



## LITTÉRATURE FRANÇAISE

### La tragédie classique au XVII<sup>e</sup> siècle

## LITTÉRATURE FRANÇAISE

### La tragédie classique au XVII<sup>e</sup> siècle

#### Cours n° 1 : Généralités & Historique

Nous allons donc travailler cette année sur des *textes de théâtre*, appartenant à un *genre* précis, un genre construit à une époque particulière, celle qui a forgé l'esthétique *classique*. Ces trois termes : *texte de théâtre*, *genre*, *classique*, vont servir de socle d'étude à notre parcours de cette année. Je m'attarderai en premier, avant même que l'on commence à ouvrir nos œuvres, sur ce que ces termes signifient et sur les questions qu'ils soulèvent.

#### 1. Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ?

On dira tout d'abord que c'est un *genre* de texte, qui appartient à la grande famille des textes littéraires, au même titre que le *roman*, la *poésie* ou l'*essai littéraire*. Ce *genre* se distingue des autres genres de cette famille dans la mesure où son *objectif* est *spécifique*. Le texte de théâtre est en effet un texte qui s'inscrit — et qui s'écrit — dans une *visée double* :

- une lecture,
- une représentation.

Dit autrement, le texte de théâtre est *en même temps* un **objet littéraire**, puisqu'il se donne à lire et se matérialise sous la forme d'un livre, **et un projet**, celui d'une **réalisation**, celle d'une pièce de théâtre jouée devant des spectateurs. Il s'agit donc **à la fois** d'un texte à lire et d'un guide pour la production d'un spectacle.

- Il existe bien entendu du théâtre sans texte écrit (*Commedia dell'Arte*), voire du théâtre sans texte (pantomime), de la même façon qu'on peut jouer au théâtre des textes qui n'ont pas été prévus pour la représentation : l'acteur Fabrice Lucchini, comme d'autres avant lui, a passé une partie de sa carrière en jouant sur les planches des textes non prévus pour le théâtre, notamment le roman de Céline *Voyage au bout de la nuit*.

- Il existe également, on s'en doute, des pièces de théâtre qui n'ont jamais été jouées et qui ne le seront jamais. Mais il existe aussi des pièces qui n'ont pas été écrites pour qu'on les mette en scène. L'exemple le plus connu est celui du poète et dramaturge du XIX<sup>e</sup> siècle Alfred de Musset. A la suite de l'échec de sa première pièce, qui n'a pas marché auprès du public parisien, *La Nuit vénitienne* (1830), Musset avait décidé de continuer à se faire plaisir en écrivant du théâtre, mais en se libérant cette fois de toute contrainte : en écrivant un théâtre qui ne s'écrit pas en vue de la représentation devant un public. Toutes ses pièces suivantes ont donc été regroupées par lui sous le titre : « Théâtre dans un fauteuil ». Il savait bien pourquoi : le théâtre qu'il s'est alors mis à écrire n'était conforme ni aux nécessités matérielles de l'époque (décors, changements de tableaux, nombre de personnages, nouveauté de certains types de personnages auxquels les acteurs de l'époque n'étaient pas habitués...), ni aux goûts du public de son temps. Cela n'a pas empêché plus tard, avant même que ne finisse le siècle dans lequel il a vécu, Musset d'être joué et même d'être devenu le dramaturge français de ce siècle le plus joué avec Victor Hugo !

- Pièces de théâtre jouées ou non, écrites ou non pour être jouées, *toutes* ces pièces se ressemblent pourtant du point de vue du *texte* qu'elles proposent : elles imposent *toutes* à leur lecteur d'*imaginer une représentation*, que ce lecteur soit ou non un des artisans de cette représentation : tout acteur, tout metteur en scène, est d'abord un lecteur, et tout lecteur d'une pièce de théâtre est quoi qu'il en soit appelé à imaginer la pièce qu'il lit comme une pièce en train de se jouer sous ses yeux.

Ces pièces ont donc toutes des *traits constitutifs communs* qu'il nous faut en ce cas *décrire*.

## 1. A. Le discours dramatique

Lorsqu'on parle de *texte de théâtre*, on parle en fait d'un tissu de plusieurs discours qui forment ce qu'on appelle le *discours dramatique*. Ce discours est la combinatoire de trois éléments : un **projet**, un **mode d'expression**, des **contraintes**.

### 1. Le projet

Ce projet est un projet **double**. Il est à la fois celui d'une lecture et celui d'une représentation, et les éléments qu'il met en place sont eux aussi  **doubles**.

Lecture	Représentation
Personnages	Acteurs

Lieu fictif : celui (ceux) où l'action est censée se dérouler	Lieu réel de représentation : la « scène »
Temps fictif : la durée supposée de l'action	Temps réel : le temps de la représentation
Signes : le texte	Signes : le texte, et bien d'autres ! Signes sonores, visuels, émotionnels... Le texte de théâtre ne représente donc qu'une partie <i>mineure</i> des signes de la représentation.

Le texte de théâtre propose ainsi obligatoirement un mode d'expression qui est, lui aussi, **double** :

## 2. Le mode d'expression

Un texte de théâtre est **toujours** un texte tissé par la coexistence de **deux discours** : le discours des personnages et le discours *didascalique*.

### A. Le discours des personnages

On précisera qu'un *personnage* de théâtre n'est bien entendu pas forcément une *personne*... Il peut s'agir aussi bien d'un animal, d'une voix *off* ou d'une voix enregistrée, comme dans la pièce de Beckett *La Dernière Bande*. Le degré zéro de ce discours est bien entendu le *silence*, et il existe des pièces de théâtre dont les personnages sont silencieux d'un bout à l'autre de la représentation. Le texte de la pièce n'est en ce cas qu'un long discours *didascalique*. Ce cas limite est illustré par des exemples rares, mais bien connus, tels les deux pièces de Beckett intitulées *Acte sans parole*, ou encore *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke, dont le texte est un long discours didascalique de... 70 pages !

### B. Le discours didascalique

On appelle souvent, à *tort*, ce discours « indications de jeu ». A tort, parce qu'en réalité, ce discours recouvre un champ bien plus large : description du décor, découpage de la pièce en actes, en scènes, en tableaux..., liste des personnages...

Il se distingue en principe du discours des personnages par des parenthèses ou par un marquage typographique spécifique. On dira que le discours didascalique, c'est le discours théâtral *qui n'est pas destiné* à être prononcé sur scène, ce qui n'empêche en rien, comme on le rencontre parfois, le metteur en scène du texte de décider de le faire dire au cours de la représentation... Le minimum nécessaire, en principe, pour qu'un texte soit un texte de théâtre est qu'il existe un discours didascalique désignant *qui* est le personnage énonciateur. La seule exception à cette règle universelle est le cas connu de la pièce de Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, dont le texte entier est un long monologue entre guillemets, non attribué : rien n'indique de ce texte qu'il est un texte de théâtre, sinon sa notoriété comme pièce de théâtre régulièrement mise en scène en France...

## 3. Les contraintes

Tout texte de théâtre est ainsi à la fois texte à lire et guide de représentation, que cette représentation soit un spectacle concret ou bien celui, imaginaire, du lecteur dans son fauteuil. Mais pour être à *la fois* objet de lecture et projet de réalisation scénique, le texte de théâtre doit se soumettre à plusieurs contraintes.

Le discours didascalique, qu'il soit prolifique ou sobre (et on verra qu'en tragédie classique, il est particulièrement sobre), doit dans tous les cas être *précis*. La contrainte la plus remarquable est celle du discours des personnages. Dans certaines pièces, ce discours est particulièrement « littéraire », celui par exemple des pièces que nous étudierons cette année. Dans d'autres, il se distingue par sa familiarité orale, et parfois même par sa vulgarité, comme dans certaines pièces de Beckett. Mais **dans tous les cas**, y compris bien entendu dans « nos » pièces, ce discours doit être **facilement oralisé**, puisqu'il est destiné à être parlé sur scène. Le discours des personnages est par conséquent écrit dans un **langage** qui est un **compromis entre le discours oral et le discours écrit**.

Ce discours est en fait un **double discours**, qui résulte d'une **double énonciation**. Lorsqu'un personnage A s'adresse à un personnage B, au même moment, l'auteur de la pièce de théâtre fait lire ou entendre ce discours à son lecteur ou à son spectateur, et s'efforce de le lui rendre compréhensible. Les personnages de la pièce, même s'ils se connaissent très bien, sont donc tenus d'échanger des propos suffisamment *clairs* et *explicites* pour que le lecteur/spectateur saisisse exactement la situation dont l'auteur veut le rendre témoin. Ceci explique la *redondance* (et parfois l'apparente lourdeur, à la lecture...) de certains passages dans certains textes de théâtre. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question lorsque nous aborderons le début du *Cid*.

