Acta fabula
Revue des parutions
vol. 22, n° 7, Août-septembre 2021
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.13722

Le Théâtre, la lyre & les trois muses

The Theater, the lyre and the three muses

Julie Chabroux-Richin

Sylvain Garnier, *Érato & Melpomène ou les sœurs ennemies. L'expression poétique au théâtre (1553-1653)*, Genève, Droz, coll. « Travaux du grand siècle », n° 51, 2020, 565 p., EAN : 978260005987.

Pour citer cet article

Julie Chabroux-Richin, « Le Théâtre, la lyre & les trois muses », Acta fabula, vol. 22, n° 7, Essais critiques, Août-septembre 2021, URL : https://www.fabula.org/revue/document13722.php, article mis en ligne le 20 Août 2021, consulté le 08 Septembre 2026, DOI : 10.58282/acta.13722

Ce document a été généré automatiquement le 08 Septembre 2026

Julie Chabroux-Richin, « Le Théâtre, la lyre & les trois muses »

Résumé - C'est la dichotomie annoncée du titre qui tient lieu de problématique à cet ouvrage, version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue en 2017, dans laquelle l'auteur explore l'ambivalence des liens qui se tissent, de la fin de la Renaissance à l'époque classique, entre Melpomène, muse de la tragédie, et sa sœur Érato, muse de la poésie lyrique. Un double paradoxe préside à cette étude : pourquoi, alors que la perception d'une frontière claire entre théâtre et poésie nous semble évidente, à bien regarder le théâtre du xviie siècle, cette frontière n'a-t-elle pas de contours nets ? Et partant, pourquoi avons-nous encore aujourd'hui l'intuition que Corneille ou Racine auraient fait de beaux poètes alors même que ces derniers considéraient la versification et l'élocution lyrique comme des habillages superficiels suspectés de dénaturer le langage dramatique ? Comment les deux sœurs ont-elles pu arriver à une telle défiance ? Quelle histoire pourrait expliquer ce désamour ? L'hypothèse de Sylvain Garnier est celle d'une dépoétisation progressive du langage dramatique, en particulier dans la période qui s'étend de 1553 (date de la première représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle) à 1653 (date de la parution du parodique *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron).

Mots-clés - Classicisme, Humanisme, Lyrisme, Renaissance, Théâtre

Julie Chabroux-Richin, « The Theater, the lyre and the three muses »

Summary - It is the dichotomy announced in the title that takes the place of the problematic of this work, a revised version of a doctoral thesis defended in 2017, in which the author explores the ambivalence of the links that are woven, from the end of the Renaissance to the classical period, between Melpomene, muse of tragedy, and her sister Erato, muse of lyric poetry. A twofold paradox presides over this study: why, when the perception of a clear boundary between theatre and poetry seems obvious to us, if we look closely at the theatre of the 17th century, does this boundary not have clear contours? And therefore, why do we still have the intuition that Corneille or Racine would have made fine poets when the latter considered versification and lyrical elocution as superficial dressings suspected of distorting dramatic language? How could the two sisters have come to such a distrust? What history could explain this dislike? Sylvain Garnier's hypothesis is that of a progressive depoetrization of dramatic language, particularly in the period between 1553 (date of the first performance of Jodelle's *Cléopâtre captive*) and 1653 (date of the appearance of Scarron's parodic *Dom Japhet d'Arménie*).

