

## Les épisodes dans *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac

Tomoki TOMOTANI

On connaît bien l'animosité de l'abbé d'Aubignac (homme qui se voulait le plus grand théoricien de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle) à l'égard de Corneille (homme qui était alors réellement considéré comme le plus grand dramaturge en Europe). En 1657, lors de la publication de sa *Pratique du théâtre*<sup>1)</sup>, d'Aubignac ne cachait pas qu'il tenait Corneille en grande estime en y insérant un peu partout des phrases en l'honneur de l'auteur du *Cid* (avec certaines réserves doctorales, certes); mais peu de temps après, il supprima systématiquement les mots et les passages flatteurs à l'égard de ce Sophocle français. Et ses quatre *Dissertations contre Corneille* en 1663<sup>2)</sup> sont une longue suite d'attaques virulentes, menées avec un acharnement incomparable, contre *Sophonisbe*, *Sertorius* ou *Œdipe*. Et on connaît aussi bien la raison de ce revirement chez d'Aubignac: *La Pratique du théâtre* n'a pas du tout plu au grand Corneille qui en 1660 déclarait publiquement (sans jamais daigner citer le nom de d'Aubignac) que cette *pratique* prônée par le docte n'était que *spéculative*: «Il est facile aux spéculatifs d'être sévères», disait-il, mais les spéculatifs n'ont pas d'«expérience», ni de «pratique<sup>3)</sup>» réelle, qui seraient véritablement nécessaires pour ceux qui *veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques* (voir le sous-titre de *La Pratique du théâtre*).

Mais en quoi consiste, précisément, ce caractère «spéculatif» de *La Pratique du théâtre* qui passerait à côté du métier d'homme de théâtre et qui ne refléterait pas fidèlement les choses théâtrales ? Le but de cet article est de chercher une des raisons de ce dogmatisme *solitaire* de la théorisation

d'Aubignac, non pas dans la sévérité de ces nombreux préceptes qu'il imposait, mais dans sa secrète mais certaine préférence du *littéraire* au *théâtral*, en s'arrêtant sur ses pages consacrées à la notion d'*action principale* et, en particulier, à celle d'*épisode*. Et nous allons nous demander si, quoiqu'il soit vrai que *La Pratique* n'aiderait pas tellement les futurs auteurs dramatiques à écrire une bonne pièce réussie, cet ouvrage ne nous révèle pas un aspect *réel* du théâtre.

### I. L'action principale ou les «petits sujets»

Quand on aborde un chapitre de *La Pratique* de d'Aubignac intitulé «De l'Unité de l'Action» (liv. II, chap. 3), on pensera que ce serait un chapitre plus ou moins facile. Car la fameuse règle de l'unité d'action, c'est sans doute l'une des règles classiques les plus acceptables, à moins qu'on ne veuille que le théâtre soit total, interminable ou feuilletonesque<sup>4)</sup>. Il va sans dire que l'unité d'action n'exige pas qu'il n'y ait qu'une seule action unique dans une pièce de théâtre, mais elle veut tout simplement qu'il n'y ait qu'une action *principale* (autour de laquelle plusieurs actions secondaires peuvent s'organiser). Aristote a donc pu parler d'unité d'action, même dans les épopées homériques qui comportent un enchaînement des faits beaucoup plus long que n'importe quelle œuvre de théâtre<sup>5)</sup>.

Pour démontrer le bien-fondé de cette règle de l'unité d'action, d'Aubignac recourt à la peinture — comparaison d'ailleurs bien traditionnelle et qui revient plusieurs fois dans Aristote ou Horace — dans le chapitre «De l'Unité de l'Action» de sa *Pratique*. Un tableau, quand il veut raconter une histoire, ne peut pas indéfiniment se charger d'événements; le peintre doit alors *choisir* un moment convenable:

de toutes les actions qui composeraient cette histoire [qu'il veut peindre],  
le Peintre choisirait la plus importante, la plus convenable à l'excellence

de son art, et qui contiendrait en quelque façon toutes les autres, afin que d'un seul regard on pût avoir une suffisante connaissance de tout ce qu'il aurait voulu dépeindre (*La Pratique du théâtre*, II, 3, p. 134).

Ainsi, quand il peint Iphigénie, il choisira de préférence le moment de son sacrifice, car,

dans cette action *toute l'histoire y serait en quelque façon comprise*: On y considérerait les orages qui retenaient cette grande armée dans le port d'Aulide, comme la cause: On y considérerait la douleur de son père, et la compassion des autres Princes, comme des circonstances, et son enlèvement par une faveur extraordinaire de la Déesse qui la voulut sauver (*ibid.*, II, 3, p. 134; nous soulignons).

De même, le poète dramatique adoptera, au lieu de «toute une grande histoire, ou toute la vie d'un Héros» (II, 3, p. 135)<sup>6)</sup>, une seule action importante, ou plus précisément:

une action notable, et, s'il le faut ainsi dire, *un point d'histoire éclatant* par le bonheur ou le malheur de quelque illustre Personnage, dans lequel il puisse *comprendre le reste comme en abrégé, et par la représentation d'une seule partie faire tout repasser adroitement devant les yeux des Spectateurs*, sans multiplier l'action principale, et sans en retrancher aucune des beautés nécessaires à l'accomplissement de son ouvrage (*ibid.*, II, 3, p. 136; nous soulignons)<sup>7)</sup>.

Ainsi le choix pertinent d'un sujet dramatique consiste-t-il à chercher «un point d'histoire éclatant», puis à agencer des faits «nécessaires à l'accomplissement» de l'action principale; autrement dit, il faut *élire d'abord*

*un bon dénouement* — car seule la «fin» d'une histoire peut comprendre tout le reste —, *et structurer ensuite des éléments qui préparent ce dénouement* (éventuellement on peut évoquer des faits ultérieurs, comme Iphigénie obtenant le sacerdoce en Tauride, II, 3, p. 134–135). Comme on le voit bien, c'est justement le principe de la cause finale, analysé par G. Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale*, ou bien pour parler comme G. Genette, il s'agit bien du primat du dénouement dans l'élaboration d'un récit: «la dernière [unité du récit] est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande<sup>8)</sup>». En effet, on lisait dans les premières lignes de ce chapitre «De l'Unité de l'Action» que d'Aubignac allait expliquer «comment on peut comprendre au Théâtre plusieurs Incidents dans une seule Action» (p. 133).

Ce qui importe au premier chef dans cette réflexion sur l'action théâtrale chez d'Aubignac, c'est donc l'unification causale de diverses étapes dans l'action principale; en bref, c'est le souci de la complétude de l'action — l'abbé ne cesse d'écrire l'«accomplissement» de l'action<sup>9)</sup>.

Nous avons dit qu'un Tableau ne peut représenter qu'une action, mais il faut entendre une action principale; car dans le même tableau le Peintre peut mettre plusieurs actions dépendantes de celle qu'il entend principalement représenter. Disons plutôt qu'il n'y a point d'action humaine toute simple et qui ne soit soutenue de plusieurs autres qui la précèdent, qui l'accompagnent, qui la suivent, et qui toutes ensemble la composent et lui donnent l'être; de sorte que le Peintre qui ne veut représenter qu'une action dans un tableau, ne laisse pas d'y en mêler beaucoup d'autres qui en dépendent, ou pour mieux dire, qui toutes ensemble forment son accomplissement et sa totalité (*ibid.*, II, 3, p. 137–138).

