peut dire). De telles explications sont, significativement, écartées de l'*Encyclopédie*, mais elles ne restent pas moins inscrites en creux dans le discours du chevalier de Jaucourt. Ainsi, ses articles continuent à souligner le rôle des rois dans la police plus ou moins stricte des spectacles, condition nécessaire à la création d'un climat de « pré-renaissance ». Dès lors, la modestie des progrès du goût au XVI^e siècle s'explique, rétrospectivement, comme une conséquence de l'absence d'une politique culturelle plus ambitieuse, de la part de ces mêmes rois qui prennent soin de moraliser les spectacles. Pour des raisons en partie suggérées (les guerres civiles), en partie mystérieuses, Henri II et ses successeurs ne sont pas allés jusqu'au bout de ce qu'ils auraient pu faire pour la scène française : s'ils châtaient les débordements de la populace, et s'ils préfèrent ostensiblement le spectacle régulier aux moralités et farces, ils ne mettent pas en place un système de récompenses des bons auteurs¹⁶, et montrent finalement trop d'indulgence pour les mauvaises productions de l'esprit¹⁷.

Vers l'émergence d'une « Renaissance » au XVI^e siècle ?

S'ils déportent, pour des raisons d'idéologie esthétique et politique, la renaissance du théâtre (et des lettres en général) au XVII^e siècle, les historiens de l'époque des Lumières

¹⁶ C'est la raison pour laquelle Jodelle meurt dans la pauvreté (« Le Ciel avait mis en Jodelle/ Un esprit tout autre qu'humain,/ La France lui nia le pain,/ Tant elle fut mère cruelle »), même si ses propres mœurs, supposément dissolues, sont également citées comme raison : « Livré à ses plaisirs, il eut trop peu de biens pour les satisfaire longtemps. » (Parfaict, III, 282)

¹⁷ Il est vrai que les frères Parfaict mettent parfois en doute l'approbation que les monarques auraient donnée à telle ou telle pièce, qu'ils jugent pour leur part comme manquant d'agrément et même de bon sens : « Quoique l'éditeur de cette tragédie nous assure qu'elle était les délices du roi Charles IX, nous osons cependant dire qu'elle est des plus mauvaises. » (Parfaict, III, 373, à propos d'*Adonis* de Guillaume Le Breton.)

mettent cependant en place une série d'éléments sur lesquels leurs successeurs prendront appui afin d'ancrer le phénomène à l'âge de Ronsard.

Il ne faut pas, en premier lieu, sous-estimer leur apport dans le rassemblement et la transmission des connaissances à propos du XVI^e siècle¹⁸. Si la période classique est volontiers théoricienne, elle donne moins d'importance au recueil patient d'une information souvent difficilement accessible à propos des auteurs, des textes, des éditions, et qui, plutôt mal structurée à l'époque même où elle est produite, tend à se perdre ou à s'embrouiller avec le passage des ans. Grâce à leurs recherches patientes, Beauchamps et les frères Parfaict (dans une moindre mesure Mouhy) restent des sources pour les critiques modernes, comme Sainte-Beuve¹⁹, ou plus récents, même si ces derniers prennent plus d'une fois leurs distances par rapport à leurs affirmations, qu'elles concernent des éléments factuels ou l'interprétation et la hiérarchisation des textes²⁰. Et, quoiqu'ils la placent plus tardivement que les intellectuels et savants à venir, ces mêmes historiens participent de manière décisive au façonnage de l'idée même de « renaissance » en tant que triomphe d'une « bonne » manière d'écrire, renouant avec des habitudes plus anciennes par-dessus une période de déclin et de chaos.

Par ailleurs, tout en refusant d'admettre les continuités que l'on peut observer, sur le plan poétique et esthétique, entre les pièces de Jodelle ou de Larivey et celles qui auront du succès jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, l'ensemble des critiques considérés leur reconnaît un air de famille, dans la mesure où les unes comme les autres expriment ce qui s'appellera plus tard « le génie français ». C'est un des rares thèmes qu'ils empruntent au discours des humanistes, l'attachement à l'origine française et la volonté de la mettre en valeur étant les seules raisons qui peuvent les amener à faire preuve d'indulgence envers les errements d'un théâtre sans règles. Les frères Parfaict sont particulièrement explicites sur ce point, faisant de l'originalité des pièces un des critères de sélection des textes dont ils choisissent de rendre compte. Plus généreux, Beauchamps n'hésite pas à inclure les traductions parmi les titres qu'il mentionne (d'autant plus qu'il ne s'attarde pas, comme on l'a vu, sur l'analyse des contenus), mais dans les énumérations le plus souvent sèches qu'il donne des auteurs et des œuvres il ne manque pas de souligner que telle tragédie ou comédie est « française », c'est-à-dire de l'invention de l'auteur et non pas simplement transposée ou forgée par imitation. Bien avant le discours nationaliste des romantiques, les érudits des Lumières auront ainsi contribué à forger un des arguments les plus forts sur lesquels se fondera le renouvellement de l'intérêt pour le théâtre du XVI^e siècle au siècle suivant. L'émergence d'une idée de la « Renaissance » aura effectivement lieu au moment où la revendication d'une cohérence et d'une spécificité de l'esprit national prendra le pas, avec le Romantisme et à la faveur de changement de régime, sur le besoin de flatter le monarque comme source d'inspiration pour les arts et les lettres.