Ce document a été généré automatiquement le 08 Septembre 2026

Le Théâtre, la lyre & les trois muses

The Theater, the lyre and the three muses

Julie Chabroux-Richin

C'est la dichotomie annoncée du titre qui tient lieu de problématique à cet ouvrage, version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue en 2017, dans laquelle l'auteur explore l'ambivalence des liens qui se tissent, de la fin de la Renaissance à l'époque classique, entre Melpomène, muse de la tragédie, et sa sœur Érato, muse de la poésie lyrique. Un double paradoxe préside à cette étude : pourquoi, alors que la perception d'une frontière claire entre théâtre et poésie nous semble évidente, à bien regarder le théâtre du xvii^{e} siècle, cette frontière n'a-t-elle pas de contours nets ? Et partant, pourquoi avons-nous encore aujourd'hui l'intuition que Corneille ou Racine auraient fait de beaux poètes alors même que ces derniers considéraient la versification et l'élocution lyrique comme des habillages superficiels suspectés de dénaturer le langage dramatique ? Comment les deux sœurs ont-elles pu arriver à une telle défiance ? Quelle histoire pourrait expliquer ce désamour ?

L'hypothèse de Sylvain Garnier est celle d'une dépoétisation progressive du langage dramatique, en particulier dans la période qui s'étend de 1553 (date de la première représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle) à 1653 (date de la parution du parodique *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron). Si Melpomène est aux côtés d'Érato dans le titre, il n'en demeure pas moins que Thalie se fraye une place de choix dans l'ouvrage puisqu'il s'agit pour l'auteur de démontrer que le lyrisme s'est progressivement déplacé de la tragédie (première partie) à la pastorale et à la comédie (seconde partie). Aussi propose-t-il un livre-diptyque, organisé chronologiquement, constitué d'un premier volet qui s'intéresse surtout à la tragédie humaniste des années 1553-1628 et d'un second davantage focalisé sur les genres non-tragiques de 1628 à 1653.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La sororité sublime d'Érato & Melpomène dans la tragédie humaniste (1553-1628)

Parce qu'elle est la digne héritière d'une révolution poétique humaniste qui, depuis Ronsard, considère le langage poétique comme un moyen d'enrichir et dans le même temps d'anoblir la langue vulgaire, la tragédie humaniste a partie liée, dès Jodelle, avec le style sublime. La pauvreté des théories sur le théâtre dans la seconde moitié du xvi^{e} siècle[1] alors que l'art poétique est un genre florissant en est l'un des indices. C'est la première piste que suit S. Garnier, qui propose d'explorer la matière poétique des premières œuvres des dramaturges humanistes, qu'il s'agisse de créations originales ou de traductions d'auteurs antiques[2]. Ce faisant, il dépasse la seule perspective rhétorique et envisage son corpus comme « des poèmes au sens plein du terme ». (p. 35)

De la fin du XVI^{e} au début du XVII^{e} siècle : le dramaturge tragique & la lyre héritée puis renouvelée

Le chapitre premier de la première partie du livre s'intéresse aux spécificités poétiques de la voix tragique dans les tragédies humanistes. À la faveur d'un riche développement consacré à l'usage des vers dans le théâtre du moyen âge à la seconde partie du xvi^{e} siècle, S. Garnier aborde l'interrogation des frontières entre lyrisme et langage dramatique, en remarquant d'abord l'influence de la versification dans la composition des pièces. Il part du constat de la prépondérance de l'alexandrin dans son corpus, alors que le vers commun au milieu du xvi^{e} siècle était le décasyllabe, pour questionner : comment expliquer que ce vers de douze syllabes ait pris une telle importance sinon par son caractère éminemment lyrique ? Voyant là l'une des caractéristiques de cette « voix tragique » des tragédies humanistes, il commence par analyser une pièce qui se plaît à jouer de l'alternance métrique pour produire des effets dramatiques : la *Cléopâtre captive* de Jodelle (1553). Cette étude l'amène à interroger l'idée d'« une construction "musicale" plus que dramatique »

[1] La tragédie n'est guère évoquée que dans des traités de rhétorique, et l'auteur cite pour exemple les critères de définition de la tragédie, au style sublime et héroïque, donnés par Peletier du Mans dans son *Art poétique* en 1555 ou par Sébillet dans son *Art poétique français* en 1548, qui fait du dialogue théâtral un échange entre deux acteurs livrés à la prosopopée. Il faut attendre la fin du siècle (1587) et le traité de Laudun d'Aigaliers pour qu'un chapitre entier soit consacré spécifiquement au théâtre.