## 1. B. Quelques notions

Je vous donne immédiatement quelques outils lexicaux nécessaires à l'étude d'un texte de théâtre.

### Discours des personnages

Au nombre des **répliques** des personnages, quelques termes à connaître : **tirade**, **monologue**, **stichomythie**. Ne confondez jamais une **tirade**, et un **monologue**. Un **monologue** est un discours tenu par un personnage seul en scène, ou qui se croit seul : ce texte peut tout à fait être très bref ! Ce n'est pas la longueur qui caractérise le monologue, mais bien sa situation d'énonciation. A l'inverse, lorsqu'un personnage parle longtemps « tout seul » face à une ou à d'autres personnes, son discours est une **tirade**. Dans la vie, lorsque nous parlons longtemps sans laisser la parole à d'autres, nous appelons certes ce comportement « faire un monologue ». Mais au théâtre, réservez ce terme pour les seules situations où le personnage est seul ou se croit seul. Un autre type de discours remarquable au théâtre est l'**aparté**. Un **aparté** est un discours prononcé publiquement, mais qui est **censé ne pas être entendu** des autres personnages. Dans la double énonciation que travaille tout texte de théâtre, l'**aparté** est une façon de faire lire ou entendre au lecteur/spectateur un discours à l'insu des autres personnages. On rencontre ce procédé bien plus souvent en comédie qu'en tragédie.

### Histoire et *fable*

Si un roman contient forcément une « histoire », c'est bien entendu également le cas de la pièce de théâtre... à ceci près qu'elle n'en raconte, elle, aucune, si l'on fait exception des récits que les personnages peuvent tout à fait raconter eux-mêmes sur scène. Si on peut dire qu'une « histoire » existe dans une pièce de théâtre, dans *Le Cid* par exemple, elle n'existe que dans la mesure où c'est au lecteur/spectateur de la reconstituer à partir des discours tenus par les personnages et du discours didascalique. C'est pourquoi on a coutume de donner à cette « histoire » particulière qu'est le texte de théâtre le nom de ***fable***.



## Espace

« Espace » ou « lieu » : il existe bien des espaces différents dans le théâtre. Voici quelques premières notions. Si une pièce censée se dérouler dans un commissariat de police à Paris a pour sujet l'enlèvement d'un personnage enfermé dans une cave à Dijon, cette pièce dessine au moins trois types d'espaces différents :

- un **espace** réel, celui **de la représentation**. Nous l'appellerons simplement **l'espace scénique**.
- un **espace** fictif, celui dessiné par le **lieu fictif de la représentation**, à savoir la pièce du commissariat où les personnages se rencontrent. Cet espace est **l'espace scénographique**. Il est superposé en principe à l'espace scénique, et la représentation le précise le plus souvent par le recours à des décors, des accessoires, etc.
- d'autres espaces fictifs, absents de la scène, qui appartiennent à la **fable** de la pièce : la ville de Paris, la ville de Dijon, la cave dijonnaise dans laquelle est enfermé l'otage... On parle ici d'**espace dramaturgique**.
- Je rajouterai un espace particulier, qui joue un rôle non négligeable, rôle dont on appréciera l'importance dans *Bérénice*, et que j'appellerai, faute de mieux, en empruntant un terme au langage cinématographique, le **hors-champ immédiat**. De quoi s'agit-il ? De l'espace situé immédiatement en coulisses, non visible du spectateur, mais que les personnages peuvent tout à fait apercevoir.

## Temps

Il en est du « temps » ou de la « durée » d'une pièce de théâtre ce qu'il en est de l'espace : voici encore un terme *polysémique*. En reprenant l'exemple précédent, et parallèlement au vocabulaire donné à propos de l'espace théâtral, je propose évidemment le vocabulaire suivant :

- le **temps réel** de la représentation, ou encore le **temps scénique** : c'est celui que dure le spectacle lui-même. En général, une pièce de théâtre classique, une tragédie par exemple, dure, selon les mises en scène, entre une heure trente et deux heures trente.
- le **temps fictif** représente bien entendu la durée supposée de l'action : au minimum le temps réel de la représentation, au maximum... plusieurs années, comme dans la pièce de Shakespeare *Le Conte d'Hiver* dont la *fable* s'étend sur plus de 16 ans.
- reste bien entendu le **temps dramaturgique**, celui qui habite les discours des personnages : époques mentionnées, durées évoquées...

Voici donc les quelques outils (j'en ajouterai quelques autres, en cours de route, exemples à l'appui...) avec lesquels nous aurons à travailler cette année, avec lesquels vous aurez de toute façon à travailler à chaque fois que vous serez amenés à lire ou à étudier une pièce de théâtre, quelle qu'elle soit. Venons-en à présent à la question du **genre**, et en particulier à ce genre précis qu'est la **tragédie**.

## 2. Qu'est-ce qu'un genre ?

J'ai écrit plus haut que le texte de théâtre était un **genre** littéraire. Mais dire que telle ou telle pièce est une *tragédie*, une *comédie*, un *drame*..., c'est également désigner un **genre**. On le voit, le mot **genre** est lui aussi un terme *polysémique*. Nous allons trier un peu cette polysémie.

Un *genre* ? C'est dans tous les cas une *famille*, et dans le domaine de la littérature, une *famille de textes*. Le terme, d'origine latine, est d'ailleurs un mot de la famille ( ! ) de : *générer, génération, engendrer, gendre*... En littérature, un **genre** est un ensemble de textes regroupés dans une **même famille** en fonction de certains **traits communs**. Ainsi, dire qu'un texte « appartient à un genre », cela revient à dire que son auteur a choisi de le rattacher à une famille de textes déjà écrits, d'imiter certains *traits* des textes de cette famille, même si son texte comporte — forcément — des traits originaux. Reste que si l'on regarde de plus près, la notion de *genre* est très large, et recouvre des réalités fort distinctes. Lorsqu'on parle de *genre*, on parle en fait d'au moins **trois** types de rattachement très différents, selon que l'on parle de **typologie** des textes, de **thématique**, ou de **modèles**.

## 2. A. Typologies textuelles

Un *type* de textes correspond à des **catégories générales**, lisibles dans n'importe quel texte, et reconnaissables de loin. C'est ainsi que nous savons, dès nos premières lectures, différencier et regrouper :

- les ouvrages du type « récit », « roman »..., dont le trait générique est leur succession d'événements fictifs rapportés,
- ceux qui appartiennent au genre de la « poésie », textes qui, quel que soit leur sujet, attachent une importance remarquable à la *forme* du message, par exemple — mais pas seulement ! — à sa forme versifiée,
- ceux qui exposent les idées d'un auteur sous une forme argumentée que l'on appelle souvent, à la suite de Montaigne, « essai »,
- ceux qui informent, qu'il s'agisse d'encyclopédies, de livres d'Histoire, ou tout simplement de recettes de cuisine...,
- sans oublier bien entendu les textes de théâtre, que nous venons de décrire.

## 2. B. Classements thématiques

Mais il existe également une façon de classer les textes qui repose sur leur unique parenté **thématique**. Nous rangeons ainsi souvent notre bibliothèque d'après le **thème** de nos livres, c'est-à-dire leur **sujet**. On peut même regrouper *thématiquement* non seulement des textes de typologie différente, mais même des produits culturels de nature diverse : un roman et un film, voire un tableau, par exemple. On dira ainsi que *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, *Mars Attacks* de Tim Burton et les bandes dessinées de Druillet appartiennent au *genre* de la science-fiction, que *Les Montres molles* de Salvador Dalí, les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe appartiennent au genre *fantastique* ou encore que *Titanic* de James Cameron, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Aurélien* d'Aragon sont des histoires d'amour...

## 2. C. Modèles stricts

Autre façon de classer les genres, les classer selon un modèle pré-établi et décidé à l'avance. Il est vrai que classer un récit dans la catégorie « romans » est déjà se conformer à un modèle. Mais, hors le sens commun dicté par notre culture occidentale, rien ni surtout personne ne nous dicte de le faire. Reste que certains modèles peuvent être dictés. Cela est particulièrement vrai pour la *poésie* et pour le *théâtre*, mais également pour la *musique* et la *peinture*, selon les époques et les cultures. C'est ainsi que s'il n'existe pas de *modèle* pour la peinture impressionniste, le roman français, la musique rock, en revanche un *concerto*, une *fugue*, un tableau

*cubiste*, doivent obéir à des règles très précises. De même, un poème ne peut être appelé *sonnet* que s'il correspond à toute une gamme de *règles du jeu*. N'allez pas croire cependant, conformément à une idée commune, que les *règles* sont une affaire du passé, et que notre époque s'en est affranchie. Les « règles du jeu » existent même dans les genres « modernes » : celles de *X-Files*, par exemple, sont aussi immuables que celles de la tragédie classique, et ne ressemblent en rien à celles de *Mission impossible* ou encore à celles des *Adventurers*...