Enfin, tout en continuant de propager l'idée d'une universalité des sentiments en matière de productions de l'esprit, le composite article « Goût » de l'*Encyclopédie*²¹ est

¹⁸ Il est à souligner que la réédition des *Bibliothèques françaises* de Lacroix du Maine et de Du Verdier, dans lesquelles les frères Parfaict et Godard de Beauchamps puisent de nombreuses informations, n'aura lieu qu'en 1772, grâce aux soins de Rigolet de Juvigny.

¹⁹ Dans son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (Paris, Charpentier, s. d.), celui-ci mentionne Godard de Beauchamps et les frères Parfaict comme sources, qu'il découvre par l'intermédiaire de Suard. Sainte-Beuve reproduit l'attitude condescendante des historiens du XVIII^e siècle envers les auteurs dramatiques du XVI^e, mais il est plus sensible aux continuités, à l'esprit national et, surtout, à la liberté du théâtre du XVI^e siècle, qu'il souhaite pour sa propre époque et qu'il aurait voulue au temps de Corneille, pour que le génie de ce dernier ne soit pas bridé.

²⁰ Luigia Zilli place ainsi les ouvrages des frères Parfaict et de Mouhy parmi les études sur le théâtre du XVI^e siècle, et non pas parmi les « auteurs cités ». Voir sa « Bibliographie », ainsi que ses introductions à LARIVEY, Pierre de, *Théâtre complet*, tome I, Paris, Classiques Garnier, 2011.

²¹ Pour mémoire, l'article « Goût » est formé de trois parties, la première écrite par Voltaire, la seconde recueillant les débris d'un travail de Montesquieu sur la matière, et la troisième occupée par une dissertation signée « O » (d'Alembert,

significatif de l'ouverture, en plein milieu du XVIII^e siècle, de nouvelles perspectives sur la compréhension moins monolithique du beau. D'Alembert l'introduit la notion d'« habitude », qui vient moduler l'idée de l'attachement susceptible d'être ressenti par tous les hommes envers les productions de l'art :

Ce n'est pas ainsi que le vrai philosophe jugera du plaisir que donne la poésie. Il n'accordera sur ce point ni tout à la nature ni tout à l'opinion ; il reconnaîtra que comme la musique a un effet général sur tous les peuples, quoique la musique des uns ne plaise pas toujours aux autres, de même tous les peuples sont sensibles à l'harmonie poétique, quoique leur poésie soit fort différente. C'est en examinant avec attention cette différence, qu'il parviendra à déterminer jusqu'à quel point l'habitude influe sur le plaisir que nous font la poésie et la musique, ce que l'habitude ajoute de réel à ce plaisir, et ce que l'opinion peut aussi y joindre d'illusoire. (*Encyclopédie*, XVIII, 768)

Quelques lignes plus haut, il plaide pour un véritable droit à l'expérimentation du génie, et évoque les plaisirs dont le public est privé à cause d'un rapport trop strict aux règles :

C'est en se permettant les écarts que le génie enfante les choses sublimes; permettons de même à la raison de porter au hasard et quelquefois sans succès son flambeau sur tous les objets de nos plaisirs, si nous voulons la mettre à portée de découvrir au génie quelque route inconnue. (*Encyclopédie*, VII, 767)

Si la relecture de l'histoire du théâtre ne bénéficie à aucun moment, dans l'*Encyclopédie*, de ces nouvelles perspectives, le temps n'est pas loin où elles commenceront à s'imposer, permettant d'évaluer le théâtre du XVI^e siècle non pas en fonction des normes classiques, mais selon un mérite bien plus circonstancié :

La simplicité de nos aïeux était peut-être plus fortement remuée par les pièces monstrueuses de notre ancien théâtre, que nous ne le sommes aujourd'hui par la plus belle de nos pièces dramatiques. (*Encyclopédie*, VII, 770)

Pour les historiens du théâtre écrivant au XVIII^e siècle, la Renaissance n'a pas eu lieu au XVI^e siècle, dans le domaine dramaturgique et plus largement dans le domaine littéraire. S'ils sont assez unanimes à citer les vers de Ronsard à propos de Jodelle, identifiant l'an 1552 comme une borne importante de l'histoire des lettres françaises, leur appréciation des accomplissements de l'époque reste, comme on l'a vu, pour le moins assez réservée, et leur attitude envers ces dramaturges des débuts se teinte plus d'une fois de condescendance, voire de mépris. La lecture du théâtre du XVIII^e siècle semble ainsi conditionnée encore par la volonté de démontrer une *translatio imperii* qui aurait eu lieu non pas du temps de François I^{er}, mais sous Louis XIV, dans l'ombre portée duquel la littérature continue d'évoluer au XVIII^e siècle. Et peut-être la construction intellectuelle des Lumières, en passe de s'affermir, interdit-elle de donner plus d'importance au XVI^e siècle, et de concevoir quelque chose comme un « temps long » dans le domaine des arts : l'imagerie du flambeau de la raison chassant les ténèbres fonctionne bien mieux si le point de départ, cette obscurité qu'il s'agit de combattre, n'apparaît pas comme percée depuis déjà deux cents ans par toutes sortes de rayons.

sans doute avec des apports de Diderot), qui prend subrepticement, sur certains points, le contre-pied des deux premières. C'est à cette troisième partie de l'article qu'il est fait référence ici.