[2] S. Garnier cite l'*Électra* de Lazare de Baïf (1529) adaptée de Sophocle, l'*Hécuba* de Guillaume Bochetel (1544) et l'*Iphigène (*1549) de Thomas Sébillet, qui sont des traductions d'Euripide.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

car « l'effet tragique n'y serait pas produit par la disposition de l'action, mais par celle de la versification » (p. 57).

Autrement dit, ce serait d'abord dans l'utilisation du vers que le théâtre humaniste trouverait ses effets propres. Son évolution deviendrait donc indissociable d'une évolution poétique, en particulier celle de l'émergence d'une versification française qui offre un cadre et une limite à l'alexandrin, restreignant notamment les possibilités d'allongement du vers. Or, la considération pour l'alexandrin évolue grandement dans les premiers temps de l'empan chronologique examiné par l'ouvrage : de solennel (Sébillet, 1548) ou commode (Peletier du Mans, 1555) ce vers est ensuite associé au style simple (Ronsard, 1555) ou au prosaïsme (Du Bellay, 1558). C'est, nous dit S. Garnier, l'une des raisons pour lesquelles le lyrisme s'est introduit dans le discours dramatique. L'autre raison évoquée dans la seconde partie de ce premier chapitre tient moins du renouvellement que d'un héritage, celui des mélopées déplorative, récurrentes dans ces pièces. C'est l'occasion pour l'auteur de se livrer à une étude stylistique précise des phénomènes de répétitions qui émaillent ces tirades déplorative. Qu'elles soient reprises anaphoriques, structurelles ou sémantiques, les répétitions, en plus de remotiver la notion cicéronienne de nombre oratoire, participent de la composition rythmique et de la musicalité de ces discours (p. 73). En particulier dans les pièces qui sont des traductions des tragédies grecques, l'usage de la répétition comme substitut lyrique à la versification dans les déplorations, constituerait un élément de définition.

Ces morceaux de bravoure, immédiatement perçus par l'oreille du spectateur comme des discours lyriques, constituent aussi une sorte de résurgence de ce qu'a pu être le chœur antique. À ce titre, le deuxième chapitre s'intéresse plus particulièrement aux formes strophiques intégrées dans la tragédie humaniste. La démarche d'analyse reste la même et dans une perspective diachronique, l'auteur entend comparer les pièces renaissantes avec les drames médiévaux qui les précèdent. Le *continuum* entre évolution poétique et évolution dramatique ne fait aucun doute mais ces deux évolutions ne sont pour autant pas exactement coïncidentes. Aussi, la présence de formes poétiques traditionnelles dans les drames médiévaux a-t-elle pu être perçue comme une nouveauté à l'orée du xvi^{e} siècle, tandis que pour les héritiers de La Pléiade, le renouvellement des parties lyriques des tragédies humanistes passe par l'adoption de nouvelles formes, comme celle de l'ode par exemple. Cette dernière, forme ouverte et relativement libre, en plus de permettre de renouer avec la lyre antique, est sans conteste le lieu de l'interrogation des liens entre poésie et musique à la Renaissance. Toute insoluble que soit la question de savoir si les parties chorales des tragédies humanistes étaient chantées ou simplement récitées, elle invite à interroger les conditions matérielles de la représentation, comme à remarquer l'influence des

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

chœurs antiques dans la simplification d'un discours lyrique, plus familier et moins sublime.

