

« Les origines du théâtre classique en France » : appropriations d'un mythe, de la Renaissance à nos jours

JONATHAN BECK

University of Arizona

Moyen-siècle : 1550

Medianus 'qui tient le milieu'. Au Centre de la Renaissance de Tours on s'interrogeait naguère sur la question « 1550, le tournant d'un siècle ? »¹. En effet l'époque autour de 1550 apparaît dans plusieurs domaines comme un moment médian entre Moyen Âge et Renaissance. De passage alors au CÉSAR, et parce que moi aussi en quelque sorte je tenais le milieu, entre deux pays, deux langues, deux disciplines (ni tout à fait médiéviste ni tout à fait seiziémiste), j'ai accepté le « challenge » (*ne du tout fol, ne du tout sage*) de déterminer en quoi le théâtre se serait trouvé, lui aussi vers 1550, à quelque *tournant* dans son évolution. Le présent article me donne le plaisir, en reprenant une partie de mon travail au séminaire « 1550 », d'offrir ces pages en hommage à Giuseppe Di Stefano qui, infatigable animateur et médiateur d'études 'tenant le milieu', incarne pour moi depuis plus de 30 ans un modèle de diligente et de généreuse collégialité.

Le théâtre vers 1550 : un tournant ?

Sans doute le théâtre à ce moment-là semble-t-il arrivé à une bifurcation dans son cheminement historique. À regarder la carte de près, on voit pourtant la circularité de toute réflexion topographique de ce type. En effet, l'image d'un tournant risque fort d'abuser. Partie intégrante d'une métaphore linéaire plus générale, celle de la périodisation de l'Histoire, ces idées passent pour innocentes – simple système de repérage dans la chronologie d'un devenir culturel conçu pourtant comme un destin, et construit autour du classicisme. Incontournable classicisme. Les notions de « tournant » et de « transition » sont de ce fait pétries de présupposés contestables, de partis pris esthétiques, idéologiques, religieux même (on le verra), autrefois invisibles parce qu'assimilables à l'universalisme français que l'enseignement faisait passer, consciemment ou non, et jusqu'à nous, comme l'aune même de la Civilisation. Qu'est-ce qui tourne, en fait, dans ces tournants, ces moments de transition qu'aujourd'hui certains préfèrent qualifier de « choc », sinon des civilisations du moins des générations et des élites ? L'histoire du choc orchestré par la « génération de 1550 », la future Pléiade à l'assaut du pouvoir culturel, est bien connue ; celle du théâtre heurtant à la même époque le pouvoir qui n'a de cesse (et jusqu'à nous) de le récupérer, l'est moins. C'est à cette dernière qu'est consacrée la présente enquête, qui a pour but d'illuminer quelques épisodes troublants du réflexe de l'appropriation, à tout prix, de la culture

¹ Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CNRS / Université François-Rabelais), Séminaire pluridisciplinaire (D.E.A. et Doctorat), 1996-1997.

classique. De ce réflexe identitaire (« c'est nous ! ») devenu programme culturel (nos ancêtres les Anciens), on verra comment, en France depuis la Renaissance, on s'efforce d'effacer l'artificialité et l'arbitraire.

Commençons par reposer, repositionner à propos du théâtre (pris dans son sens large) deux questions éminemment traditionnelles, donc dignes de respectueuse révision :

1) la question des « genres » dramatiques : vers 1550 les uns périclitent, les autres perdurent ; pourquoi ? Autrement dit : pour quelles raisons certains types de pièces médiévales (sottie, miracle) perdent-ils du terrain au profit d'innovations dramaturgiques, alors que d'autres (farce, moralité, mystère) résistent à ces innovations ou s'y accommodent ?

2) la question de la « nouveauté » : aux genres dits médiévaux l'histoire littéraire oppose des genres nouveaux ; dans quelle mesure y a-t-il eu réellement rupture ou au contraire continuité entre farce médiévale et comédie humaniste, entre mystère et tragédie ?