## 2. D. Qu'en est-il de la tragédie ?

La tragédie, genre éminemment théâtral, né au théâtre, ne concerne pas seulement le théâtre, bien entendu. La *tragédie*, c'est bien entendu un *genre* dans le deuxième sens du terme, un genre du point de vue *thématique*. On peut tout à fait dire, en effet, que le roman *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, le film *Titanic* de James Cameron et les pièces *Macbeth* de Shakespeare, *Phèdre* de Racine, *Electre* de Sophocle, *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca sont des tragédies. Qu'entend-on dans ce cas par *tragédie* ? Avant tout, une tragédie est une histoire qui commence *bien* et qui finit d'une façon *malheureuse*. Mais cette caractéristique qui touche à l'évolution de l'histoire n'est pas suffisante pour définir une *tragédie* et il existe bien des *dramas* que l'on n'oserait qualifier de tragédie s'il leur manque un second élément, aussi essentiel que celui-là. Depuis les Grecs, une tragédie, c'est un drame *dont les personnages ne sont pas libres de leur sort*. Un univers *tragique*, c'est un univers dans lequel l'homme est seul, face à un destin qui a déjà décidé son avenir à sa place, un destin sur lequel l'homme ne peut agir : il est, face à ce destin, un être condamné à l'avance, tel un pantin désarticulé qui agit simplement parce que des forces supérieures en tirent les fils. Le héros tragique n'est pas libre de modifier ce destin. Et le lecteur, ou le spectateur d'une tragédie le sait bien ! Rappelez-vous l'énorme succès qu'a eu le film *Titanic*. Sur l'affiche de ce film étaient posés deux beaux visages de jeunes premiers, et ce texte : « Rien sur terre ne pouvait les séparer ». On nous donnait ainsi à comprendre, avant même d'entrer dans la salle, que ces deux jeunes gens seraient de toute façon séparés à cause d'une force contre laquelle ils ne pouvaient rien faire : la réalité historique d'un événement bien connu, le naufrage du paquebot *Titanic*. Et c'est précisément ce malheur annoncé avec certitude qui a contribué pour une grande part à l'afflux des spectateurs dans les salles de cinéma. Culturellement, nous ne sommes pas si éloignés que nous le croyons bien souvent de nos aïeux... L'essence même de la tragédie remonte aux anciens Grecs, à ceci près que dans la tragédie antique, cette force implacable, qui décidait à l'avance du malheur des héros pris en sympathie par leur public, était représentée par les Dieux.

Mais la *tragédie classique*, celle que nous allons étudier cette année, est également un *genre* précis, cette fois au troisième sens que j'ai donné à ce terme, celui où un *genre* est aussi un ensemble de *règles du jeu*, que nous aborderons ensemble. Notre parcours nous amènera donc à étudier un *genre* littéraire (genre 1 : typologique), le *théâtre*, une *thématique* (genre 2 : la *tragédie*), et l'ensemble des *règles du jeu* (genre 3) qui constituent la *tragédie classique*.

Et j'annonce immédiatement la couleur de ce qui va être une des grandes questions posées par notre parcours de cette année : une **tragédie classique**, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'est *pas forcément... tragique* ! J'y reviendrai.

Il me reste maintenant à vous présenter une dernière notion : le terme de *classique*.

### 3. La tragédie classique en France

Ce qu'on entend par *tragédie classique*, c'est un certain type d'écriture, de conception, d'un sous-genre théâtral qui naît dans la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle et qui s'achève au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### 3. A. Classique ?

Que veut dire *classique* ? Le terme est bien entendu (lui aussi) *polysémique* : il connaît plusieurs significations, parfois complémentaires, et parfois même contradictoires :

- 1) *Classique* peut éventuellement faire penser à *ancien* : c'est ainsi qu'on oppose la musique *classique* à la musique *contemporaine*.
- 2) Mais on dit également qu'un auteur ou un produit est *classique* lorsque cet auteur, ce produit, s'impose comme une référence obligée, nécessaire, constitutive de notre culture commune. C'est en ce sens qu'on dit qu'un livre, un film, une chanson, fait partie des *grands classiques*.
- 3) En même temps, on a l'habitude d'appeler *classique* ce qui fait *vieillot*, ou ce qui n'est ni novateur ni ambitieux : on parlera ainsi, par exemple, d'un *look classique*, et l'on traitera de *classique* un comportement ou un concept stéréotypé. Notez bien la contradiction : au sens 2), *classique* est un terme louangeur, mais au sens 3), il est péjoratif.

En fait, tous ces sens se sont construits *par extension*, à partir d'un sens premier qui est celui où l'on parle, précisément, de *théâtre classique*, de *tragédie classique* au XVII<sup>e</sup> siècle. Comment ce sens s'est-il construit ?

Au sens littéral, et étymologique, le premier, est *classique* ce qui appartient à la *première classe*, la meilleure, un peu au sens où l'on dit aujourd'hui : *la classe* ! Au XVII<sup>e</sup> siècle, les *classiques* sont donc les grands écrivains, les meilleurs, ceux qui font autorité *et qu'il faut donc imiter*. C'est à la fin de ce siècle qu'on appellera ainsi les écrivains dignes d'être étudiés à l'école, un sens que nous retrouvons dans le domaine de l'édition parascolaire (Cf. les « Classiques » Hatier, Hachette, Larousse et autres...).

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on appelle alors — et c'est le sens qui nous intéresse ici — *classiques* les auteurs du siècle précédent qui construisirent leur art dans le respect et l'imitation des Anciens. Les écrivains de ce siècle qui imitèrent les bonnes intentions de ceux du siècle précédent (qui eux-mêmes imitaient les Anciens...) s'appelèrent à leur tour des *classiques*. (NB. : c'est également à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on appellera *classique* la musique de la « grande » tradition occidentale.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les milieux littéraires et artistiques participent à une bataille rangée entre les *classiques*, défenseurs de ce qu'on appelle alors le *classicisme*, et les nouveaux écrivains, les *romantiques*, qui veulent se libérer de la tutelle des Anciens. C'est à partir de la victoire des *romantiques* que le mot *classique* et ses dérivés commencent à prendre une nuance péjorative. *Classique* devient ainsi peu à peu synonyme de *conformiste* dans un siècle où c'est l'originalité, et non l'imitation, qui est valorisante.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la *tragédie classique*, c'est donc la tragédie écrite *dans l'imitation des Anciens*. Qui sont ces Anciens ? Ce sont les écrivains de l'Antiquité, les Grecs et les Romains. Pourquoi au XVII<sup>e</sup> siècle ? Et pourquoi les Anciens ?

### 3. B. Le tournant littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle

J'ai écrit plus haut que ce sous-genre théâtral qu'est la tragédie classique était apparu dans la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle. Pourquoi le XVII<sup>e</sup> siècle est-il dans ce cas la période littéraire la plus pertinente pour parler de ce genre littéraire ? Tout simplement parce qu'au XVII<sup>e</sup> siècle se crée un phénomène jusque-là inédit dans l'histoire de la littérature française : on décrète la littérature !

Au XVI<sup>e</sup> siècle, il existait des *manifestes poétiques*. Tel est le nom donné à des écrits publics par lesquels une personne ou un groupe de personnes expose ses idées, ses prises de position à l'intérieur du champ politique (cf. Marx-Engels, *Manifeste du Parti communiste*) ou artistique (cf. André Breton, *Manifeste du surréalisme*). Ces manifestes correspondaient alors à une période d'intense activité créatrice, menée dans l'enthousiasme par des écrivains qui se regroupaient souvent dans des *Académies*, des « écoles » dirions-nous maintenant, pour échanger leurs vues communes et les faire connaître à l'extérieur. Le regroupement d'écrivains le plus connu de ce siècle est bien entendu La Pléiade, qui eut en son sein des poètes prestigieux tels Ronsard, Du Bellay, Jodelle... et le manifeste le plus célèbre issu d'un de leurs poètes est celui de Du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française* (1549), un manifeste qui prône (déjà...) l'imitation des grands textes de l'Antiquité, nous verrons plus bas pourquoi. Au XVI<sup>e</sup> siècle, ces manifestes n'engageaient que leurs auteurs, ou les *académies* libres dans lesquelles ils se regroupaient, de la même façon que les différents manifestes écrits par les surréalistes Breton et Aragon, et militaient aussi bien dans le domaine de la langue française que dans celui des choix littéraires.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Richelieu, ministre de Louis XIV, fonde l'*Académie française*, une institution juridique chargée de *légiférer* non seulement sur la langue (Etablissement d'un « dictionnaire » officiel, d'une norme du français parlé et écrit), mais également sur des principes d'écriture. Que l'on ne voie là aucun désir de censure, aucune tentative de mettre au pas, comme dans certains régimes encore actuels, l'expression artistique ! Bien au contraire, il s'agit pour Richelieu d'aider la langue et la littérature françaises à devenir une langue, une littérature d'élite, susceptible d'être prise pour exemple à l'extérieur des frontières. Reste qu'à partir du moment où une telle institution existe, on peut (et c'est ce qui se passera) à la fois tenter de *rassembler* tous les écrits d'un genre précis (et en ce qui nous concerne, la tragédie) sous un même faisceau de règles, fixées par une institution, et du même coup *condamner* esthétiquement des écrits qui ne s'y conformeraient pas. C'est à partir de ce fait nouveau que va se constituer, au théâtre, l'esthétique classique.