Et d'Aubignac se réfère encore à l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, plus

précisément, au célèbre tableau de Timanthe représentant le sacrifice d'Iphigénie:

Celui qui voudra peindre le sacrifice d'Iphigénie ne la mettra pas toute seule au pied de l'Autel avec Calchas; mais à l'exemple de Timanthes, il y ajoutera tous les Princes Grecs avec une contenance assez triste, Ménélas son oncle avec un visage extrêmement affligé, Clytemnestre sa mère pleurant et comme désespérée, enfin Agamemnon avec un voile sur son visage, pour cacher sa tendresse naturelle aux Chefs de son armée, et montrer néanmoins par cette adresse l'excès de sa douleur. Il n'oublierait pas aussi de faire paraître dans le Ciel Diane toute prête d'arrêter le bras et le glaive du Sacrificateur; à cause que toutes ces différentes actions accompagnent et font partie de cette triste et pieuse cérémonie, qui serait faible et dénuée de ses ornements sans toutes ces ingénieuses circonstances (*ibid.*, II, 3, p. 138-139).

Ainsi pour ce qui concerne l'unité d'action, d'Aubignac arrive en conclusion à la simplicité d'action: il vaut mieux choisir un sujet *mince* qu'un sujet vaste, car il sera plus facile de structurer le rapport de causalité, quand on a moins d'éléments à manier. Mais l'auteur de *La Pratique* y insère un autre argument non négligeable: la simplicité d'action est très étroitement liée à la facilité d'amplifier ce sujet mince par des *discours circonstanciels*. Nous allons citer ici un peu longuement un passage qui énonce bien la pensée de l'abbé:

Mais il faut remarquer ici que le Poète doit toujours prendre *son action la plus simple* qu'il lui est possible, à cause qu'il sera toujours plus maître des passions et des autres ornements de son Ouvrage, quand il ne leur donnera qu'autant de fonds qu'il le jugera nécessaire pour les faire

éclater, que quand il les trouvera dans l'histoire, dont il y aura toujours quelque circonstance qui lui donnera de la peine, et qui violentera ses desseins: En un mot *les petits sujets entre les mains d'un Poète ingénieux et qui sait parler ne sauraient mal réussir*. C'est le conseil que donne Scaliger<sup>10)</sup> en termes formels, et nous en avons vu l'effet dans l'*Alcionée* de [M.] du Ryer, Tragédie qui n'a point de fonds, et qui néanmoins a ravi par *la force des discours et des sentiments*. Et tous ceux au contraire qui dans un même Poème, ont voulu mêler plusieurs actions toutes fort illustres, en ont étouffé les beautés, en ne donnant pas assez de jour aux Passions, comme nous l'avons expérimenté en certaines Pièces, dont toutes les actions, bien que dépendantes en quelque façon d'une principale, étaient si grandes et si fortes, que de chacune on eût pu faire un Poème, s'empêchant l'une l'autre d'éclater autant qu'elles devaient (*ibid.*, II, 3, p. 140-141; nous soulignons).

Soulignons encore une fois la phrase qui nous importe le plus: «*les petits sujets entre les mains d'un Poète ingénieux et qui sait parler ne sauraient mal réussir*». Nous touchons là en fait la clé de voûte même de l'esthétique de l'abbé d'Aubignac. Cette idée — la supériorité des petits sujets dans la composition des poèmes dramatiques — est en effet omniprésente chez lui<sup>11)</sup>. Les «petits sujets», c'est ce qu'il a appelé précédemment «un petit fonds» d'où le poète développera des discours passionnels; selon d'Aubignac, il y a trois sortes de sujets dans le théâtre, à savoir: 1° le sujet d'intrigues qui surprend; 2° le sujet de passions qui ravit; et 3° le sujet mixte qui surprend et ravit à la fois. Et dans la deuxième espèce de sujet, «quand d'un *petit fonds* le Poète tire ingénieusement de quoi soutenir le Théâtre par de grands sentiments [...], il trouve occasion de porter ses Acteurs dans des mouvements nobles, violents et extraordinaires: ce qui ravit les Spectateurs en faisant toujours sur leur âme quelque nouvelle impression» (II, 1, «Du Sujet», p. 118). D'Aubignac

répétera ce conseil des «petits sujets» dans le chapitre «Des Actes<sup>12)</sup>» (III, 5); et le chapitre «Des Discours en général» (IV, 2) reprendra encore quasi textuellement cette idée<sup>13)</sup>; et enfin, ce principe des petits sujets est en corrélation étroite avec celui de l'action *in medias res* (II, 7, p. 190).

On peut donc constater chez lui, à la fois 1° l'importance de la *petitesse* de l'action principale qui permettra d'amplifier librement un sujet quelconque et 2° l'importance considérable de la *narration* ou du *discours* qui ont pour fonction de réaliser ce que d'Aubignac appelait les «beautés nécessaires à l'accomplissement de son ouvrage» (II, 3, p. 136). Et au dire de l'abbé, les Anciens ne faisaient pas autre chose, car ils n'ont pas laissé de «remettre devant l'esprit des Spectateurs, soit par des *narrations*, par des *entretiens*, par des *plaintes*, et par d'autres *délicatesses de l'art*, toutes les plus signalées circonstances des histoires qu'ils ont traitées» (p. 136). Une bonne action principale *et petite* serait donc soutenue par des actions dépendantes — «circonstances» — mais belles, et qui seront *narrées*. Ce qu'il faut surtout retenir à ce stade, c'est le fait que d'Aubignac termine ce chapitre concernant l'unité d'*action*, en soulignant partout la qualité du beau *discours* qui semble être plus important que la sélection d'un bon sujet et sa mise en intrigue: on aura beau unifier plusieurs actions dépendantes, si elles empêchent de développer pleinement «la force des discours» (p. 140). Autrement dit, le poète serait avant tout celui qui parle bien («un Poète ingénieux et qui sait parler» p. 140), ce qui est bien visiblement à l'opposé de la doctrine d'Aristote chez qui le primat de l'histoire (*muthos*) était pratiquement absolu (*Poétique*, chap. 6).

## II. Les Épisodes selon d'Aubignac<sup>14)</sup>

### II. 1. Épisode = Acte

Pour mieux saisir le statut des *discours* dans un petit sujet, voyons maintenant comment d'Aubignac comprenait les épisodes dans une pièce de

théâtre, dans le chapitre intitulé «Des Épisodes, selon la doctrine d'Aristote» (*Pratique*, III, 2). Selon la doctrine aristotélécienne, l'épisode est «la partie formant un tout qui se situe entre des chants du chœur formant chacun un tout» (*Poétique*, chap. 12, 52 b 20–21, p. 75). D'Aubignac écrit donc lui aussi que «l'Épisode est ce que l'on récite au Théâtre entre deux concerts de Musique, qui tiennent parmi nous, comme en la nouvelle Comédie, la place du Chœur; et cela n'est autre chose que ce que nous appelons *un Acte*» (III, 2, p. 278). Un épisode, c'est donc un acte.

Mais, comme on le sait, le terme d'«épisode» a été utilisé par Aristote de deux façons bien différentes. D'abord comme dans le chapitre 12, il désigne en effet une partie de la tragédie entre deux chœurs. Mais il signifie beaucoup plus souvent une «histoire secondaire» ou un «développement adventice» par rapport au schéma général (*katholou*) d'une œuvre tragique (chap. 17; cf. note de Dupont-Roc et Lallot, p. 285). C'est d'ailleurs dans ce sens que le Stagirite disait «histoire à épisodes» («celle où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité» chap. 9, p. 67), ce que d'Aubignac avait repris dans sa *Pratique* assez maladroitement: pour lui ces «secondes histoires» (*Pratique*, II, 5, p. 150) sont strictement des «Épisodes Modernes<sup>15)</sup>» (II, 5, p. 152), assertion qui étonnerait Aristote lui-même.