Ces questions ont été abondamment traitées dans l'histoire littéraire. À l'heure actuelle on peut les trouver inintéressantes parce que débouchant sur des problématiques largement abandonnées. Peut-être trouvera-t-on plus intéressant de demander pourquoi elles sont passées de mode. Pourquoi se produit-il dans la mentalité dominante d'une époque un « changement de paradigme » qui fait que la boussole d'autrefois ne fonctionne plus ? C'est dans cet esprit que j'aborderai ces deux questions que j'ai appelées « traditionnelles » pour ne pas dire classiques (terme auquel je réserve un autre sort), avant de poser à propos de 1550 d'autres questions de portée plus large. D'entrée en jeu donc, demandons à propos de nos deux questions de départ, axées sur la notion de genres nouveaux succédant à des genres anciens, pourquoi de telles questions et pas d'autres ? Pourquoi inlassablement reprises et remâchées les mêmes questions généalogiques ou pseudogénéalogiques coulées dans un moule simplificateur ?

1548 : l'Interdiction des mystères

Dans l'histoire du théâtre français, l'année 1548 constitue incontestablement une date charnière. On sait qu'à cette date le parlement de Paris enjoint aux Confrères de la Passion, installés à Paris depuis 1402 où ils sont seuls détenteurs du privilège de mettre en scène des mystères, de ne plus jouer ni « la Passion Nostre Sauveur, ne autres mysteres sacrez ». Cette interdiction a-t-elle été aussi importante qu'on le dit ? Il est vrai qu'elle n'a jamais été rigoureusement observée et qu'en province notamment on a continué à jouer des mystères longtemps après 1548. Pour ma part je considère l'édit de 1548 d'une importance capitale, mais pas pour les raisons qu'on avance habituellement à ce sujet². De quoi s'agit-il exactement dans le fameux arrêt de 1548 ? En fait, il n'a fait que reprendre avec plus de force l'opposition aux mystères qui s'exprimait à Paris

² Voici par exemple comment, dans des termes aussi dramatiques qu'erronés et hors de propos, un éminent historien du théâtre français présente cette « année terrible » de 1548 : « Il est rare qu'on puisse assigner une date précise à la disparition d'une forme théâtrale. La journée du 17 novembre 1548 jouit pourtant de ce triste privilège. C'est à ce jour-là que, dans un arrêt solennel, le parlement de Paris a interdit la représentation des mystères, genre le plus considérable et le plus prestigieux de la fin du Moyen Âge ». Jacques Scherer, « Le Théâtre phénix », in *Le Théâtre en France*, éd. Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 2 vol., 1988-1989, t. I, p. 90. Sur la longue survie des mystères en province, jusqu'au XX^e siècle dans certains endroits reculés, voir les travaux de Jacques Chocheyras, *Le Théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971 ; *Le Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1975.

déjà depuis plusieurs années. En 1541 notamment, les Confrères de la Passion, après avoir joué le Mystère des Actes des Apôtres avec un grand succès, ont demandé la permission d'en présenter un autre, celui du Vieil Testament. Le Parlement a répondu par un réquisitoire où les acteurs de la Passion se sont vus traiter de petites gens sans instruction, dont le jeu inepte dénotait grossièreté et ignorance.

Soulignons là un fait important, inattendu : le Parlement de Paris ne reproche pas aux Confrères de la Passion d'être théologiquement incorrects ; ce qu'il leur reproche est d'être ignorants, alors qu'en telles matières il fallait des gens instruits, des gens lettrés. Ainsi s'élève dans la phraséologie du réquisitoire de 1541 un relent de l'esprit hautain des milieux humanistes, esprit qu'aujourd'hui on appelle élitiste ou exclusionniste, avant-goût en tout cas de la compétition pour le monopole du théâtre que mènera bientôt la nouvelle corporation des Doctes contre les anciens Confrères de la Passion. À ceux-ci en effet le procureur du Parlement reproche en 1541 d'être

gens ignares, artisans mécaniques, ne sachant ni A ni B, qui oncques ne furent instruits ni exercent en théâtres et lieux publics à faire tels actes. Et, davantage, n'ont langue diserte ni langage propre, ni les accents de prononciation décente, ni aucune intelligence de ce qu'ils disent. Tellement que le plus souvent advient que d'un mot ils en font trois ; font point ou pause au milieu d'une proposition, sens ou oraison imparfaite ; font d'un interrogant un admirant, ou autre geste, prolation ou accent contraires à ce qu'ils disent. Dont souvent advient dérision et clameur publique dedans le théâtre même³.