XVII<sup>e</sup> siècle ? Donnons des dates plus précises. Mathématiquement, ce siècle commence en 1601 et s'achève en 1700. Mais l'arithmétique ne nous sert de rien ici. En fait, aussi bien pour celui qui étudie l'Histoire que pour celui qui étudie la littérature, ce siècle commence en 1610, à la mort d'Henri IV, pour finir en 1715, à la mort de Louis XIV. On va même jusqu'à parler, pour cette période, de *deux* siècles : celui de Louis XIII, dont le règne commence à la mort d'Henri IV, et celui de Louis XIV, qui commence réellement à partir des années 50-60. Les grandes années de Corneille appartiennent au Siècle de Louis XIII, même s'il écrivit jusqu'en 1674 ; Racine appartient, lui, entièrement au Siècle de Louis XIV : ses pièces s'étaleront de 1664 à 1691. Ces deux « siècles » ont connu des mentalités différentes, de la même façon que les pièces de Corneille et de Racine épouseront des préoccupations différentes.

En réalité, le siècle « classique », qu'on a aussi appelé le « Grand siècle » de la littérature, commence plus tard que le début du règne de Louis XIII. Voltaire, auteur



du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fut lui-même un « classique » par ses poésies et ses pièces de théâtre, fait commencer, dans son ouvrage *Le Siècle de Louis XIV*, le siècle « classique » en **1635**, date, précisément, de la fondation de l'Académie française.

### 3. C. Le retour aux Anciens

Remonter aux Anciens, pour les écrivains de la Renaissance et de l'âge classique, consiste à faire un saut de plus de mille années en arrière pour retrouver les sources auxquelles s'abreuver. Pourquoi donc choisir, en fait d'inspireurs « aînés », les écrivains de la Grèce et de la Rome antique ? Pour comprendre cela, il faut remonter à la Renaissance, et aux deux phénomènes qui ont présidé à ce retour, un développement culturel intense et la quête d'un patrimoine culturel national.

#### 1. Un développement culturel intense

Le XV<sup>e</sup> siècle a connu trois grandes dates qui ont transformé la culture occidentale, et qui ont fait en sorte que bien vite on nommera la longue période précédente le *moyen âge* : le terme date du XVII<sup>e</sup> siècle et indique clairement à quel point les années qui ont séparé le VI<sup>e</sup> siècle, date de l'effondrement de l'Empire romain d'Occident et celles qui commencent à partir de la Renaissance sont pensées comme de simples années de transition, d'obscurantisme, séparant deux périodes marquantes de l'Histoire de l'humanité. En **1434**, Gutenberg invente l'imprimerie. Cette invention aura des effets à retardement, certes. Pendant longtemps, on aura encore recours à la lecture publique, au manuscrit, à la copie..., mais bien vite le phénomène de multiplication des livres va se propager, donnant à lire à des lecteurs de plus en plus nombreux. En **1492**, l'Espagne catholique a définitivement chassé les Maures de la péninsule ibérique et a découvert l'Amérique... Mais la date la plus importante pour l'Histoire de la littérature remonte à quelque quarante années plus tôt : En **1453**, avec la chute de Constantinople, l'Empire romain d'Orient s'est effondré face aux armées turques et a provoqué l'exil des lettrés chrétiens d'Orient vers l'Occident, principalement l'Italie. Ces lettrés ont emporté et fait connaître des auteurs grecs et latins qui avaient été oubliés, perdus ou tout simplement interdits par la culture religieuse catholique occidentale. Ces lectures se propagent d'autant plus facilement que l'imprimerie, peu à peu, prend son essor.

#### 2. La quête d'un patrimoine culturel national

Dès lors, il se produit en Europe, et notamment en Italie, puis en France, un grand foisonnement de lectures, d'écritures, ainsi que ce qu'on pourrait appeler un « nettoyage de printemps » : c'est ainsi qu'en France on *réno*ve la langue, on crée des grammaires, des dictionnaires, on *inn*ove en cherchant de nouvelles formes poétiques. Car, contrairement à notre façon actuelle de voir les choses, à cette époque, se ressourcer auprès des Anciens, c'est être résolument... moderne ! Et être moderne, c'est se revendiquer des Anciens contre le passé immédiat. On est certes fasciné par les pays voisins, l'Espagne et surtout l'Italie, mais très vite on part en quête d'une *langue*, d'une *littérature* réellement *nationale*. C'est dans cette fascination pour les autres cultures que les lettrés français associent le passé national à une période d'obscurantisme, au point qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, on aura même oublié que le moyen âge français avait déjà fait du théâtre un grand art. C'est ainsi que l'on lira en 1674, sous la plume de Boileau (*Art poétique III*) :

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré

Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré

Mais pour créer une littérature, une langue nationale, il faut pourtant se ressourcer dans le passé. On se tourne ainsi vers le dernier maillon lumineux de la culture occidentale avant qu'elle ne sombre dans l'ignorance. On s'y tourne d'autant plus facilement que, même si les auteurs grecs et latins étaient des païens jusqu'à la



christianisation de l'Empire romain, s'installe de plus en plus depuis le moyen âge l'idée selon laquelle si le souffle divin a inspiré l'écriture de la *Bible*, il n'a pu qu'inspirer également les grands dramaturges, poètes, philosophes des temps anciens, fussent-ils païens.

### 3. Que reprendre des Anciens ?

Il ne s'agit bien entendu pas pour les lettrés de la Renaissance de se mettre à écrire en latin ou en grec : encore une fois, il s'agit de renouveler une langue, une culture, spécifiquement françaises. Les Anciens ont laissé un *double* héritage :

- la *culture* antique : les **fables** des pièces de théâtre, les **sujets** des épopées, les **chroniques** des historiens ;
- les **poétiques** : si les Grecs et les Romains ont une culture élevée, leur **jugement** est par conséquent forcément un jugement **sûr et fiable**, et les **poétiques** d'Aristote, puis d'Horace sont forcément de **bons guides**.

## 4. De la *Poétique* d'Aristote à la Renaissance

Ces généralités présentées, il nous faut maintenant expliquer ce qu'est une « poétique », quelle a été la *Poétique* d'Aristote, et surtout quelle aura été son importance et ses conséquences dans la façon d'écrire, bien des siècles plus tard, en France, des pièces de théâtre et en particulier des tragédies.

### 4. A. Qu'est-ce qu'une *poétique* ?

La « poétique », c'est au sens premier un discours sur la *poiësis*, qui décrit l'ensemble des règles de cette *poiësis*. *Poiësis* : le terme vient d'un verbe grec signifiant « faire », « fabriquer ». Etymologiquement, pour les Grecs, la *poiësis*, c'est-à-dire la « poésie », c'est tout simplement ce qu'on fabrique, *en particulier dans le cadre de la fabrique littéraire*. « Poésie » ne s'est spécialisé que bien plus tard dans le sens d'« écriture en vers ». Ce que les Grecs entendaient alors par *poésie* est tout simplement l'équivalent de ce que nous entendons à notre époque par *littérature*. D'autant plus que chez les Grecs, la « littérature » s'écrivait forcément en vers... La *Poétique* parle ainsi de toutes les sortes de la littérature, et s'occupe en particulier de *définir* les *genres littéraires*. *Définir* ? C'est habituellement le travail d'un philosophe, et c'est un philosophe grec, Aristote, qui se chargera de définir le premier, dans l'ouvrage de critique théâtrale le plus célèbre du monde, ce que sont les genres littéraires, notamment les genres théâtraux, et en particulier le théâtre, et qui en énoncera les règles.