## II. 2. Épisode = «bel endroit»

Mais ce qu'il y a de plus curieux dans ce chapitre de *La Pratique* (III, 2), c'est que d'Aubignac considère les épisodes — donc les cinq actes constituant une pièce de théâtre — comme de purs beaux morceaux de discours:

Et quand nous lisons dans Athénée après Éphippus, *Qu'Alexandre au dernier festin qu'il fit avant sa mort, récita un Épisode de l'Andromède d'Euripide*, il ne faut pas entendre comme l'explique à la marge Noël le Comte [Natale Conti], *une Pièce hors d'œuvre et ajoutée pour rire*; mais



bien au sens d'Aristote, *quelque bel endroit* ou, *Centon* de ce Tragique, par exemple une *Description*, ou *quelque expression Pathétique et pleine de beaux sentiments*: car bien que le Philosophe dans sa définition comprenne sous ce nom tout ce que nous appelons un *Acte*; il considère principalement *la chose qui fait cet Acte*, et la nomme Épisode, comme, serait la Description d'une Tempête, ou la Contestation de deux Princes Rivaux, encore qu'il y ait d'autres vers entre les deux chants du Chœur; parce que *le reste n'est ajouté que pour joindre et soutenir ce qui fait l'Épisode, ou l'Acte*: Et je ne puis assez m'étonner de l'aveuglement de ceux qui jusqu'à présent ont lu et commenté la Poétique de ce Philosophe; car ces paroles n'ont aucune ambiguïté [...]; et la prévention de leur esprit les a tellement engagés dans l'erreur des Modernes, qu'ils ont toujours estimé les Épisodes comme des choses en quelque sorte étrangères à la Tragédie (*Pratique*, III, 2, p. 278-279; nous soulignons).

Ainsi l'épisode n'est-il plus envisagé quantitativement: il n'est pas seulement l'acte d'une pièce, mais «la chose qui fait cet Acte», donc l'essence même de cet acte. Cette proposition appellera plusieurs remarques.

Tout d'abord, il faut bien reconnaître que la notion d'épisode chez d'Aubignac a un caractère très fortement littéraire: il peut n'être qu'un «Centon» ou qu'une «Description d'une Tempête» (l'exemple de la «Contestation de deux Princes Rivaux» serait une joute très *oratoire*). Les mauvais exemples pris par d'Aubignac révèlent encore cet aspect littéraire de l'épisode; si, dans un acte, on peut tomber sur ces «*narrations* qui n'étaient pas nécessaires» ou sur ces «*descriptions* inutiles» (III, 2, p. 280), c'est parce qu'il arrive quelquefois que le poète dépasse la limite, en oubliant totalement l'action au profit de sa virtuosité poétique pour produire un bel endroit.

Ensuite, on peut dire que cette littérarité dominante de l'épisode est pensée par l'abbé en termes de *puissance émotive*: l'épisode est surtout ce qui

frappe et émeut le spectateur, «quelque *bel* endroit», «quelque expression *Pathétique* et pleine de *beaux* sentiments» (p. 279). (Il dit plus loin que les épisodes sont «les grands et beaux endroits d[u] Sujet» p. 281). Donc, n'importe quel morceau littéraire ne fait quand même pas l'épisode: le poète doit penser à la valeur du *movere* de ce qu'il dit. Ne recouvrant pas toute l'étendue d'un acte, un épisode devrait être un endroit *fort* et *marquant*. Et c'est ainsi que dans un passage supprimé (élogieux à l'égard de Corneille), d'Aubignac déclarait que «la beauté des discours» chez Corneille était telle qu'elle avait pu «ô[t]er la liberté de juger du reste» aux spectateurs (IV, 2, p. 409<sup>16</sup>).

Enfin il faut bien remarquer le statut particulier de l'épisode dans une pièce de théâtre: l'épisode selon d'Aubignac est *un endroit à part, un moment saillant et singulier* auxquels tout le reste est subordonné («le reste n'est ajouté que pour joindre et soutenir ce qui fait l'Épisode, ou l'Acte» III, 2, p. 279). Le reste *non-épisodique* d'un acte ne faisant que «soutenir» et que préparer cette «chose qui fait cet Acte», d'Aubignac semble admettre que, dans une tragédie ou une comédie, il y a forcément des moments forts et des moments faibles — épisodes et leurs préparations, ou bien, les hauts et les bas —, ce qui correspondrait curieusement à ce que R. Barthes a jadis appelé le «spectacle discontinu» à propos du théâtre de Racine. Écoutons R. Barthes:

Il semble bien que le public d'aujourd'hui consomme Racine *d'une façon purement anthologique*: dans *Phèdre*, c'est le personnage de Phèdre que l'on vient voir, et plus encore que Phèdre, l'actrice elle-même: comme s'en tirera-t-elle ? On sait que les critiques de théâtre datent communément leur âge d'après les Phèdres qu'ils ont vues. Le texte lui-même est reçu comme un ensemble de matériaux où le plaisir fait son choix: *des vers heureux, des tirades célèbres* s'enlèvent sur un fond d'obscurité et l'ennui: c'est pour cette actrice, ces vers, ces tirades que l'on vient au théâtre; le reste,

on le supporte, au nom de la culture, au nom du passé, au nom d'une saveur poétique patiemment attendue parce qu'elle a été localisée par des siècles de mythe racinien. Le Racine public (je n'ose dire populaire), c'est *ce mélange d'ennui et de fête*, c'est-à-dire essentiellement *un spectacle discontinu*<sup>17)</sup>.

À l'époque où il écrivait ces lignes, R. Barthes a blâmé la réception contemporaine de la tragédie racinienne comme une sorte d'anthologie: le spectateur attend patiemment tel ou tel endroit préféré et consacré par la tradition. Mais bien au contraire, *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac exhorte le poète à placer un beau morceau qui se détachera volontiers de l'ensemble du texte: «le discontinu psychologique» (R. Barthes, *ibid.*, p. 128) doit donc être assumé et même voulu par le poète; l'expérience théâtrale du public n'est ni linéaire, ni continue, elle va toujours, si l'on peut dire, *en zigzaguant*, et, du coup, l'impression de théâtre ne peut finalement être qu'*'anthologique'*<sup>18)</sup>. Dans cette perspective, on voit que l'emploi du mot de «centon» n'était pas si anodin dans le passage cité de l'abbé. Le poète dramatique est celui qui dispose préalablement de ces *morceaux choisis*, de ces beaux endroits qui ont frappé sa sensibilité, qui ont été emmagasinés dans sa mémoire au fur et à mesure de sa lecture et qui seront refaçonnés au moment de sa propre création artistique<sup>19)</sup>.

Et c'est bien sous cet angle qu'il faut relire la formulation de l'unité d'action dans *La Pratique du théâtre*: ces beaux morceaux de bravoure — qui semblent être ornementaux *a priori*, et qui peuvent l'être effectivement dans la main d'un poète maladroit — sont selon d'Aubignac d'une nécessité absolue pour faire une belle tragédie: de l'action principale, le poète ne doit pas «retrancher aucune des *beautés nécessaires* à l'*accomplissement* de son ouvrage» (II, 3, p. 136; nous soulignons). D'où vient que d'Aubignac tenait à souligner, dans un chapitre traitant l'unité d'*action*, la nécessité du discours

orné et *épisodique*; d'où vient aussi qu'il alléguait l'autorité des poètes anciens qui décrivaient toujours «soit par des narrations, par des entretiens, par des plaintes, et par d'autres délicatesses de l'art, toutes les plus signalées circonstances des histoires qu'ils ont traitées» (II, 3, p. 136). Plus loin, nous lirons, dans le chapitre «Des Actes», cette autre définition des épisodes qui viennent compléter l'élection du sujet: le poète choisira d'abord le sujet et, ensuite

il faut insérer *les Épisodes*, c'est-à-dire, les entretiens pathétiques, les narrations, les descriptions et les autres discours qui doivent faire le corps de la Tragédie (III, 5, p. 228).