La dépoétisation progressive de la tragédie

Les chapitres III et IV poursuivent symétriquement et chronologiquement les analyses du premier volet de l'ouvrage en s'intéressant désormais au discours lyrique dans les tragédies au tournant des xvi^{e} et xvii^{e} siècles. Inscrivant son étude dans le sillon de l'observation des modifications esthétiques qui affectent les discours lyriques des tragédies, S. Garnier montre que la théorisation grandissante du genre en est une des causes. C'est à cette époque qu'apparaissent les stances, que les récits épiques reprennent l'importance qui était la leur dans les tragédies de Sénèque, et que le registre épique va jusqu'à déborder le cadre du récit et contaminer, par capillarité, le reste du poème tragique. Le discours lyrique des tragédies s'en trouve profondément modifié, se colorant parfois également d'une dimension morale qui lui permet de conserver une certaine forme d'élévation ainsi que des ambitions didactiques, inhérentes à l'idée que l'on se fait de la tragédie. Au terme de ces évolutions, c'est aux alentours de 1580-1610 l'avènement d'une forme mineure de tragédie inspirée des *canzonieri* amoureux qui ont fait florès dans la seconde moitié du xvi^{e} siècle, qui vient entériner ce que S. Garnier nomme « la dissolution de la tragédie humaniste de style sublime dans les poèmes dramatiques de style plaisant » (chapitre IV, p. 177) Alors que certains auteurs comme Alexandre Hardy (p. 196) persistent à faire vivre la tragédie humaniste en l'extrayant de la réforme poétique, de plus en plus de dramaturges se laissent aller au néo-pétrarquisme à la mode, sans même plus tenter d'en élever le style pour le hisser au sublime tragique. L'écart se creuse et la polémique enfle entre un esprit réactionnaire héritier de la tradition humaniste ou de l'esprit de la Pléiade, et une modernité portée par Malherbe et sa suite.

En somme, nous dit S. Garnier, l'histoire de la tragédie entre 1553 et 1628 correspond à une « dépoétisation » (p. 228) progressive signant définitivement la rupture entre les deux muses éponymes, Érato et Melpomène. Si la lyre continue de se faire entendre, c'est qu'elle joue désormais avec Thalie, du côté de la pastorale, de la comédie ou de la tragicomédie.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Derniers sursauts sororaux avant dissolution du lien (1628-1653)

La deuxième partie de l'ouvrage débute par une indispensable déconstruction de l'intuitive hiérarchisation entre les styles humble, moyen ou sublime. Il s'agit de poser comme préalable la grande variété des modulations de registres rendues possibles par le style moyen auquel correspondent les genres qui vont l'intéresser désormais : la tragi-comédie, la comédie et la pastorale (corpus dont l'unité tient au fait que les pièces relèvent du style moyen mais aussi qu'elles s'articulent toutes autour d'une intrigue amoureuse.) Pourtant, le rapport que ces pièces entretiennent avec le lyrisme n'est pas le même, si la tragi-comédie et la pastorale laissent s'épanouir une haute idée de la poésie au théâtre, la comédie prend définitivement ses distances en allant jusqu'à parodier les élans lyriques. S. Garnier, après avoir notifié que trois des dramaturges principaux qui insufflent au théâtre un élan de modernité à l'orée du xvii^{e} siècle étaient des figures emblématiques de la poésie lyrique de l'époque (Théophile de Viau, Honorat de Bueil de Racan, Jean Ogier de Gombauld), donne à l'exploration des liens entre théâtre et poésie une nouvelle direction en l'associant à une étude des formes. Ce sera l'occasion d'en évoquer les différents modèles, dans la mesure où la nature de l'élocution lyrique diffère selon le genre de ces nouvelles pièces.

Théophile & Malherbe, deux lyrismes antithétiques & influents

Si la réforme linguistique de Malherbe a eu des répercussions sur ce renouveau dramatique, il serait réducteur d'en faire la seule instigatrice (chapitre V). De l'autre côté de l'échiquier, dans un champ qui laisse davantage de place à la liberté et à l'irrégularité, Théophile de Viau passe pour l'un des maîtres de la modernité poétique. Or, l'art dramatique des deux poètes s'est épanoui dans deux genres bien distincts : la pastorale pour l'un et ce qui allait être assimilé à la tragi-comédie pour l'autre.