*Définir* ? *Règles* ? les termes sont certes ambigus... Lorsqu'on utilise un théorème mathématique ou lorsqu'on s'arrête, en voiture, à un feu rouge, on suit bien, dans ces deux cas, des *règles*. Mais dans ces deux cas, nous ne parlons pas de la même chose. Le théorème est une règle au sens où il explique *ce qui est*, le code de la route en est une au sens où il expose *ce qui doit être*. De même, il existe deux sortes d'attitudes lorsqu'on parle de la langue : en France, on dit souvent « je vais *au* coiffeur », mais l'on doit dire : « je vais *chez* le coiffeur ». Comment *définir* en ce cas la langue française ? On peut aussi bien choisir de la *définir* de façon *descriptive* en montrant la façon dont elle se parle, que choisir de la définir de façon *normative*, en montrant comment elle doit se parler. Dans le premier cas, on montrera que les Français ont tendance à dire : « Je vais *au* coiffeur », mais dans le second on montrera que le français doit dire : « Je vais *chez* le coiffeur ». C'est la même question qui se pose lorsqu'il s'agit de *définir* la « littérature » : doit-on *décrire* ce qui

existe, ou doit-on *légiférer* sur ce qui doit être ? Dans le premier cas la *définition* est *descriptive*, alors que dans le second, elle est *normative*.

#### 4. B. La *Poétique* d'Aristote

Du temps des Grecs, la question ne se posait même pas... Une définition générique, celle qui consiste à définir les *genres* de la littérature, était à la fois *descriptive* et *normative* : « C'est parce que l'on a toujours fait comme ça que les choses sont bien comme elles sont, et c'est parce qu'elles sont bien faites qu'il faut suivre ce qui est déjà efficace... ». Aristote ne donne donc pas de conseils, il explique principalement comment les choses *sont*, c'est-à-dire comment elles *doivent être*... Tout au plus exprime-t-il certains regrets sur le fait qu'à son époque, on commence à s'écarter du chemin suivi auparavant. Ce point est important : dans sa *Poétique*, Aristote n'a nullement pour souci d'imposer une norme, mais bien de décrire. C'est seulement **par la suite** que les poéticiens et dramaturges qui s'inspireront d'Aristote feront de sa *Poétique* un discours **normatif**.

Quels sont les classements, les définitions d'Aristote ?

1. Il sépare tout d'abord le travail de l'historien de celui du poète, en expliquant que la différence principale entre ces deux écrivains n'est pas que le premier écrit en prose et le second en vers, mais bien que le premier a pour rôle « de dire ce qui a eu lieu réellement » et le second de dire « ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du **vraisemblable** et du **nécessaire** ». Retenez bien ces deux termes : ils alimenteront bien des gloses et bien des querelles à l'époque de la tragédie classique en France.
2. Il sépare ensuite, au nombre des œuvres « poétiques », celle qui s'expriment au moyen de la *narration* ou : *diégésis* (l'épopée) et celles qui s'expriment au moyen de la *représentation* ou : *mimésis* (le théâtre).
3. Il oppose alors la *comédie* et la *tragédie*, dans la mesure où la première représente des hommes « bas », « médiocres », dont les actions sont « basses », « viles », et où la seconde met en scène des Dieux, des hommes nobles, dont les actions sont « nobles » également. Notez bien ce point : Aristote ne définit donc pas la *tragédie* de la *comédie* à partir de leurs *effets* (sérieux/drôle) comme nous le ferions *a priori* de nos jours, mais à partir de leurs *causes* : les univers de ces deux sous-genres sont différents, et même opposés.

C'est à partir de ces distinctions successives qu'Aristote traite, en quelques chapitres, des points essentiels qui *définissent* une *tragédie*. Je les expose ici rapidement, en vous demandant de **vous reporter** également aux **documents** que j'ai placés à la fin de ce cours, qui citent quelques extraits des *Poétiques* qui ont précédé le siècle classique.

##### 1. Le **vraisemblable** et le **nécessaire**

Pour Aristote, le choix des éléments qui doivent composer une tragédie doit s'effectuer en fonction de deux critères : le **vraisemblable** et le **nécessaire**. *Vraisemblable* ? Pour nous, ce terme peut signifier deux choses fort différentes. Le *vraisemblable* est *a priori* ce qui est *envisageable dans notre réalité*. De ce point de vue, un vampire, un martien ou un fantôme ne sont pas des personnages vraisemblables. Mais le *vraisemblable*, c'est également le *cohérent*. C'est ainsi que dans une histoire de vampires, par exemple, nous pouvons juger *invraisemblable* le fait qu'un vampire puisse mourir d'un simple coup de poignard. A l'inverse, nous jugerons *vraisemblable*, une fois admis que les vampires n'appartiennent qu'au monde de la fiction, le fait qu'un vampire fuie la lumière du soleil... Cette distinction est importante : le terme de *vraisemblable* nous sert en effet aussi bien à comparer

des univers de fiction avec notre univers quotidien qu'à juger de la crédibilité d'une fiction, qu'elle soit littéraire ou cinématographique. Chez Aristote, en revanche, il n'existe aucune différence entre ces deux acceptions du *vraisemblable*, puisqu'il les *confond* dans ses explications... La plupart des tragédies, explique-t-il, portent sur des faits et des personnages ayant existé (Dieux, héros, princes nobles...), mais il ne faut toutefois pas l'exiger totalement : c'est pourquoi, remarque-t-il, certaines tragédies sont construites à partir de « noms forgés » (c'est-à-dire de personnages fabriqués). Il cite même une tragédie dont le *sujet* est entièrement *forgé* : mais cela ne nuit pas au charme de la tragédie, puisque cette pièce « plaît à tout le monde ».

La notion du *nécessaire* est autrement plus claire et universelle : un bon sujet ne doit comporter que des éléments utiles à la progression de l'action. C'est pourquoi Aristote explique que les événements qui composent cette action ne doivent *pas* être *juxtaposés* l'un à l'autre, mais s'ensuivre *logiquement l'un à cause de l'autre*.

## 2. Le projet tragique

La composition d'une tragédie repose sur des objectifs à atteindre. Ces objectifs, s'ils sont atteints, ont bien entendu pour conséquence la réussite de la pièce *auprès du spectateur*. Le projet de la tragédie, selon Aristote, est de susciter chez le spectateur la *frayeur* (ou : *terreur*, selon les traductions) et la *pitié* par des effets de bascule entre le *bonheur* et le *malheur*. Il s'agit là de *phénomènes d'identification* bien connus de nous. La *pitié* est la solidarité que le spectateur est appelé à éprouver avec le personnage tragique. Cette solidarité implique, si la tragédie fait effectivement passer son héros de l'état de bonheur à l'état de malheur, que le spectateur puisse ressentir de la *frayeur* en pressentant ses malheurs et en les supportant avec lui. Mais pour qu'une tragédie puisse susciter *frayeur* et *pitié*, il faut que le héros de cette tragédie ne soit *ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant*. Dans le premier cas, la *frayeur* laisserait la place à l'*horreur*, et dans le second, il n'y aurait ni *frayeur* ni *pitié* à voir chuter un homme foncièrement méchant dans le malheur...

Quel but recherche, de la sorte, la tragédie ? Elle recherche, bien entendu, le *plaisir* du spectateur. Mais ce plaisir est un *plaisir particulier*, puisqu'il naît de la souffrance... Ce plaisir est celui opéré par la *catharsis* (« *épuration* », ou selon les traductions « *purgation* ») : c'est dans l'épuration de ses propres passions que le spectateur trouve son plaisir à la tragédie. Cette explication s'appliquerait encore au plaisir que nous-mêmes pouvons trouver non seulement à la tragédie, mais également aux films d'horreur ou au spectacle de certains sports violents... à ceci près que nous nous servirions à présent du terme freudien de *sublimation*, dont le sens est me semble-t-il assez voisin de celui qu'Aristote donne à la *catharsis*, à la *purgation*. La tragédie serait ainsi un *exutoire des passions*, une sorte de *thérapie*, dirait-on aujourd'hui, qui aiderait à nous libérer des passions qui nous accablent *par délégation*.

## 3. Les règles de composition

Pour parvenir à ce but, et parce qu'elle doit se contenter du *vraisemblable* et du *nécessaire*, la tragédie doit se conformer à certaines règles, des règles d'*unité* et des règles concernant la composition des personnages.

Aristote envisage qu'une tragédie doit respecter **deux unités** (Attention ! J'ai bien écrit : **deux** !), une **unité d'histoire** (ou : **d'action**) et une **unité de temps**.

### A. Unité de l'histoire :

Dans la vie, il se produit un nombre infini d'actions. Mais lorsque Homère raconte l'histoire d'Ulysse, explique Aristote, il ne raconte pas *tout* ce qui a pu arriver à son héros, loin de là. Il représente une action *unique*, celle de son retour vers Ithaque,

une action dont *toutes les parties* sont *nécessaires*, une action présentée de telle sorte qu'on n'en peut supprimer aucune partie sans en altérer le tout. Cette **unité d'action** est bien entendu à mettre en rapport avec le fait qu'une tragédie doit tenir compte de ce qui est *nécessaire* : une unité à observer au nom de l'*efficacité*.