Prolation ou accent contraire ; langue diserte et langage propre ; ponctuation, prononciation... Propos de rhétoricien que tout cela, alors que (chose étonnante ?) il n'y rien là sur la religion. Ces pièces sont scandaleuses non parce qu'hérétiques mais parce qu'elles manquent de finesse, de correction, et de bon goût ; elles sont vulgaires, et vulgaires parce que mal faites, et mal dites. Se rejoignent ainsi deux thèmes majeurs : l'horreur des doctes devant l'ignorance du vulgaire, et le droit que se réserve la classe instruite de garder par-devers elle le gouvernail en ce qui concerne l'expression publique des choses importantes, comme les lois, et la foi. Donc en 1548, alors que la Brigade s'inquiète de se voir emboîter le pas et voler leurs foudres par Sébillet qui publie cette année-là son *Art poétique françois*, voilà le Parlement qui de son côté retire aux ignares Confrères de la Passion leur monopole sur le théâtre sérieux.

L'arrêt de 1548 est donc à n'en pas douter d'une importance monumentale. Mais pour une raison autre que celle qu'on donne habituellement. L'importance de cet arrêt réside dans le fait qu'il marque la prise de conscience, par le pouvoir et par ceux qui y aspirent, de l'immense enjeu que représente le contrôle du théâtre en tant qu'instrument médiateur, un des plus puissants sinon le plus puissant parmi ce qu'on allait plus tard appeler les « medias de masse » de l'époque moderne alors en train de naître. C'est là la vraie importance de 1548 : la prise de conscience que le théâtre était trop important, trop puissant, trop dangereux pour ne pas être pris en charge par l'État. À regarder donc de près, on peut trouver aléatoire de se demander en quoi Jodelle en 1553 annonce ou n'annonce pas Corneille, à moins de se demander en même temps en quoi 1548 annonce déjà Richelieu.

³ Réquisitoire du procureur général du parlement de Paris contre le projet de représentation du Mystère du Vieil Testament par les Confrères de la Passion (1541), cité par Bernard Faivre (Jomaron, *op. cit.*, t. I, p. 84-85) d'après Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828).

Le théâtre sous le contrôle de l'État, voilà en effet du neuf. En France avant 1548 on avait joué des pièces de toutes sortes sans que le roi s'en mêlât qu'épisodiquement. Depuis donc 400 ans un théâtre non soumis à l'État. Constaté qu'il y a autant de temps depuis les origines du théâtre en France jusqu'à 1548 qu'il y a de 1548 jusqu'à nous, voilà qui a, en effet, les allures d'un « tournant ». Et l'année suivante, en 1549, cette idée d'un théâtre d'État, protégé par l'État et subventionné par lui, transparait clairement dans le célèbre manifeste de la Brigade. On sait que la *Deffense et illustration* ne consacre au théâtre qu'une seule phrase ; or dans cette phrase célèbre les mots que je souligne pour l'instant ne sont pas ceux de « comédies et tragédies » mais ceux de « rois et républiques » :

Quand aux comedies & tragedies, si les rois & les republicues les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralitez, je seroy' bien d'opinion que tu t'y employasses, & si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu scais où tu en doibs trouver les archetypes⁴.

1549 : La *Deffense et illustration*

La tradition veut en effet que nous parlions de cet « arrogant manifeste » (J. Scherer) que les amis de Ronsard rédigent à la hâte et font paraître en 1549 sous la signature de Joachim Du Bellay, qui de tous les membres du groupe jouissait de l'avantage stratégique d'appartenir à une famille illustre – détail qui n'est pas passé inaperçu des contemporains⁵.