Mais il ne faut pas oublier que ces discours épisodiques, circonstanciels, narratifs<sup>20)</sup> ne sont jamais *accessoires*, ni *secondaires* aux yeux de l'abbé, car c'est eux qui font un acte et qui font finalement le corps d'une tragédie.

Mais encore, le chapitre concernant le principe de l'action *in medias res* aussi nous révèle bien le statut des épisodes dans *La Pratique du théâtre*. Ce principe est l'un des plus communément admis; au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Chapelain écrivait par exemple: «le poète en la tissure de son ouvrage ne tire pas le commencement du narré *ab ovo*, recherchant la première cause de l'action<sup>21)</sup>». Mais d'Aubignac, quand il parle de cette règle, ne manque pas d'y ajouter sa touche bien à lui et de nous dévoiler un grand dévoilement par rapport à la doctrine aristotélicienne selon laquelle le poète dramatique est «poète d'histoire» avant toute chose (*Poétique*, chap. 6). Relisons d'Aubignac:

le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au négoce [*i. e.* aux affaires] de la Scène et d'avoir *plus de liberté d'étendre les passions et les*

*autres discours qui peuvent plaire* (II, 7, p. 190; nous soulignons).

En commençant la tragédie juste avant sa fin — en choisissant un «petit sujet» (II, 3, p. 140) —, le poète se préoccupera moins de la constitution de l'action principale (il aura moins de «négociés de la scène» à faire), et, partant, il pourra plus facilement *épisodier* (pour parler comme A. Dacier<sup>22</sup>).

Enfin, dans le chapitre «Des Discours en général» (IV, 2), d'Aubignac écrira que l'interdiction aristotélicienne de «la structure à plusieurs histoires» (*polumuthon*, *Poétique*, chap. 18, 56 a 12) — et donc la recommandation de l'action simple (chargée de peu de matières, pour parler comme Racine) — n'a pour but essentiel que de permettre au poète dramatique de faire «d'excellents discours» (*Pratique*, IV, 2, p. 409)... On constate ainsi que d'Aubignac finit par trahir le précepte du philosophe grec — l'âme de la tragédie, c'est l'histoire (*muthos*) —, chaque fois qu'il raisonne en fonction de son curieux concept d'épisodes.

Quoi qu'il en soit, résumons ici les épisodes selon d'Aubignac de la manière suivante: narrations des circonstances et discours émotifs qui visent à plaire au public et qui constituent l'essence même d'une pièce de théâtre.

### III. Les Épisodes modernes au-delà de l'aristotélisme

Tout en continuant ainsi à maintenir son contresens, d'Aubignac reprend les «trois principales Instructions de ce grand Maître» (p. 280) au sujet des épisodes qui, rappelons-le, chez Aristote, ne concernent que les «développements adventices» du sujet principal (*logos*) ou du schéma général (*katholou*) de la tragédie. On se permettra encore de citer un peu longuement.

La première [instruction], Qu'ayant disposé la Fable et résolu ce que l'on veut prendre du Sujet pour le mettre sur le Théâtre, il faut y jeter les Épisodes, c'est-à-dire, *les Descriptions, les Entretiens et les autres Discours*

*qui doivent fournir le Théâtre*: Aussi est-ce la plus grande adresse du Poète de disposer si bien les événements de son histoire, qu'il se donne jour à [moyen pour] faire *ces beaux Épisodes*.

La seconde est, *Que les Épisodes doivent être propres et naturels à la Fable*, c'est-à-dire, tirés du fond du Sujet, et si convenables qu'ils semblent naître naturellement d'eux-mêmes dans la suite et le concours des événements; et c'est par la connaissance naturelle de ce précepte que l'on a quelquefois blâmé sur notre Théâtre, des narrations qui n'étaient pas nécessaires, des descriptions inutiles, des plaintes mal introduites, et d'autres discours sans lesquels l'histoire pouvait fort bien subsister, n'y ajoutant rien que la longueur et le dégoût; et ce défaut en certaines Pièces les a fait nommer *fables Épisodiques*, non pour avoir des Épisodes, car toutes en ont et ne seraient pas Tragédies sans cela; mais pour en avoir de mauvais et mal introduits dans le Sujet.

La troisième, *Que les Épisodes ne doivent point être trop longs*, et c'est ce que le moindre du peuple condamne tous les jours sur nos Théâtres, quand ils s'y rencontrent; car les plus beaux discours et les plus nécessaires ont leurs mesures et leurs proportions, au delà desquelles ils deviennent défectueux, parce qu'ils deviennent ennuyeux. Nous en avons vu l'effet dans une narration pleine d'esprit et de beaux vers, mais qui pour être trop longue d'abord, donna de mauvaises impressions d'une Pièce d'ailleurs toute illustre et fort ingénieuse. Et le Riche visionnaire fait une si longue description de son Palais et le remplit de tant de bagatelles qu'il en est insupportable (*Pratique*, III, 2, p. 280-281).

La première instruction d'Aristote était plus exactement: «Que les sujets soient déjà formés ou que le poète les forme lui-même, il faut esquisser d'abord un schéma général (*katholou*), ensuite introduire des épisodes (*epeisodioun*) et développer.» (*Poétique*, chap. 17, 55 b 1-3). C'est donc

indubitablement sur le plan de la *mise en intrigue du sujet initial* — ou la transformation du sujet (*logos*) en histoire dramatisée (*muthos*) — que le philosophe grec définissait le statut des épisodes; avant d'entamer leur constitution, le poète doit toujours penser préalablement au schéma général. Effectivement, dans le chapitre 17 de la *Poétique*, les épisodes euripidéens ont été décrits comme des *modalités dramaturgiques* de la réalisation d'un sujet complexe — cher à Aristote —, en l'occurrence, *Iphigénie en Tauride*: les modalités de la reconnaissance d'Iphigénie et du salut d'Oreste. Mais chez d'Aubignac, la priorité de la *dispositio* est ouvertement menacée: le poète ne semble disposer son intrigue qu'*en vue de* «faire ces beaux Épisodes» (p. 280), autrement dit, la *finalité* de la bonne disposition des événements, ce serait la production de beaux discours. Et rappelons encore que cette définition des épisodes («les Épisodes, c'est-à-dire, les Descriptions, les Entretiens et les autre Discours qui doivent fournir le Théâtre») est entièrement de l'abbé.