L'influence de Théophile, tant poétique que dramatique, se mesure au grand nombre de ses épigones (Mairet au premier chef) qui élevèrent le lyrisme théophilien et son expression pathétique au rang de modèle. Qu'il s'agisse des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* ou des pièces lyriques que le poète laissa lorsqu'il fut prisonnier à la Conciergerie, son œuvre constitue un réservoir de choix pour les auteurs de tragi-comédies. Ces reprises font l'objet d'études

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

précises (p. 241-262) qui en montrent les modalités diverses : réécriture, dépassement, influence esthétique seule. En revanche, c'est vers la pastorale que se tournent les malherbiens et leurs exigences de régularité et de simplicité. Des éléments définitoires du genre précèdent l'examen de l'influence poétique de Malherbe sur l'élocution dramatique des pastorales. Néanmoins, cette influence ne pourra pas être analysée selon la méthode précédente de l'observation de morceaux choisis et d'effets de reprises, car elle ne relève pas de cette présence poétique. Au contraire, explique S. Garnier, c'est dans « l'absence de conceptions ou de jeux de mots poétiques » (p. 269) qu'elle réside. Le curseur doit donc être déplacé et l'auteur résout cette difficulté en mettant en avant d'autres éléments distinctifs de l'esthétique malherbienne comme les rimes, le choix des formes strophiques, l'épuration de la langue et le goût pour la simplicité. Il s'arrête sur le cas particulier de la présence des chœurs dans la pastorale pour éclairer cette anomalie par l'effet de repoussoir exercé par la tragicomédie qui a pour conséquence une discrète réhabilitation de la désuète tragédie humaniste. C'est une façon de nous dire que la fracture entre théophiliens et malherbiens prévaut sur celle qui opposerait un mouvement moderniste péremptoire à tout ce qui relève de la vieille dramaturgie, même si une chose est sûre : dans le théâtre des années 1628-1634, registre tragique et élocutions pétrarquisante ou ronsardienne sont du passé.

Un détour par l'Italie, le « jeu lyrique »

Sylvain Garnier consacre son sixième chapitre à l'influence italienne dans l'élocution lyrique au théâtre et démontre combien elle a partie liée avec l'arrivée de Thalie au sein du couple Érato-Melpomène. À cette fin, il dégage trois modèles dramaturgiques italiens principaux (Guarini, Marino et la *commedia dell'arte*) qui ont chacun contribué à la fois à la mise à distance du tragique et à la progressive transformation du lyrisme en ressort comique. C'est parce qu'un des principes de la tragi-comédie est de rechercher le plaisir et le divertissement du spectateur (plutôt que la *catharsis*) que le premier, Guarini, insiste sur la nécessaire mixité des styles et sur l'importance que le style doux a à y jouer afin de « temp[érer] cette grandeur et cette sublimité propres au pur tragique[3] ». Dans un genre qui se définit en opposition avec la tragédie, la légèreté poétique a donc désormais droit de cité, car — sans verser dans le populaire ou le bouffon —, elle participe de l'ornement plaisant en jouant notamment sur le style moyen et les effets de pointe. Ce que Guarini théorise va se développer au théâtre dans la période 1628-1634, notamment grâce à l'imitation abondante de Marino, poète audacieux et influent

3 Guarini, *Il Compendio della poesia tragicomica*, éd. Laurence Giavarini, Paris, H. Champion, 2008, p. 251 (cité p. 292).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