On sait que l'école de 1550 en appelle dans ce manifeste à une transformation intégrale des lettres françaises. En ce qui concerne le théâtre, il s'agit de briser avec la tradition nationale et d'instaurer en France le règne de la tragédie et de la comédie imitées de l'Antiquité grecque et romaine. Voilà du moins la théorie. En fait, en 1549 cet appel au renouveau du théâtre pouvait paraître bien en retard sur la réalité. Car déjà depuis le début du siècle dans les milieux savants en France on fait jouer et on fait imprimer des comédies et des tragédies traduites ou imitées de l'Antiquité. Dès les années 1520-1530 paraissent des traductions latines puis françaises d'Euripide et de Sophocle, de Plaute et de Térence. Dans les collèges humanistes depuis Bordeaux (où Montaigne joue Buchanan) jusqu'à Paris (où Ronsard s'essaie à traduire Aristophane), le renouveau du théâtre antique est d'ores et déjà en cours depuis bien avant la *Deffense* de 1549. Ce traité n'aura donc rien suscité ni ressuscité en matière de théâtre.

Par contre, ce qu'il a fait a été bien plus malin. Il a permis aux jeunes capitaines des milices poétiques de monter bruyamment sur les remparts sonner l'assaut, de façon ostentatoire, d'une place déjà prise, déjà en voie d'occupation : Jodelle, Baïf, Grévin, Rémy Belleau, Jean de La Taille... inutile de reprendre cette liste très connue, elle se trouve dans tous les manuels. Plus intéressant est de se demander comment, dans tous

⁴ Joachim Du Bellay, *La Deffense et illustration de la langue françoise*, éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1948, p. 125-126.

⁵ « Du Bellay dès le début de l'œuvre, dans une longue dédicace, se met sous la noble tutelle de son aristocratique oncle le cardinal Jean Du Bellay. Barthélemy Aneau dira en toutes lettres que la *Deffense* c'est l'œuvre d'un insensé, "qui monte sur ses grands chevaux (rhétoriques) afin d'obtenir une haute position" pour laquelle il n'est pas qualifié. (Quintil Horatien, p. 3). Une telle critique laisse deviner le rôle des rivalités et des ressentiments de classe dont la *Deffense* est le prétexte ». Margaret Fergusson, « Une défense offensive pour une nouvelle élite intellectuelle », in *De la littérature française*, éd. Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993 (trad. de l'américain, Harvard Univ. Press, 1989, p. 193).

ces manuels, ceux que nous utilisons encore aujourd'hui, a été construite autour de la Pléiade une tradition d'historiographie littéraire à tel point stable et résistante sinon irrésistible, que dans ses grandes lignes elle est restée intacte depuis le manifeste de 1549 jusqu'à nos jours. Inébranlable en dépit des rectifications que l'érudition universitaire ne cesse de proférer, sans parvenir à les imposer, aussi bien en France (je pense à Madeleine Lazard notamment dans un article paru en 1991⁶) qu'à l'étranger, par exemple dans le plus récent article de manuel où en 1993 Donald Stone, professeur émérite de l'Université Harvard, résume, après bien d'autres, la situation en ces termes :

Les historiens de la littérature ont traditionnellement mis l'accent sur la réaction de la Pléiade contre la farce médiévale, ce qui, paradoxalement, a eu pour conséquence d'étendre aux œuvres nées de cette réaction le mépris des auteurs de la Pléiade pour la farce. Partant de l'idée que la Pléiade avait rompu avec l'héritage français pour promouvoir une inspiration classique que Molière allait porter à la perfection, ces historiens ont appliqué à l'analyse des comédies du XVI^e siècle des critères qui ne sont pertinents que pour la comédie classique. Cette référence ne pouvait jouer qu'à leur désavantage. On concluait donc que les dramaturges de la Renaissance n'avaient pas le génie de Molière et que, nouveaux venus dans le genre, leur inexpérience les avait réduits à une imitation servile de leurs sources. Depuis les années 1960, la thèse de la rupture de la Pléiade avec le passé a été réévaluée et on est aujourd'hui beaucoup plus sensible au fait que, pendant toute cette période, la distinction entre la farce et la comédie latine n'a rien eu de tranché⁷.

En témoignage de quoi, Étienne Jodelle.