En bref, d'Aubignac fait de ce qui était chez Aristote un développement (ou un détail particulier amplifié) du sujet principal, *le but même d'une œuvre théâtrale*. Et ce faisant, l'abbé tend finalement à la valorisation exorbitante de la *tirade* littéraire dans une pièce (narrations, descriptions ou plaintes), à condition toutefois que ce développement ne soit pas gratuit ni trop long<sup>23</sup>). Un exemple de ces «plaintes mal introduites» sera relevé dans *Pyrame et Thisbé*, où Théophile n'a pas su préparer habilement «une longue plainte», «un grand discours» (IV, 7, p. 460). Il est visible que, chez l'abbé, les épisodes présupposent une certaine *longueur* qui ne doit pas être excessive (comme l'interminable description du château de Phalante dans *Les Visionnaires* de Desmarets), et c'est ainsi que d'Aubignac écrit: «Que les Épisodes ne doivent point être trop longs» (p. 281). Et plus loin, toujours dans ce chapitre III, 2, d'Aubignac recommande une répartition d'«un trop long discours à contretemps» (p. 282). Et la moitié du très long chapitre «Des Narrations» (IV, 3) sera consacrée essentiellement à la critique des narrations

*trop* longues. On l'aura bien deviné: l'instruction essentielle de d'Aubignac est de dépasser (ou plutôt de mitiger) la facture archaïque d'un Garnier, d'un Montchrestien ou d'un Théophile dont les tirades, informatives ou déploratives, déployées à volonté, n'est plus de mise.

Les deux précautions préconisées par d'Aubignac lui-même après ces trois soi-disant préceptes d'Aristote ne disent pas autre chose: elles sont en substance: 1° de ne pas «entrer dans le détail des choses» (p. 281<sup>24)</sup>), et 2° de morceler habilement «un long discours» dans plusieurs parties de la pièce (p. 282<sup>25)</sup>). Tout cela n'a pour but que de parer à la longueur — et à la langueur — d'un épisode. Pourtant chez Aristote, on sait que les épisodes dramatiques sont *courts* de par leur nature («Dans les drames, les épisodes sont brefs, tandis que l'épopée leur doit son étendue» 55 b 15-16). On pourrait donc dire que d'Aubignac tente dans ce chapitre d'équilibrer le déploiement de la virtuosité littéraire (un long discours ou autres récits qui sont chargés de décrire «les plus signalées les circonstances» II, 3, p. 136) et le naturel dramaturgique de l'activité mimétique qui s'y oppose. (D'où sa réserve à l'égard des stances, forme métrique particulière (III, 10), comme un surgissement *trop* lyrique, un élément hétérogène dans l'univers tout uni de l'alexandrin).

Mais sans nous appesantir davantage sur le fait que d'Aubignac s'écarte ou se trompe du sens exact d'Aristote — ce qui est d'ailleurs très normal, la *Poétique* étant un texte éternellement ambigu —, nous allons réfléchir sur le rôle imparti aux épisodes par d'Aubignac. Ces beaux morceaux littéraires sont, selon lui, ce qui doit «fournir le Théâtre<sup>26)</sup>» (p. 280). Au premier abord, l'abbé n'est pas loin du philosophe grec: les épisodes sont des amplifications de l'idée générale laquelle comprend forcément du vide ou du manque qu'il faut garnir. Mais chez d'Aubignac, le poète doit remplir ce vide *par ses propres moyens avec les choses les plus fortes*, dont la préparation — toujours vraisemblable et nécessaire, d'où la nécessité de la «couleur»<sup>27)</sup> — est «la plus



grande adresse du Poète» (p. 280). Ainsi le travail essentiel du dramaturge consiste à penser *comment* et *avec quoi* il va remplir un sujet plus ou moins vide, et c'est le remplissage qui devrait constituer les parties les plus dramatiques et originales de sa pièce<sup>28)</sup>.

Du coup, on comprend que l'une des caractéristiques de *La Pratique du théâtre* soit la *liberté* de la création artistique qui devrait s'épanouir en dehors de la voie désignée par les Anciens. Ce que permettent au poète le principe des «petits sujets» et son corollaire (l'action *in medias res*), c'est, en fin de compte, *d'emprunter moins aux Anciens* (historiens ou poètes) et *d'être plus libre d'inventer lui-même*; quand l'action principale est des plus simples, le poète s'embarrassera moins de la mise en intrigue (qui ne manquera pas en même temps de soulever l'épineuse question de fidélité à l'histoire) et aura «plus de liberté d'étendre les passions» (II, 7, p. 190), idée qui sera reformulée dans le chapitre «Des Actes» d'une manière plus claire: «moins il [le poète] aura de matière empruntée, plus il aura de liberté pour en inventer d'agréable» (III, 5, p. 337). Il est vrai que cette liberté de d'Aubignac n'est rien à côté de celle réclamée par les modernes irréguliers, tels qu'un Durval (*Discours à Cliton*) ou un Ogier, et ne semble être qu'une sorte de marge de manœuvre; mais il n'en est pas moins que les doctrines aristotéliennes sont réexaminées par d'Aubignac au nom de sa conception personnelle de ce que doit être une écriture dramatique *moderne*. On se rappellera que d'Aubignac était aussi un docte précurseur qui s'employait à démontrer dans ses *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade* (François Fournier, 1715) qu'Homère n'avait jamais existé<sup>29)</sup>. L'abbé d'Aubignac qu'on croit communément le pire des doctes *académiques* sclérosés n'était pas tellement *obéissant* en réalité.

Il est à noter cependant que cette conception de *modernité* théâtrale n'était pas si moderne qu'il croyait. Bien au contraire. Car somme toute, la liberté n'est accordée qu'aux discours. Et nous croyons pouvoir dire par là que sa plus célèbre formule «*Parler, c'est Agir*» (IV, 2, p. 407) était un

véritable tour de force théorique de d'Aubignac qui, conscient de sa dérive doctrinaire, voulait y remédier quelque peu. La formule nous présentait exactement le même argument: «s'il [le poète] fait paraître quelques actions sur son Théâtre, c'est pour en tirer occasion de faire quelque agréable discours; tout ce qu'il invente, c'est afin de le faire dire; il suppose beaucoup de choses afin qu'elles servent de matière à d'agréables narrations; il cherche tous les moyens pour faire parler l'amour, la haine, la douleur, la joie, et le reste des passions humaines» (IV, 2, p. 408). Si le poète est avant tout «poète d'histoire», comme le disait Aristote, et non pas celui d'expressions, le poète tragique, tel qu'il a été défini par d'Aubignac, ne travaillant essentiellement que pour la beauté ou l'agrément du discours, ne sera qu'un pauvre débutant dans le métier<sup>30)</sup>; mais le poète d'expressions sera aussi un véritable poète dramatique, si toute l'action théâtrale *est* dans le discours («*Parler, c'est Agir*») et, si finalement les mots sont la seule réalité tangible de l'expérience théâtrale («il n'y a rien de sensible que le discours» p. 408). Mais la démonstration était moins solide que ne le voulait d'Aubignac. Car il n'ose tout de même pas établir la parfaite identité entre le discours et *tout le théâtre* (il admet bien qu'on fait *paraître* des actions pour en tirer de beaux discours)...