qui occupe une large place dans le paysage dramaturgique français des années 1620-1630. À la faveur de l'examen précis de multiples réécritures, S. Garnier constate combien l'hypotexte poétique mariniste, en plus de circuler chez les poètes lyriques, est abondamment repris dans les tragi-comédies françaises. Ce déplacement ne va pas sans une légère mise à distance inhérente aux conditions mêmes de la représentation puisque la sophistication et l'extravagance du discours sont des obstacles à la naissance de l'empathie ou de la pitié pour les personnages, mais il colore l'expression dramatique des tragi-comédies de deux teintes, l'une lyrique et l'autre comique sans que celles-ci soient irréconciliables, bien au contraire. C'est ce que le troisième temps du chapitre va montrer, grâce à l'exploration d'un autre modèle qu'il voit poindre dans les tragi-comédies françaises : celui de la *commedia dell'arte*. L'auteur délaisse alors l'analyse du monologue au profit de celle du dialogue dans les *duetti* et *lazzi* amoureux. Il note que le comique y relève bien moins des éléments bouffons traditionnellement associés à la *commedia dell'arte* qu'à la virtuosité de dialogues mignards fondés sur la topique érotique dont raffole le public. Du ridicule, le *concetto* n'est jamais loin, mais parce qu'il verse, à l'instar des autres procédés et ingéniosités verbales, dans l'auto-dérision, il rend compatible le lyrisme et le comique. Finalement, le jeu poétique est, nous dit S. Garnier, l'un des fondements du comique de ces saynètes sentimentales ou érotiques.

Poésie & spectacle, spectacle de la poésie

Car action, spectacle et représentation ne sont pas évincés d'une réflexion qui interroge la notion de dramaturgie poétique (chapitre VII). La nécessité de changer de perspective tient d'abord au fait que tragi-comédie et pastorale remettent en question la hiérarchie traditionnelle entre *inventio*, *dispositio* et *elocutio*. D'un point de vue rhétorique, dans l'écriture dramatique l'*inventio* et la *dispositio* semblent *a priori* surplomber l'*elocutio*, considérée comme ornementale donc secondaire. Or, S. Garnier montre que dans la mesure où le drame se conçoit comme un poème, cette hiérarchie traditionnelle ne lui est pas applicable. D'une part parce que l'*elocutio* lyrique y participe de l'*inventio* et de la progression de l'action en ce qu'elle a le pouvoir de signifier la complexité et de mettre au jour les tensions et dialectiques du drame. D'autre part parce que le discours poétique est partie intégrante de la *dispositio*, en particulier lorsqu'il est descriptif et permet l'avènement de l'unité de temps ou de lieu. Les longues descriptions poétiques ne sont d'ailleurs pas sans enjeu visuel ou spectaculaire, et jusqu'à ce que d'Aubignac les dénonce comme redondances du décor les dramaturges se plaisent à jouer des hypotyposes ou des métaphores poétiques pour soutenir l'illusion

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dramatique (p. 362). Enfin, un dernier moment de cette réflexion concerne les ruptures de versification ou l'apparition dans le texte théâtral de formes versifiées singulières. Remarquant qu'elles concernent tantôt des poèmes intégrés à la diégèse, tantôt extradiégétiques, l'auteur s'intéresse successivement à la question des stances et de leur insertion plus ou moins heurtée dans le drame, aux vers-échos ou encore aux passages musicaux ou chantés. Chaque forme singulière est l'occasion de s'interroger sur ses effets quant à la vraisemblance du poème dramatique et sur un spectacle qui, somme toute, est aussi celui de la parole poétique :

> Imagination poétique et mise en scène peuvent ainsi se prolonger, se superposer, se concurrencer ou se transformer mutuellement, l'une et l'autre pouvant se voiler ou se dévoiler à leur guise. (p. 382)

Printemps comique & automne tragique

Puisque le lyrisme a à voir avec l'expression de l'amour, et puisque la comédie a pour but de faire rire, il est tout naturel que l'élocution lyrique se fasse une place de choix dans le genre comique. De mise à distance en parodie, ce sont les effets de disconvenance qui sont au cœur du huitième chapitre sur la comédie burlesque. De la parodie du style archaïsant de La Pléiade dans *Les Visionnaires* de Desmarets (1637) à celle de l'élocution tragi-comique sophistiquée dans *Le Railleur* de Mareschal (1638), l'époque est à la satire, tant des motifs convenus que des déclamations non-sincères. Aussi, dans la décennie qui suit, et qui va du *Dom Quichotte* de Bouscal (1640) à l'*Héritier ridicule* de Scarron (1650), la parodie du lyrisme fait-elle florès, non seulement parce qu'elle met à distance mais aussi parce qu'elle subvertit un fonds que le public connaît. La plaisanterie est connivence, elle n'est pas que raillerie du discours amoureux ou du sentimentalisme outré attendu par le public.