1552 : Jodelle

L'*Eugène* de Jodelle, traditionnellement considérée la première comédie à l'antique de langue française, a été écrite et représentée en 1552. Mais en fait,

si *Eugène* de Jodelle et *Les Ébahis* de Grévin sont construits en cinq actes comme des pièces classiques, ils sont écrits en octosyllabes, comme des farces. Et par son sujet, le mari trompé par un abbé amoureux, l'*Eugène* évoque encore davantage le climat de la farce (Stone, p. 200).

On pourrait continuer dans cette veine et montrer à quel point est défectueux le schéma traditionnel selon lequel le théâtre en France depuis ses origines se mesure et se définit par rapport au moment classique : la comédie par son incapacité d'égaliser Molière, la tragédie par ses balbutiements et ses tâtonnements vers Corneille et Racine. Pas la peine d'insister, on connaît assez cette tradition dont Donald Stone fait remonter le démantèlement aux années 1960, date peut-être valable dans un certain milieu seiziémiste. Chez les médiévistes la tentative de démantèlement du mythe classique remonte aux origines mêmes de notre discipline. Voilà en effet plus d'un siècle qu'Émile Picot et Louis Petit de Julleville ont montré à l'envi la continuité de la farce et de la moralité avec la comédie ultérieure, la continuité des mystères avec la tragédie et donc tout ce qu'il y avait de superficiel et d'arbitraire dans cette campagne de publicité

⁶ « Le théâtre », in *Précis de littérature française*, éd. Robert Aulotte, Paris, PUF, 1991, p. 59-100.

⁷ « La comédie pendant la Renaissance », in Denis Hollier, *op. cit.*, p. 199. Propos analogues chez Michael Freeman, « "Le style est notre" : langage et fonction comique dans l'*Eugène* de Jodelle », *Studi francesi*, 40, 1996, p. 71-75.

menée par Ronsard et C^{ic}. Et puis reprise par leurs successeurs trouvant utile de perpétuer un mythe qui les arrangeait. Plus surprenant sans doute est qu'aujourd'hui encore on continue de raconter que l'*Eugène* fut la première comédie française à l'antique non parce qu'elle rompt avec la farce (ce qu'elle ne fait pas), mais parce qu'elle « annonce » déjà Molière.

La « première tragédie de langue française »

Il en va de même du théâtre sérieux où la rupture entre mystère et tragédie a été également exagérée. En réalité la majorité des premiers auteurs de tragédies en France « considérait que le genre tragique avait des racines nationales étroitement liées à la culture de la fin du Moyen Âge »⁸. Ainsi en 1537 Lazare de Baïf définissait la tragédie, dans l'introduction de sa traduction de l'*Électre* de Sophocle, en disant que « la tragédie est une moralité composée de grandes calamités, meurtres, et adversités survenues aux nobles et excellents personnages ». Une *moralité*. En 1543 Marot loue encore le « bien resonnant stile » des deux Gréban, et en 1548 Sébillet dans son *Art poétique françois* écrit, un an avant la *Deffence* de Du Bellay, que

la moralité française représente en quelque sorte la tragédie grecque et latine, singulièrement en ce qu'elle traite faits graves et principaux. Et si le Français s'était rangé à ce que la fin de la moralité fût toujours triste et douloureuse, la moralité serait tragédie. (Reiss, 203)

Donc s'il n'y a pas eu de rupture abrupte entre tragédie et mystère (et moralité), pas plus qu'entre comédie et farce, comment expliquer la persistance du *mythe* de cette rupture ? Il y a bien eu volonté de rupture, et des tentatives de rupture. Mais cela n'explique pas comment cette rupture qui n'a pas eu lieu mais que l'école de 1550 appelait de ses vœux, soit devenue monnaie courante dans la plupart de nos manuels. Serait-ce parce que ce mythe en rejoint et en renforce un autre, et autrement puissant, celui du classicisme du Grand Siècle ?