Son goût tout personnel finit donc par rétrécir les ressources immenses que possède le théâtre, en hypertrophiant le pouvoir du *dire*, en privilégiant surtout le récit et la tirade. D'où vient cette remarque paradoxale: «[les pièces] chargées d'un grand nombre d'Incidents, ou sont vicieuses, ou ne sont pas des meilleures; [...] j'estime que c'est parce qu'elles sont toutes occupées par les actions qui ne laissant point de place aux *discours* tiennent tout le sujet comme étouffé sans air et sans mouvement<sup>31)</sup>» (IV, 2, p. 409). Selon lui, c'est les *discours* seuls qui soient capables de donner la vie — l'«air» et, surtout le «mouvement» — au théâtre, et non pas les actions (qui *étoufferaient* plutôt la vie...). Il est sans doute vrai de dire que la valeur d'une pièce de théâtre

consiste dans la qualité de ses discours émotifs et soignés; mais d'Aubignac s'attache par trop à la qualité littéraire d'un texte théâtral, autrement dit, à la perfection de sa *textualité*, et ce qu'il nous conseille en *pratique*, c'est, en fin de compte, les conditions d'existence vraisemblables de ces beaux discours (pas trop longs, pas déplacés). C'est ainsi que, au nom de la perfection, de la beauté et de l'autonomie du texte, d'Aubignac a pu condamner les didascalies (*Pratique*, I, 8), jugées *hétérogènes* dans l'alexandrin (tout doit être mis dans le texte, et ce, en *vers*<sup>32</sup>). Et on se rappellera surtout que d'Aubignac pensait (*Pratique*, I, 7) que, dès qu'un personnage fictif adresse la parole au public, il détruirait irrémédiablement l'illusion théâtrale, ce qui est sans doute vrai, mais par là, l'abbé critiquait les comédies anciennes... dont, pour n'en citer qu'un exemple, *Aulularia*; et eu égard à cette perfection du texte hermétique, on n'a plus le droit de rire devant Harpagon qui, seul sur la scène, à la recherche du voleur, nous disait: «N'est-il point caché parmi vous ?» (Molière, *Avare*, IV, 7). On peut dire que d'Aubignac est ici absolument à l'encontre de la *pratique* jubilatoire du théâtre.

Et pourtant, malgré toutes ses leçons tendancieuses contre la pratique théâtrale réelle, il faudrait ajouter ici que sa recommandation de *penser aux beaux morceaux* n'en aurait pas été moins partagée par tous ceux qui écrivaient au XVII<sup>e</sup> siècle français. On sait que pour les lettrés à l'âge classique, dont l'éducation fondamentale était la rhétorique, la lecture n'était pas qu'un simple passe-temps, mais elle était une *cueillette* de maximes, de belles pensées ou de lieux communs, exploitables pour leur propre écriture ultérieure. En d'autres termes, en lisant ou en étant au théâtre, on était à l'affût de beaux morceaux, et les poètes surtout s'y attachaient de façon toute consciente. D'où l'importance de beaux discours, qui servaient pour ainsi dire de pierre de touche des auteurs dramatiques qualifiés. Dans une lettre à l'abbé Le Vasseur, Racine disait qu'il reprendrait un jour une strophe sur l'ambition qu'il avait supprimée de *La Thébaïde*: «J'ai donc tout réduit à 3 stances, et ôté

celle de l'*ambition*, qui me servira peut-être ailleurs<sup>33)</sup>». On voit que le jeune Racine tenait tellement à son beau discours une fois bien tourné, et qu'il jugeait, indépendamment de tel ou tel intrigue (ou *muthos*), qu'un beau morceau sur un sujet général pourrait trouver sa place ailleurs. Mais on sait aussi que, finalement, Racine l'abandonna, et qu'il n'a pas fait une telle application automatique de beaux morceaux, lui qui jugeait prioritaire un agencement dramatique des faits, tout aussi bien que Corneille.

\* \* \* \* \*

Notre courte réflexion ne recouvre évidemment qu'une des facettes de l'esthétique de d'Aubignac; celui-ci connaissait bien d'autres choses, entre autres, le suspense, la surprise, le merveilleux, ou la complétude de l'action (II, 8-10, III, 1, IV, 1, par exemple), qui relèvent de l'adéquate mise en intrigue des *événements*; tout dans *La Pratique du théâtre* n'est donc pas réduit à la fabrique littéraire des épisodes-discours<sup>34)</sup>. Mais quand on y voit la recommandation des «petits sujets» où il y aurait le moins de *négociés* de la scène ou le moins d'agencement des faits — qui relève de la *dispositio* d'un sujet ayant le commencement, le milieu et la fin —, on s'aperçoit bien que le *dramatique* est pensé chez lui, fondamentalement, en termes de discours soigneusement élaborés par un poète «qui sait parler»; et suivant ses vœux, ces morceaux de bravoure, qui seront l'*essence* même de chaque acte, risqueraient bien de s'autonomiser et de monopoliser l'attention de ceux qui veulent écrire des poèmes dramatiques.

Mais, qu'une pièce de théâtre aille en zigzag, qu'elle comporte des moments forts et faibles, que les dramaturges pensent d'abord s'ingénier à créer des endroits extraordinaires, et que les spectateurs les attendent eux aussi, ce type d'expérience théâtrale serait peut-être, en fin de compte, ce qui se passe assez ordinairement au théâtre. Nous ne pouvons pas ne pas penser ici à la *pratique* du kabuki qui procure une expérience théâtrale délicieuse,

sans se soucier aucunement de la complétude de l'action, avec ses *scènes choisies*, parfaitement détachées, mais appréciées et consacrées par un goût séculaire. Contrairement à l'appréciation de Corneille, nous dirons donc que l'abbé d'Aubignac, qui privilégiait ces *morceaux*, n'était pas, sur ce point-là du moins, si spéculatif que cela.

Maître de conférences  
à l'Université Kansai

#### Notes

- 1) François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre, œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes Dramatiques, qui font profession de les Réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les Représentations*, Antoine de Sommaville, 1657; éd. H. Baby, Champion, 2001. Nous citerons désormais *La Pratique* d'après l'édition Baby dont l'érudition est aussi monumentale que l'abbé.
- 2) D'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*, éd. N. Hammond et M. Hawcroft, University of Exeter Press, 1995 [1663].
- 3) Corneille, *Discours des trois unités*, in *Œuvres complètes*, t. III, éd. G. Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 190. Voici le passage en question: «mais, s'ils [les spéculatifs] voulaient donner dix, ou douze poèmes au public, ils élargiraient peut-être les règles, [...] sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience, quelle contrainte apporte leur exactitude [...]. Quoi qu'il en soit, voilà mes opinions [...]. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, et je serai tout prêt de les suivre, lorsqu'on les aura mis en pratique, aussi heureusement, qu'on y a vu les miens» (*ibid.*, p. 190; nous soulignons). Voir encore: «Comme ils [les théoriciens] avaient plus d'étude et de spéculation, que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir» (*Discours du poème dramatique, O. C.*, t. III, p. 119). Selon Corneille, ses *Discours* sont supérieurs parce qu'ils sont pragmatiques et pensés exclusivement pour réussir, par un auteur qui a effectivement réussi («Quelques personnes de condition, qui peuvent tout sur moi, ont voulu que je donnasse mes sentiments au public, sur les règles d'un art qu'il y a si longtemps que je pratique assez

*heureusement*»; «Le commentaire dont je m'y sers le plus, est *l'expérience du théâtre*, et les réflexions sur ce que j'ai vu y plaire ou déplaire» *ibid.*, p. 140, 141).