### B. Unité du temps

Je laisse ici la parole à Aristote : « La tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter ». Cette phrase appelle quelques commentaires. Tout d'abord, il s'agit pour Aristote, d'établir un *constat*. Il est vrai que le temps fictif des tragédies grecques était relativement court. Qu'entend-on, en ce cas, par *révolution du soleil* ? Il serait **stupide** d'en déduire, en interprétant cette phrase selon notre façon actuelle de compter le temps, qu'une tragédie doit se dérouler en 24 heures ! Pour les Grecs, une **révolution du soleil**, c'est tout simplement le parcours du soleil **de son lever à son coucher**... Ce qui nous ramène à bien moins de 24 heures...

### C. Caractères

Quand au *vraisemblable*, il trouve son application dans la composition des personnages. Les personnages doivent avoir des qualités propres à leur rang, leur sexe..., et doivent ressembler à des personnages de la vie courante, mais « en plus beau ».

## 4. C. L'Art poétique d'Horace

Bien après l'ouvrage d'Aristote, dans une Rome qui s'efforce (déjà...) de suivre l'exemple des anciens Grecs, le poète Horace, contemporain de l'empereur Auguste (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.), écrit une *Épître aux Pisons*, appelée également depuis *Art poétique*. Cet ouvrage traite de diverses questions de poétique, et notamment de l'écriture du théâtre. Horace reprend à son compte les grands principes énoncés par Aristote, qu'il développe, notamment sur trois points :

- 1) la réflexion d'Aristote sur l'unité d'action est prolongée de la façon suivante : pour être efficace, *l'action d'une pièce de théâtre doit être représentée le plus près possible de sa fin*. La pièce doit par conséquent commencer alors que l'action est déjà largement entamée, c'est-à-dire **in medias res** (« **au milieu de l'action** »).
- 2) Les actions, mais également les discours tenus par les personnages, doivent être en accord avec l'âge, le caractère et le rang social de ces personnages.
- 3) C'est la grande nouveauté par rapport à Aristote : les pièces de théâtre doivent avoir **une longueur de cinq actes, ni plus ni moins** (Et ceci est valable, bien entendu, aussi bien pour la tragédie que pour la comédie).

## 4. D. L'héritage français des poétiques antiques

A partir de la Renaissance, les poètes français écrivent de nouveau des tragédies en s'inspirant consciencieusement des Anciens, auxquels ils empruntent leurs principes et leurs sujets, concurremment aux sujets tirés de la *Bible*. Ils prolongent également, en produisant à leur tour des *poétiques*, telle celle de Jean de la Taille : *De l'Art de la tragédie* (1570-72), les réflexions d'Aristote et d'Horace à qui ils rendent hommage. Jean de la Taille (voir également dans la partie « Documents » placée à la fin de ce cours) ajoute deux éléments nouveaux aux réflexions de ces prédécesseurs, l'**unité de lieu** et la **liaison des scènes**. *Liaison des scènes* ? Citons

Jean de la Taille : « faire en sorte que la scène étant vide de joueurs, un acte soit fini ». Une scène de théâtre ne doit par conséquent pas être vide, ne fût-ce que quelques secondes, tant qu'un acte n'est pas terminé.

Comment doivent s'écrire les tragédies ? En vers, naturellement, comme le faisaient les Anciens, et pour cela, on utilisera le vers le plus noble, le plus majestueux de la langue française, le vers de douze syllabes, l'**alexandrin**, dont je vous parlerai au prochain cours.

Voici le matériel et l'héritage à partir desquels se sont écrites les pièces de théâtre, en particulier les tragédies au Siècle classique. Nous aurons besoin de les connaître, dans la mesure où l'application des principes contenus dans ces diverses *poétiques* était une affaire fort importante alors. Je vous laisse ici pour ce premier cours et je vous renvoie à présent à la lecture des deux premiers actes du *Cid* de Corneille. Pour vous aider, je vous donne à la page suivante un petit lexique qui devrait vous faciliter la lecture de certains termes ou passages difficiles.

Bon courage, et à bientôt !

Hervé Bismuth

## Petit lexique portatif.

J'établis ici, à partir des deux premiers actes du *Cid*, un petit lexique de termes et de faux-amis propres au langage de la tragédie, qui devrait vous permettre de vous débrouiller avec l'ensemble des œuvres au programme, que votre édition les explique ou non<sup>1</sup>. Contrairement à une idée répandue, ce lexique particulier tient bien moins à une façon de parler de l'époque qu'à des figures de style codées dans le langage poétique d'alors. Je signalerai également les quelques cas particuliers tenant à l'état de la langue au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce lexique suit l'ordre de la lecture de la pièce et je vous conseille donc chaudement de l'aborder avec votre texte sous les yeux. Les numéros des vers correspondant aux occurrences sont indiqués entre parenthèses.

*flamme* (6) : métaphore<sup>2</sup> pour « désir amoureux ». On comparera avec *feux* (104), ici employé avec le même sens : dans ce vers 104, L'infante explique à Léonor qu'elle a provoqué elle-même les amours de Chimène et de Rodrigue dans le but de renoncer à son désir pour Rodrigue.

*hyménée* (106) est un synonyme du mot dont il est dérivé, *hymen* (114) : les deux termes désignent l'amour accompli, à savoir les liens du mariage.

*vertu* (129) : ne désigne surtout pas la pudeur féminine ! A l'origine, la *vertu* est la qualité masculine par excellence, en particulier la qualité guerrière (latin : *vir* = « homme », cf. « viril »). Ce dernier sens est encore vivace dans "la trace de leurs vertus" des paroles de *La Marseillaise* de Rouget de Lisle. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le mot désigne les qualités d'un esprit noble, et s'applique aussi bien aux hommes qu'aux femmes. La pudeur féminine et la légèreté des « femmes de petite vertu », ça sera pour plus tard...

*Remettre mon visage un peu plus à loisir* (140) : à l'origine, *visage* signifiait ce que l'on donne à voir (cf. « vision »), avant de désigner la figure. ce sens est encore prégnant dans ce vers. On paraphraserait par « reprendre une contenance sans contrainte ». Ici, la « contenance » recherchée est surtout extérieure : L'infante ne veut pas montrer sa peine à Chimène.

*fers* (148) : métaphore pour « torture ». On rapprochera le terme de « tourments » qui lui est associé dans le même vers. Attention ! On ne confondra pas avec le sens traditionnel de *fer* en tragédie classique, métonymie codée pour « épée », voir par exemple au vers 257.

*sacré nœud* (166) : « nœud sacré » ! Les adjectifs antéposés n'ont pas forcément le même sens qu'à notre époque...

*le métier de Mars* (179) : la guerre, dont Mars est le dieu latin.

*lauriers* (202) : désigne par métonymie la « gloire ».

*brigue* (219) : manœuvre déloyale, pratiquée à couvert (cf. : « brigand »).

<sup>1</sup> Pour tout problème de compréhension de texte, n'hésitez pas à me joindre.

<sup>2</sup> Je signale au cours de ce lexique la spécificité des figures de style, mais je ne vous demande en aucun cas de pouvoir les nommer dans le cadre de ce cours. Pour ceux d'entre vous qui éprouveraient le besoin ou l'envie de redécouvrir le sens et la fonction des figures de style, je recommande le petit « Que sais-je ? » intitulé *La Rhétorique* écrit par Olivier Reboul.



*travaux* (239) : A l'origine, le *travail* était un instrument de torture. Il a donc désigné des activités douloureuses, avant de désigner l'exercice d'un métier (cf. de nos jours, « trimer », « suer », « bosser »...). En tragédie classique, il désigne des entreprises périlleuses qui apportent la gloire.

*cœur* (261) : Au XVII<sup>e</sup> siècle, le mot est synonyme du terme qui est son dérivé : « courage » (comme dans « Richard Cœur-de-Lion », cf. l'espagnol *corazón*). C'est le sens de "courage" que prend ici ce terme. Le cœur était auparavant considéré comme le siège des sentiments, voir l'emploi encore très vivace du terme dans le champ notionnel de l'amour, mais on trouve encore le sens de « courage » dans des expressions comme « du cœur à l'ouvrage ».

*sang* (264) : ici, « race », « famille » (cf. « sang noble » ou l'expression « bon sang ne peut mentir »). On se gardera de confondre cette acception avec le sens concret du mot « sang » dans les vers 91 et 659.

*généreuse* (270) : « noble ». Avant de désigner la largesse des sentiments ou celle... du porte-monnaie, le terme *généreux* désigne « de bonne naissance » (cf. *génération*).

*va, cours, vole et nous venge* (290) : « va, cours, vole, et venge-nous ». Au XVII<sup>e</sup> siècle, le pronom complément du verbe à l'impératif n'est pas encore postposé au verbe, il reste antéposé comme c'est le cas à l'indicatif jusqu'à nos jours.