Tout difficile qu'il soit de faire la part des choses entre parodie de la poésie lyrique ou parodie de l'utilisation dramaturgique de ce lyrisme, cela n'empêche pas S. Garnier de commenter précisément les mécanismes des pastiches de l'élocution lyrique (p. 410-424) : tantôt mis en valeur par contrepoint dialogique, il peut aussi se développer dans l'outrance jusqu'à la recherche du non-sens comme dans le *Galimatias* de Deroziers (1639). Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette mise à mal du lyrisme dans la comédie ne va pas sans une maîtrise parfaite, par les dramaturges, des procédés qu'ils détournent. Selon l'auteur, y compris dans la comédie, la satire rejoint l'hommage, elle n'est en aucun cas rupture. Le langage poétique, s'il fallait encore le prouver, a sa place dans la comédie, plus encore : c'est parfois grâce à la poésie que certaines caractéristiques comiques peuvent émerger, en témoigne la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

parlure imagée des personnages archétypaux comme le capitan, le valet comique ou le glouton. Ce ne sera qu'avec Molière que le lyrisme comique perdra de sa superbe jusqu'à être abandonné. Dans ce dernier développement qui lui est consacré, l'on voit combien les procédés comiques s'éloignent de la parodie du style lyrique (il en veut pour prendre le fameux sonnet d'Oronte qui n'a rien de parodique[4]). Avec Molière, l'effacement du lyrisme coïncide avec l'avènement du drame moderne, dont le rapport aux hommes et au public change, dans la mesure où il est davantage préoccupé des mœurs que du langage.

Au théâtre, où est donc passée la poésie à l'orée du XVII^{e} siècle ?

Ainsi disparue du drame, la poésie n'a pourtant pas dit son dernier mot : c'est le propos de l'épilogue « Vers le sublime » (p. 445). Au xvii^{e} siècle, les traités théoriques l'évincent de la tragédie au motif que cette dernière se doit d'être aristotélicienne, autrement dit : le style n'est qu'un ornement, ce qui compte c'est l'action. Ce refus de l'artifice n'est pas neuf car il avait été énoncé au siècle précédent par Torquato Tasso qui condamnait le manque de naturel du lyrisme. On lui reproche en particulier la figuration du style, les manières, l'« afféterie[5] », au nom d'un principe de vraisemblance. C'est d'ailleurs cette même vraisemblance qui est invoquée par Honoré d'Urfé en 1627 (suivi par Chapelain en 1630) lorsqu'il remet en question l'usage des vers dans le drame. Dès lors, toute la littérature du dernier tiers du xvii^{e} siècle sera animée par la condamnation de l'ingéniosité :

> C'est le moment où commence à se formaliser en France cette esthétique fondée sur la raison que l'histoire littéraire glorifiera sous le nom de doctrine classique et qui renverra durablement aux oubliettes de la littérature toutes les esthétiques « baroques » ou « maniéristes » qui avaient fait les délices de la scène jusque dans les années 1630. Raison, clarté, naturel ou encore simplicité deviennent les maîtres-mots du discours poétique tandis qu'imagination et ingéniosité deviennent synonymes d'affectation, de galimatias ou de mauvais goût. (p. 461)

Certains dramaturges comme Grenaille, Chapoton, Mairet ou Tristan reprennent des procédés de la poésie épique ou laissent la part belle aux images, mais de manière générale la présence lyrique s'amenuise car le pathétique n'y a plus recours ou parce que les théoriciens la condamnent.