- 4) À propos des partisans du *théâtre total* au XVII<sup>e</sup> siècle, tels que Ogier ou Mareschal qui réclamaient la liberté totale d'*inventer* au dam d'une *disposition* ordonnée, on consultera G. Forestier, «De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628–1634)», *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, p. 87–128.
- 5) «[...] en composant l'*Odyssée*, il [Homère] n'a pas raconté tout ce qui a pu arriver à Ulysse, par exemple la blessure reçue sur le Parnasse ou la folie simulée devant l'armée rassemblée, puisque aucun de ces deux événements n'entraînait nécessairement ni vraisemblablement l'autre; mais c'est *autour d'une action* une au sens où nous l'entendons qu'il a agencé l'*Odyssée*, et pareillement l'*Iliade*» (Aristote, *Poétique*, chap. 8, 51 a 24–29, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p. 63; nous soulignons). Toujours est-il qu'Aristote précise bien que l'écriture théâtrale ne peut pas adopter une structure d'épopée, c'est-à-dire structure à *plusieurs histoires*, que seule l'ampleur de l'épopée rend recevable (chap. 18, 56 a 10–19, p. 97).
- 6) Le contre-exemple de l'unité d'action théâtrale est présenté par une intrigue typiquement romanesque: «[...] au premier acte d'une Tragédie, le mariage d'une Princesse; au second, la naissance de son fils; au troisième, les amours de ce jeune Prince; au quatrième ses victoires; et au cinquième, sa mort, ce qui pouvait servir de sujet à plus de vingt Tragédies» (*Pratique*, II, 3, p. 135). P. Grimal signale aussi une tragédie hellénistique similaire et, appelle cette sorte de pièce «une tragédie biographique»: un certain Ézéchiel a composé une pièce qui «commençait à la naissance de Moïse, que le poète montrait enfant, sauvé par la fille du Pharaon; puis c'était la retraite dans le désert, la découverte par Moïse de sa vocation; puis venait son mariage, puis le séjour chez Pharaon, le départ du peuple et, enfin, la mort de Moïse. Bref, le temps «dramatique» s'étendait à toute la vie du héros» (P. Grimal, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, S.E.D.E.S., 1968, p. 150). Dans le chapitre «De l'Étendue de l'Action théâtrale» (*Pratique*, II, 7), d'Aubignac mentionne encore des actions de cette sorte en tant que «Sujet digne du Poème Épique, selon le nombre des Incidents et pour leur étendue» (p. 178). Mais puisque ce sont des pièces de théâtre, d'Aubignac les qualifie d'«ouvrages monstrueux» (p. 178) qui n'ont pas de nom. Dans son édition critique, H. Baby fait remarquer que «D'Aubignac utilise ici une *inventio* commune à toutes les tragi-comédies de l'époque et ne vise pas à une pièce en particulier» (n. 62, p. 135), et

renvoie à un «raccourci cavalier» dans *Les Visionnaires* de Desmarests, v. 631-652.

- 7) *La Pratique* répètera la même idée au sujet de l'unité de temps: «Premièrement que le Poète choisisse bien le jour dans lequel il veut renfermer toutes les intrigues de sa Pièce, et ce choix se doit prendre d'ordinaire du plus bel Événement de toute l'histoire, j'entends de *celui qui doit faire la catastrophe*, et où toutes les autres aboutissent comme des lignes à leur centre» (II, 7, p. 189).
- 8) G. Genette, «Vraisemblance et motivation», dans *Figures II*, Seuil, coll. Points, 1979 [1969], p. 94-95. Pour la construction «à rebours» de l'écriture théâtrale, voir G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996.
- 9) La notion de complétude de l'action s'accuse nettement à propos du dénouement qui doit ne rien ajouter de superflu, ni ne laisser rien d'inachevé (voir *La Pratique*, II, 9). Et ce précepte est devenu une des plus fiables règles; Corneille reprend d'Aubignac quasi textuellement dans son *Discours du poème dramatique* (O. C., t. III, p. 125-127), et Racine dira: «Pour moi, j'ai toujours compris que la Tragédie étant l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes» (Préface de *Britannicus*, O. C., t. I, p. 374).
- 10) «Argumentum brevissimum sumendum, idque maxime varium multiplexque faciendum. l. 3, c. 97. Scal.» Note de d'Aubignac. La citation est légèrement fautive: au lieu de «sumendum», on lit «accipendum est» (Scaliger, *Poetices libri septem*, III, 97, p. 145; nous traduisons: «Il faut prendre un argument très bref, et en faire un très varié et multiple»).
- 11) H. T. Barnwell (*The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited*, Clarendon Press, 1982, p. 141 sq.) fait remarquer pour sa part que ce précepte des «petits sujets» correspondrait à la simplicité racinienne: «That Racine's definition of the nature and function of the simple plot correspond closely to d'Aubignac's is evident» (p. 144).
- 12) «Après donc qu'il [le poète] aura choisi son Sujet, il faut qu'il lui souviennne de prendre l'Action qu'il veut mettre sur le Théâtre à son dernier point, et, s'il faut ainsi dire, à son dernier moment; et qu'il croie, pourvu qu'il n'ait point l'esprit stérile, que *moins il aura de matière empruntée, plus il aura de liberté pour en inventer d'agréable*; et à tout extrémité qu'il se restreigne jusqu'à n'en avoir [de matière] en apparence que pour faire un Acte; les choses passées lui fourniront assez de quoi remplir les autres soit par des Récits, soit en rapprochant les Événements de l'histoire, soit par quelques

ingénieuses inventions» (*Pratique*, III, 5, p. 337; nous soulignons).

- 13) «Tous les Savants en l'Art nous apprennent, Que les fables *Polymythes*, c'est-à-dire, chargées d'un grand nombre d'Incidents, ou sont vicieuses, ou ne sont pas des meilleures; mais ils n'en ont pas rendu la raison; et j'estime que c'est parce qu'elles sont toutes occupées par les actions qui ne laissant point de place aux *discours* tiennent tout le sujet comme étouffé sans air et sans mouvement. Et tout au contraire, une Pièce qui n'aura presque point d'Incidents, mais qui sera soutenue par d'*excellents discours*, ne manquera jamais de réussir; nous en avons l'exemple dans l'*Alcionée* de [Monsieur] Du Ryer, il n'y eut jamais de Tragédie moins intriguée, et pourtant en avons-nous vu peu qui aient eu un plus favorable succès» (*ibid.*, IV, 2, p. 409-410; nous soulignons). D'Aubignac en parlera encore dans sa *Seconde Dissertation* contre la «polymythie» de *Sertorius*: «Je ne puis comprendre pourquoi M. Corneille a pris un sujet d'une si grande étendue: Est-ce qu'il ne sent plus son Esprit capable de soutenir de *petites choses* par la grandeur des sentiments?» (éd. N. Hammond et M. Hawcroft, p. 33).
- 14) La Mesnardière annonce dans sa *Poétique* l'examen des épisodes légitimes et vicieux dans le tome II qui devait y faire suite et qui n'a jamais été écrit (Slatkine Reprints, 1972 [1639], p. 49-50). Il dit donc seulement que les Grecs n'ont pas admis les épisodes «qui sont détachés, ou trop longs, ou inutiles» (p. 49-50).
- 15) Voir à ce sujet les *Observations* d'H. Baby dans son édition de *La Pratique*, p. 601-604; dans ce détournement du texte aristotélicien, elle voit bien «l'affirmation mensongère de d'Aubignac [...] consciente et volontaire» (p. 602), laquelle ne visait qu'à contrer l'esthétique tragi-comique.
- 16) Ce passage a fait l'objet de l'analyse de G. Forestier qui montre que pour Chapelain et d'Aubignac, le succès de Corneille n'est qu'un accident, dû à un «détail», c'est-à-dire à la beauté de l'expression des passions (G. Forestier, «Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique», *Poétique*, n° 82, avril, Seuil, 1990, p. 199-200). Mais on reconnaissait au XVII<sup>e</sup> siècle que l'ultime but de l'art, c'était justement d'*éblouir* le spectateur et de le *ravir*.
- 17) R. Barthes, *Sur Racine*, chap. II, «Dire Racine», Seuil, 1963; coll. «Points», 1979, p. 127. Cf. encore L. Thirouin et sa théorie des «scènes isolées» qui peuvent être gravées dans le cœur du spectateur plus fortement que le dénouement (*L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Champion, 1997, p. 132-133).
- 18) Cf. encore cette analyse des Suivantes théâtrales par d'Aubignac: «ces Suivantes ne