*le foudre* (390) : Au XVII<sup>e</sup> siècle, le mot *foudre* est parfois employé au masculin, à cause de sa puissance, certainement (!).

*âmes bien nées* (405) : « de bonne naissance », et non pas nées sans recours à la césarienne...

*bonace* (449) : « calme de la mer ».

*discord* (476) : « discorde », « désaccord ».

*altier* (478) : « fier ».

*cabinet* (555) : « chambre » (cf. *cabine* ou encore « cabinet de lecture »).

*harnois* (711) : « harnais », désigne par métonymie la servitude. Les mots en "oi" se prononçaient à l'époque « oué ». Certains, comme « fois », ont fini par se prononcer au siècle suivant comme aujourd'hui (*fwa*), d'autres, comme celui-ci ou encore *monnoie* et les terminaisons de l'imparfait se sont prononcés « é ». La graphie de vos textes a été largement modernisée, sauf dans des cas comme celui-ci afin de conserver, du moins pour la lecture, la rime (« harnois »/« fois »). Les metteurs en scène contemporains des textes classiques adoptent deux attitudes concurrentes : soit faire prononcer par les acteurs de façon moderne *arné* et *fwa*, soit forcer la rime à se faire entendre et faire dire *foi* et *arnoi*, même si la prononciation de ce second terme n'a jamais existé historiquement.

### Quelques dernières remarques sur le début de l'acte III :

*trame* (798) : au sens propre, il s'agit des fils qui constituent le tissage. Le mot est à prendre ici au sens figuré de « fil de la vie ». Dans ce vers,

« trame » désigne la vie du père de Chimène. La construction du vers est archaïque : il faut lire : « la première épée [...] a coupé sa trame ».

*orrai* (832) : Non pas le futur du verbe *avoir*, mais bien celui du verbe *ouïr* (« entendre ») !

*suborneur* (835) : ici, « trompeur ». La phrase exclamative au futur est une expression d'indignation (Cf. : « Moi, j'irai faire ça ! »).

*Va, je ne te hais point* (963) : exemple notoire de *litote*, figure inverse de l'*hyperbole* (exagération) et qui consiste à laisser entendre bien plus que ce qu'on dit réellement (Cf. : « elle est pas laide, cette fille » et « il n'est pas très intelligent ce garçon », ou l'inverse, si vous préférez...). Ici, la dénégation de Chimène est une véritable déclaration d'amour.

*heur* (988) : « chance », « hasard ». On distingue en principe le « bon heur » du « mal heur ». Ici, « heur » est bien entendu synonyme de « bonheur ».

## Quelques documents<sup>3</sup>.

### ARISTOTE, *LA POÉTIQUE*, extraits<sup>4</sup>.

#### Poésie, vraisemblable et vérité

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur<sup>5</sup> et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose) ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de choses qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. (Ch. 9)

#### Sur la définition de la tragédie

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur<sup>6</sup>, elle réalise une épuration<sup>7</sup> de ce genre d'émotions. [...] La tragédie est représentation non d'hommes mais d'action [...] de sorte que les faits et l'histoire sont bien le but visé par la tragédie, et le but est le plus important de tout. De plus, sans action, il ne saurait y avoir tragédie. [...] Ainsi, le principe est si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire [...]. (Ch. 6)

#### Caractéristiques de la tragédie

L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles [...] mais le fait qu'elle<sup>8</sup> a un mètre uniforme et qu'elle est une narration les rend différentes. Elles le sont encore par leur longueur<sup>9</sup> : la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter<sup>10</sup>. (Ch. 5).

---

<sup>3</sup> Les passages entre crochets correspondent aux coupures que je pratique dans le texte, ou à l'inverse aux rajouts que j'y apporte pour faciliter leur compréhension.

<sup>4</sup> Établissement du texte et traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Poétique », Seuil, 1980.

<sup>5</sup> Nous dirions de nos jours : « l'historien ».

<sup>6</sup> A la place de ces deux termes, on peut rencontrer, en particulier sous la plume de Corneille et de Racine, les termes de « compassion » pour l'un, et de « terreur » ou de « crainte » pour l'autre.

<sup>7</sup> Le terme original grec « *catharsis* » est souvent employé par la critique littéraire et dramatique.

<sup>8</sup> L'épopée.

<sup>9</sup> Entendre ici la durée de la fable, et non celle du texte et de son jeu ou de son récit.

<sup>10</sup> Je rappelle que la *Poétique* d'Aristote est une poétique *descriptive* et non *normative* : elle décrit ce qu'il en est du cas général. Deux pièces d'Eschyle, *Agamemnon* et *Les Euménides*, dépassent

L'unité de l'histoire ne vient pas, comme certains le croient, de ce qu'elle a un héros unique. Car il se produit dans la vie d'un individu unique un nombre élevé, voire infini, d'événements dont certains ne forment en rien une unité ; et de même un individu unique accomplit un grand nombre d'actions qui ne forment en rien une action une. [...] Homère, qui est incomparable sous tous les autres rapports, semble là aussi avoir vu juste, que cela s'explique par sa connaissance de l'art ou par son génie naturel : en composant l'*Odyssée*, il 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 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'*Illiade*. Aussi, de même que, dans les autres arts de la représentation, l'unité de la représentation provient de l'unité de l'objet, de même l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout<sup>11</sup>. (Ch. 8)

### Éthique et intentions de la tragédie

C'est un point acquis que la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe et non pas simple, et que cette tragédie doit représenter des faits qui éveillent la terreur et la pitié (c'est le propre de ce genre de représentation). Il est donc évident, tout d'abord, qu'on ne doit pas voir des justes passer du bonheur dans le malheur — cela n'éveille pas la frayeur ni la pitié, mais la répulsion — ; ni des méchants passer du malheur au bonheur — c'est ce qu'il y a de plus étranger au tragique, puisque aucune des conditions n'est remplie : on n'éveille ni le sens de l'humain, ni la pitié, ni la frayeur — ; il ne faut pas non plus qu'un homme foncièrement méchant tombe du bonheur dans le malheur : ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur ni la pitié ; car l'une — la pitié — s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre — la frayeur — [s'adresse] au malheur d'un semblable, si bien que ce cas ne pourra éveiller ni la pitié ni la frayeur.

Reste donc le cas intermédiaire. C'est celui d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur [...]. (Ch. 13).

La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le rang et révèle le meilleur poète<sup>12</sup>. Il faut en effet

---

largement le cadre temporel décrit ici par Aristote. C'est bien entendu ce passage qui est à l'origine des gloses imposant l'"unité de temps".

<sup>11</sup> Vous reconnaissez ici le passage qui a donné naissance au concept d'« unité d'action ».

<sup>12</sup> On notera que, même si Aristote a la prétention de tenir un discours *descriptif*, il fait également œuvre de critique en formulant, ici comme ailleurs, ses préférences en matière de composition dramatique : c'est également à cette école que se rattachent les critiques de l'Académie française.

qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe<sup>13</sup> : c'est ce qu'on ressentirait en écoutant l'histoire d'*Œdipe*. Produire cet effet par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art : c'est affaire de mise en scène. Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie ; car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or, comme le plaisir<sup>14</sup> que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant<sup>15</sup>.

## HORACE, *ART POÉTIQUE*, extraits<sup>16</sup>.

### Sur les discours des personnages

Il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fougueuse jeunesse, une dame de haut rang ou une nourrice empressée, un marchand qui court dans le monde ou le cultivateur d'un petit domaine verdoyant [...]. Suivez, en écrivant, la tradition, ou bien composez des caractères qui se tiennent. S'il vous arrive de remettre au théâtre Achille si souvent célébré, qu'il soit infatigable, irascible, inexorable, ardent, qu'il nie que les lois soient faites pour lui et n'adjuge rien qu'aux armes. Que Médée soit farouche et indomptable, Ixion perfide, lo vagabonde, Oreste sombre ...]. Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent. L'enfant qui sait déjà répéter les mots et imprime sur le sol un pied sûr recherche ses pareils pour jouer avec eux ; sa colère éclate et s'apaise sans motif ; il change d'une heure à l'autre. Le jeune homme encore imberbe, enfin délivré de son gouverneur, fait sa joie des chevaux, des chiens, des pelouses du Champ de Mars ensoleillé ; il est de cire pour recevoir l'impression du vice, rétif à qui le reprend, peu empressé de pourvoir à l'utile, prodigue d'argent, hautain, plein de désirs et prompt à délaisser ce qu'il aimait [...]<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Ici se comprennent le mieux, à mon sens, les termes de « frayeur » et de « pitié » : la « frayeur » est ce qui provoquerait le battement de cœur du spectateur — à rapprocher du *suspens*, donc —, la « pitié » ce qui, à travers l'identification au personnage, entraînerait les larmes.