Mythe des origines, origines des mythes : tragédie et *translatio studii*

On sait en effet la place qu'occupe la tragédie dans l'histoire de la littérature française. La tragédie est à la fois point de départ et point de repère, point d'attache et point de référence. C'est elle qui permet de situer le classicisme français par rapport à la fois aux sources grecques et aux concurrents européens (italiens et anglais notamment) dans la course à la gloire de la succession culturelle, la *studii translatio*. N'est-ce pas la tragédie, celle qui atteint son point de perfection dans les œuvres de Corneille et de Racine, qui consacre mieux que toute autre forme d'expression la grandeur de la littérature française du Grand Siècle ? On sait l'exubérance avec laquelle l'histoire littéraire célèbre « la grande époque » et « le miracle classique » comme incarnant la plus pure expression des aspirations humaines vers ce qu'il y a de plus grand, de plus glorieux, de plus noble dans la vie de l'homme. D'où le poids accablant d'une tradition théâtrale avec laquelle tout auteur dramatique dans la France postclassique a dû composer, pour le meilleur et pour le pire (chez Voltaire, chez Hugo), héritage glorieux et écrasant que l'on associe, depuis l'heureuse formule de Harold Bloom, à « l'angoisse

⁸ Timothy Reiss, « Les origines de la tragédie française », in Denis Hollier, *op. cit.*, p. 200-205.

des influences ». On comprend mieux dans ces conditions le poids qu'a pu acquérir l'enjeu des origines, en d'autres termes la question de la préhistoire de la tragédie classique du Grand Siècle, la question des prédécesseurs de Corneille et de Racine. Comment expliquer leur miracle ? Qui a donc écrit, le premier, une tragédie en français ?

Vous connaissez la réponse à cette question. Ou peut-être savez-vous, mieux encore, qu'à cette question il existe deux réponses différentes. En effet lorsque vos étudiants ou vos élèves ouvrent un manuel d'histoire de la littérature française en se demandant « quel a été l'auteur de la première tragédie écrite en français ? », ils trouvent, selon l'ouvrage, que c'était... que c'était qui ?

Eh bien, cela dépend. Le croira qui voudra : la plupart des manuels d'histoire littéraire publiés en France, aujourd'hui encore, restent attachés à la tradition selon laquelle la première tragédie en langue française aurait été la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle écrite et représentée en 1553, plutôt que l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze écrite et représentée en... 1550. Comment expliquer cette entorse à la chronologie ? Pourquoi écarter *Abraham sacrifiant* au profit de *Cléopâtre captive* ? Ou écarter Théodore de Bèze au profit d'Étienne Jodelle ?

La réponse à cette question s'avère complexe. Avant de l'aborder, rappelons que le théâtre vise, entre autres choses, à emporter la sympathie, l'adhésion, ou l'engagement du spectateur. Engagement envers quoi ? Pour Théodore de Bèze bien sûr, il s'agissait d'un engagement envers la religion réformée. Et au-delà de la persuasion de l'âme, il s'agissait pour Bèze dans cette pièce d'en appeler à la conversion ; il ne suffisait pas de reconnaître la vérité, il fallait l'épouser. Pour Jodelle par contre, l'engagement était artistique et esthétique. Cependant, derrière Jodelle se jouait dans les coulisses du pouvoir un autre drame, un autre jeu, un incroyable magouillage où Ronsard d'une part et d'autre part le cardinal de Lorraine se servaient à la fois de Jodelle et mutuellement l'un de l'autre pour faire avancer leurs projets respectifs.

Et puis Jodelle aussi, se laissant manipuler par Ronsard, par le cardinal, et par la sœur du roi (Marguerite de France), lui aussi en appelait à autre chose au-delà des valeurs intellectuelles, esthétiques et morales des modèles antiques. Par-delà l'esthétique classicisante on retrouve chez Jodelle un autre jeu, où on aperçoit l'enjeu de la reconnaissance : la reconnaissance du statut du poète et de l'écrivain, artiste et artisan du verbe, professionnel de la parole poétique ou polémique. De cet enjeu vers 1550, Amaury Flégès a trouvé d'éclatants exemples dans les « tombeaux », recueils collectifs de poésies funéraires où la célébration du mort passe bientôt à l'autocélébration des poètes du recueil – groupe cherchant à se mettre, en tant que groupe, au service du pouvoir⁹.