récitant jamais que de légères considérations sur la fortune d'autrui, et qui sont ordinairement assez mal reçues dans les passions qui occupent l'esprit des Grands, elles ne sont jamais animées, et leur discours qui n'est chargé que de raisonnements, et non pas accompagné de quelques mouvements impétueux de l'âme, est toujours froid, sans pouvoir échauffer les Spectateurs, ni les agiter de quelque inquiétude agréable. Encore faut-il observer que les Femmes qui jouent ces Rôles, sont ordinairement de mauvaises Actrices qui déplaisent aussitôt qu'elles ouvrent la bouche: De sorte que soit par le peu d'intérêt qu'elles ont au Théâtre, par la froideur de leurs sentiments, ou par le dégoût de leur récit, on ne les écoute point; c'est le temps que les Spectateurs prennent pour s'entretenir de ce qui s'est passé, pour reposer leur attention, ou pour manger leurs confitures. Il n'en faut point d'autres preuves que le mauvais succès de ces deux narrations [dans *Sophonisbe* de Corneille]» (*Première Dissertation*, éd. N. Hammond et M. Hawcroft, p. 9).

- 19) Sur cet art rhétorique de la mémoire et cet emmagasinage de beaux morceaux, on consultera l'analyse de la prose lipsienne dans M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980; rééd. Albin Michel, 1994, p. 158.
- 20) Ajoutons ici que dans la terminologie de d'Aubignac, narration et récit sont synonymes; il dit indifféremment «ces longs Récits», «ces longues Narrations», «ce grand Récit», «tout ce récit», etc., toujours en parlant des narrations (*Pratique*, IV, 3, «Des Narrations»). Et à la conclusion du chapitre III, 2, il dit tout simplement que les épisodes sont des «*récits* d'Histrions entre deux chants du Chœur» (p. 282).
- 21) Chapelain, *Préface de l'Adone du Marin*, in *Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, Droz, 1936, p. 99.
- 22) A. Dacier, *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques sur tout l'ouvrage*, Claude Barbin, 1692; Hildesheim, Georg Olms, 1976. Ce verbe (attesté encore dans Littré) se trouve un peu partout dans sa traduction et ses remarques du chap. 18 (qui correspond à l'actuel 17) de la *Poétique*.
- 23) Mais dans un passage supprimé, d'Aubignac citait une *longue* plainte dont la beauté éblouissante l'emporte sur le défaut: «quand Dom Sanche apporte son épée à Chimène, il ne doit pas souffrir qu'elle s'emporte à de *longues* plaintes par la fausse croyance que Rodrigue est mort, dont il la peut détromper par une seule parole: mais ce qu'elle dit est *si agréable*, qu'on ne voudrait pas que Dom Sanche fût plus prudent, et qu'il eût fait perdre un *si beau discours*» (IV, 2, p. 409).

- 24) «le Poète Dramatique se doit bien garder dans ses Narrations, Descriptions et autres Épisodes d'entrer dans le détail des choses, mais il doit seulement toucher par des pensées agréables ou fortes, les grands et beaux endroits de son Sujet» (*Pratique*, III, 2, p. 281).
- 25) Il en sera de même pour le principe des narrations coupées (*ibid.*, IV, 3, p. 420).
- 26) Cf. Furetière et Littré pour le sens du mot *fournir*: «Il signifie aussi, Rendre plein, complet, garni. Ce concert n'était pas bien *fourni*, il y avait du vide, du manque dans la symphonie. cet étui n'est pas *fourni* de toutes ses pièces, il y manque des ciseaux.» (FUR.). «*Fournir l'action, fournir le théâtre*, remplir suffisamment la scène (sens aujourd'hui peu usité).» (LIT.).
- 27) «Il faut qu'il [le poète] cherche dans l'Action considérée comme véritable, un motif et une raison apparente, que l'on nomme couleur, pour faire que ces *Récits* et ces Spectacles soient vraisemblablement arrivés de la sorte. Et j'ose dire que le plus grand Art du Théâtre consiste à trouver toutes ces couleurs» (*Pratique*, I, 6, p. 82). La notion quintilieniste de «couleurs» — moyens de cacher les artifices ou de gommer la main du poète — est essentielle chez l'abbé. On consultera Y. Hagiwara, «La théorie de la représentation dans *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac», *Études de langue et littérature françaises*, n° 40, Tokyo, 1982, p. 22-43. Ici, nous nous contenterons de noter que l'une des fonctions importantes des «couleurs» est d'introduire de façon vraisemblable un beau récit ou une belle narration en les motivant, et que la place des spectacles est pratiquement insignifiante dans *La Pratique* (IV, 9) par rapport aux discours.
- 28) Sur ce sujet, on peut se rappeler que la *Poétique* était un livre plus ou moins «réactionnaire», qui n'offre souvent que des «normes strictes» au poète tragique en lui traçant «une voie étroite» (chap. 18, note de Dupont-Roc et Lallot, p. 304).
- 29) L'ouvrage aurait été composé vers 1664 à en croire Ch. Arnaud, *Les Théories dramatiques au XVII<sup>e</sup> siècle. Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Alphonse Picard, 1888, p. 62.
- 30) Selon Aristote, «l'expression», ainsi que la constitution des caractères, n'est qu'un élément secondaire: «ceux qui débutent en poésie sont capables de fini dans l'expression et les caractères avant de savoir agencer le système des faits» (*Poétique*, chap. 6, 50 a 35-37, p. 57).
- 31) On se rappellera les mots de d'Aubignac que nous avons déjà cités: certains poètes, avec «plusieurs actions toutes fort illustres», «en ont étouffé les beautés [de leur

Poème], en ne donnant pas assez de jour aux Passions» (*Pratique*, II, 3, p. 141).

- 32) Sur la notion de textualité dans *La Pratique*, F. Prodrômides met en relief combien l'acte de lecture était primordiale dans la réflexion de d'Aubignac: «l'espace du théâtre «idéel» de l'abbé d'Aubignac, c'est le cabinet, ce cabinet où se lit et se réfléchit une pratique du théâtre» («Le théâtre de la lecture. Texte et spectacle dans *La Pratique du Théâtre* de d'Aubignac», *Poétique*, nov. 1997, Seuil, p. 429). Et G. Couton écrit: «On croirait volontiers que la culture de l'abbé était purement livresque: il lisait sans doute beaucoup de pièce de théâtre. Allait-il les voir jouer ? On en doutera fort» (Corneille, *O. C.*, t. II, Notice d'*Andromède*, p. 1403). Voir encore cette remarque d'H. Baby: «d'Aubignac finit malgré lui par oublier la spécificité théâtrale elle-même» (*Observations*, p. 669).
- 33) Racine, *O. C.*, t. II, éd. R. Picard, p. 459-460.
- 34) Et les notions de vraisemblance et d'*illusion absolue* occupent, on le sait, une place écrasante dans *La Pratique*. Dans cet article, nous n'avons pas voulu revenir sur ce point-là qui a déjà attiré l'attention de tant de critiques (voir la mise au point d'H. Baby, *Observations*, p. 658 sq.), mais nous avons seulement essayé de suggérer que la primauté des beaux morceaux littéraires chez d'Aubignac (champion incontesté de la vraisemblance) semble quelquefois concurrencer le vraisemblable même, ce point central de toute *La Pratique*.