4 Dans *Le Misanthrope*, Oronte lit un sonnet de sa composition qui « n'a rien de méchant » selon Donneau de Visé. C'est parce qu'il reçoit force quolibets d'Alceste qu'il en devient risible. Mais est-ce le sonnet qui prête à rire ou celui-là même qui le condamne avec une virulence outrancière ?

5 François de Grenaille, « Ouverture générale » à *L'Innocent malheureux,* 1639, citée p. 458.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pourtant, la présence de l'élocution lyrique dans les tragédies rénovées des années 1634-1639 est inégale, ne serait-ce que parce que certains dramaturges comme Guérin de La Pinelière ou Tristan l'Hermite résistent à la tendance de la dépoétisation. Ce seront les deux derniers exemples, analysés par l'ouvrage comme des « chants du cygne » (p. 520), avant d'envisager, en guise d'ouverture, la redéfinition de la poésie au théâtre qui s'opère dans la seconde moitié du xvii^{e} siècle en particulier chez Corneille ou le mélodieux Racine. Car après 1640, la poésie se fait plus discrète, elle se dissout dans le drame et ne correspond plus à des moments lyriques décelables et décrochés du reste de l'action.

La conclusion de cette histoire de l'élocution lyrique au théâtre entre 1553 et 1653 revient sur le progressif abandon du grandiloquent. À cet égard, l'image utilisée par S. Garnier est éclairante :

> « L'élocution lyrique [...] tonne tout d'abord dans la bouche des héros de la tragédie humaniste, puis elle soupire avec les amants de tragi-comédies et de pastorales, enfin elle claudique plaisamment dans la parlure des graciosos de la comédie burlesque » (p. 523).

Néanmoins, les derniers mots du livre restent à ce qui fait la particularité du texte de théâtre : sa dimension spectaculaire. Ainsi l'auteur nous invite-t-il à lire les pièces de son corpus comme des « partitions » plutôt que comme des poèmes, dont il faut penser la mise en scène et la mise en voix sans forcément dissocier de façon systématique, comme a pu le faire toute la tradition aristotélicienne, le *muthos* de l'*opsis*. D'une certaine manière, alors même qu'il a été contraint de se soustraire à ces catégories hégémoniques à la Renaissance, l'ouvrage nous invite à nous départir de l'influence d'Aristote et de *La Poétique* afin de replacer le théâtre dans ce qui fait l'essence de cet art : la pratique.

*

Dans un travail aussi richement documenté que pédagogique, Sylvain Garnier réussit le pari d'offrir un propos qui puisse à la fois être destiné au spécialiste en quête d'éléments précis dans le domaine de l'expression lyrique au théâtre, et au lecteur amateur de théâtre classique qui souhaite le redécouvrir à la lueur de ses aïeux. L'organisation chronologique de l'ouvrage a le mérite de guider une réflexion convaincante et de proposer un parcours clair dans les œuvres à partir d'extraits finement analysés. Sans cacher sa difficulté à éclairer tout ce qui relève de la représentation et de la matérialité des performances scéniques, Sylvain Garnier en soulève les problématiques majeures et nous montre que c'est sur les planches que

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

se joue l’essentiel des relations qui unissent les trois muses, Melpomène, Érato et Thalie.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- La sororité sublime d'Érato & Melpomène dans la tragédie humaniste (1553-1628)
  - De la fin du XVIe au début du XVIIe siècle : le dramaturge tragique & la lyre héritée puis renouvelée
  - La dépoétisation progressive de la tragédie
- Derniers sursauts sororaux avant dissolution du lien (1628-1653)
  - Théophile & Malherbe, deux lyrismes antithétiques & influents
  - Un détour par l'Italie, le « jeu lyrique »
  - Poésie & spectacle, spectacle de la poésie
  - Printemps comique & automne tragique
  - Au théâtre, où est donc passée la poésie à l'orée du XVIIe siècle ?

AUTEUR

Julie Chabroux-Richin
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.