<sup>14</sup> On notera que si le but de la tragédie est de produire « frayeur » et « pitié », ces sentiments ont eux-mêmes pour but ultime le « plaisir » pris par le spectateur. de ce point de vue, nos mentalités n'ont guère changé depuis les Grecs, ainsi que je le rappelle dans le cours.

<sup>15</sup> En paraphrasant quelque peu ce dernier passage, on dira que pour Aristote, l'efficacité de la tragédie doit reposer non sur le jeu dramatique et sur la mise en scène, mais sur sa composition seule. De là vient certainement l'absence de préoccupations à l'époque de Corneille portant sur la manière de jouer la tragédie.

<sup>16</sup> Je rappelle qu'à l'origine, ce texte avait pour titre *Épître aux Pisons*. La traduction est celle de François Villeneuve, coll. « Budé », Les Belles Lettres, 1934.

<sup>17</sup> Ces jugements sur la parure et le comportement attendu de la part de tel ou tel type de personnage nourrira les reproches adressés par l'Académie française à l'auteur du *Cid*, mais également deux siècles plus tard une des raisons du scandale causé par le drame *Hernani* de Victor Hugo.

### Sur le choix de ce qui est montrable et de ce qui ne l'est pas

Ou l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçu sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procné se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte<sup>18</sup>.

### Sur la mise en route de la tragédie : ce que doit faire un bon poète

Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits<sup>19</sup>, comme s'ils étaient connus ; les incidents qu'il désespère de traiter brillamment, il les laisse ; et il sait feindre de telle manière, mêler si bien le mensonge et la vérité que le milieu est en harmonie avec le commencement et la fin avec le milieu.

### Sur les parties et le dénouement de la tragédie

Une longueur de cinq actes, ni plus ni moins, c'est la mesure d'une pièce qui veut être réclamée et remise sur le théâtre. Qu'un dieu n'intervienne pas, à moins qu'il ne se présente un nœud digne d'un pareil libérateur<sup>20</sup>.

## JEAN DE LA TAILLE, « DE L'ART DE LA TRAGÉDIE », extraits<sup>21</sup>.

### Genre, sujets et personnages.

La Tragédie donc est une espèce et un genre de Poésie non vulgaire, mais autant élégant, beau et excellent qu'il est possible. Son vrai sujet ne traite que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrationnelles cruautés des Tyrans, et bref, que larmes et misères extrêmes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un qui serait tué de son ennemi, ou d'un qui serait condamné à mourir par les lois, et pour ses démerites : car tout cela n'émeuvrait pas aisément, et à peine m'arracherait-il une larme de l'œil, vu que la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir [...], car il faut que le sujet en soit si

<sup>18</sup> C'est à ce passage, bien entendu, qu'on aura recours en France pour énoncer des règles de « bienséance ».

<sup>19</sup> En latin dans le texte : « *in medias res* » !

<sup>20</sup> Proscription, donc, du « *deus ex machina* ». On appelait ainsi la solution qui consistait, lorsqu'une intrigue ne pouvait se résoudre par elle-même, à faire descendre, au moyen d'une machine, un dieu des nuages. Par extension, cette expression désigne tout moyen extérieur à l'action convoqué dans le but de la résoudre.

<sup>21</sup> Ce texte a été publié en préface à une tragédie biblique, *Saül le furieux*. Je le restitue sous une forme modernisée qui n'engage que moi...



pitoyable et poignant de lui-même, qu'étant même en bref et nûment dit<sup>22</sup>, engendre en nous quelque passion : comme qui vous conterait d'un<sup>23</sup> à qui l'on fit malheureusement manger ses propres fils, de sorte que le Père (sans le savoir) servit de sépulcre à ses enfants [...]. Que le sujet ne soit aussi de Seigneurs extrêmement méchants, et que pour leurs crimes horribles ils méritassent punition, n'aussi par même raison<sup>24</sup> de ceux qui sont du tout<sup>25</sup> bons, gens de bien et de sainte vie, comme d'un Socrate, bien qu'à tort empoisonné<sup>26</sup>. [...] se garder d'y faire parler des personnes qu'on appelle feintes, et qui ne furent jamais, comme la Mort, la Vérité, l'Avarice, le Monde, et d'autres ainsi, car il faudrait qu'il y eût ainsi de même contrefaites<sup>27</sup> qui y prissent plaisir<sup>28</sup>.

### Conditions de jeu et vraisemblance, unité de lieu

Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps, et en un même lieu<sup>29</sup> ; aussi se garder de ne faire [aucune] chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme d'y faire exécuter des meurtres, et autres morts [...], car chacun verra bien toujours [ce] que c'est.

### Structure et développement

Quant à ceux qui disent qu'il faut qu'une Tragédie soit toujours joyeuse au commencement et triste à la fin, et une Comédie (qui lui est semblable quant à l'art et [à la] disposition, et non [quant au] sujet) soit au rebours, je leur advise<sup>30</sup> que cela n'advient pas toujours, pour<sup>31</sup> la diversité des sujets et bâtiments<sup>32</sup> de chacun de ces deux poèmes. Or c'est le principal point d'une Tragédie de la savoir bien disposer, bien bâtir, et la déduire de sorte qu'elle change, transforme, manie, et tourne l'esprit des écoutants<sup>33</sup> deçà delà, et faire qu'ils voient maintenant<sup>34</sup> une joie tournée tout soudain en tristesse, et maintenant<sup>35</sup> au rebours, à l'exemple des choses humaines. Qu'elle soit bien entrelacée, mêlée, entrecoupée, reprise, et sur tout à la fin rapportée à quelque résolution et but de ce qu'on avait entrepris d'y traiter<sup>36</sup>. Qu'il n'y ait rien d'oisif<sup>37</sup>, d'inutile, ni rien qui soit mal à propos.

<sup>22</sup> Comprendre : « que le texte à lui tout seul, par sa simple diction ».

<sup>23</sup> « Comme si l'on vous racontait l'histoire de quelqu'un ». Il s'agit ici de l'histoire d'Atrée et de Thyeste, que je vous résumerai plus tard, lorsque je vous parlerai de Racine.

<sup>24</sup> « Ni non plus, pour la même raison ».

<sup>25</sup> « du tout » : « entièrement ».

<sup>26</sup> Personnages ni extrêmement bons, ni extrêmement méchants : on retrouve ici la description aristotélicienne.

<sup>27</sup> Faites de la même manière.

<sup>28</sup> Les personnages abstraits étaient en vogue dans certaines pièces médiévales, les « moralités », encore jouées au XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>29</sup> Ne pas oublier : cette dernière préoccupation est **absente** chez les poéticiens tragiques. Elle apparaît ici pour la première fois.

<sup>30</sup> « je les avise ».

<sup>31</sup> « en raison de ».

<sup>32</sup> « constructions ».

<sup>33</sup> « des auditeurs ».

<sup>34</sup> « aussitôt » !

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> « ramenée à toutes les décisions et les objectifs que l'on s'était proposé de traiter ».

<sup>37</sup> « de vain ».

Voilà quant au sujet ; mais quant à l'art qu'il faut pour la disposer, et mettre par écrit, c'est de la diviser en cinq actes, et faire de sorte que la scène étant vide de joueurs, un acte soit fini, et le sens [...] parfait. Il faut qu'il y ait un Chœur [et] ne commencer à déduire<sup>38</sup> sa Tragédie par le commencement de l'histoire ou du sujet, [mais] vers le milieu, ou la fin (ce qui est un des principaux secrets de l'art dont je vous parle) à la mode des meilleurs poètes vieux<sup>39</sup>, et de ces grand[e]s œuvres héroïques, et ce afin de ne l'ouïr<sup>40</sup> froidement, mais avec cette attente, et ce plaisir d'en savoir le commencement, et puis la fin après.

### Destinataires de la tragédie

Mais je serais trop long à déduire par le menu<sup>41</sup> ce propos que ce grand Aristote en ses *Poétiques*, et après lui Horace (mais non avec telle subtilité) ont continué plus amplement et mieux que moi, qui ne me suis accommodé qu'à vous, et non aux difficiles et graves oreilles des plus savants. Plût à Dieu que les Rois et les grands sussent le plaisir que c'est de voir réciter et représenter au vif une vraie Tragédie ou Comédie en un théâtre tel que je saurais bien deviser<sup>42</sup>, et qui jadis était [tenu] en si grande estime [...] des Grecs et des Romains.

---

<sup>38</sup> « conduire ».

<sup>39</sup> « poètes antiques ».

<sup>40</sup> « l'entendre ».

<sup>41</sup> « à développer en détail ».

<sup>42</sup> « tel que je saurais bien le décrire ».