Avec *Cléopâtre captive* il ne s'agit pas d'autre chose ; dans cette pièce où Jodelle chante la gloire du roi Henri II sous les traits de l'empereur Octavien, le projet, tel qu'il a été récupéré par Ronsard, est exactement le même : la demande, prétention, exigence, par le poète humaniste, d'un statut, avec tout ce qu'un tel statut peut comporter sur le plan aussi bien matériel qu'immatériel. Immatérielle la gloire impérissable de la renommée littéraire, je veux bien. Mais n'oublions pas que Jodelle s'est vu gratifier, pour sa *Cléopâtre captive*, d'un « cadeau » royal de 500 écus, en plus des émoluments qu'il a touchés de la part du commanditaire de l'œuvre. Or qui a été ce commanditaire ?

⁹ « L'invention du *Tombeau* : discours commémoratif et nouvelles pratiques littéraires à la mort de Marguerite de Navarre : 1549-1551 ». Communication présentée au colloque du CÉSAR « 1550, le tournant d'un siècle ? », le 23.11.1996.

Les manuels ne disent pas tout lorsqu'ils racontent que la *Cléopâtre captive* de Jodelle fut jouée en 1553 à Paris devant le roi et la cour. Notamment, quand on dit « jouée devant la cour », qu'est-ce qu'on entend par là ? Toute la cour ? Tous les partis, toutes les factions ? Assurément non. Constatons d'abord que la représentation de *Cléopâtre captive* n'a pas eu lieu au Louvre, chez le roi. Elle a eu lieu à l'hôtel de Reims, résidence parisienne de Charles de Guise, cardinal de Lorraine. Ne nous y trompons pas. Le cardinal de Guise n'est pas un mécène désintéressé, un quelconque bienfaiteur des arts et des lettres. On sait quel fut le cardinal de Guise, et le rôle qu'il a joué dans la répression des protestants, dans l'exécution des chefs de la conjuration d'Amboise, et dans la Saint-Barthélemy, dont il passait aux yeux des contemporains pour être le principal conseiller et architecte. Mais pourquoi le cardinal de Lorraine aurait-il commandité une tragédie à Étienne Jodelle ?

Février 1553 : triomphe de Guise, triomphe de Jodelle

Donc dans l'ordre, pourquoi Guise, pourquoi Jodelle. Quant au cardinal, tout porte à croire que la représentation de *Cléopâtre captive* eut lieu dans le cadre des réjouissances organisées pour fêter le retour triomphal à Paris (le 9 février 1553) de son frère, le duc François de Guise, après la glorieuse victoire qu'il venait de remporter sur Charles-Quint au siège de Metz. Alors pourquoi Jodelle, un total inconnu, âgé de 20 ans ? Le seul témoignage que nous possédions à ce sujet est celui d'un nommé Charles de La Mothe, ami de Jodelle et auteur d'une préface à l'édition posthume que La Mothe fit paraître l'année après la mort du poète. Aux yeux d'Enea Balmas, La Mothe dans cette préface

fait état de l'existence de rapports très anciens entre Jodelle et la maison de Guise lorsqu'il écrit que « Charles, Cardinal de Lorraine, le fit premièrement cognoistre au Roy Henry ». Il est donc vraisemblable que Jodelle ait composé et fait jouer sa tragédie en exécution d'une commande des puissants seigneurs lorrains, qui voulaient souligner avec une manifestation éclatante le triomphe d'un des leurs¹⁰.

Ce lien est intéressant parce que les historiens de la littérature, suivant en cela les contemporains eux-mêmes, laissent volontiers entendre que si un total inconnu comme Étienne Jodelle a pu faire jouer sa *Cléopâtre* devant le roi et la cour, ç'aurait été grâce à l'intervention de Ronsard ou grâce à l'intervention de l'une ou l'autre des puissantes relations du Poète des princes. Or il n'en est rien. La représentation de *Cléopâtre captive* devant la cour ne doit rien à Ronsard ni à ses amis. Mais il y a plus : en 1553 Jodelle non seulement ne fait pas parti du groupe de Ronsard, il voue à ce groupe une hostilité violente.

D'où l'attitude amusée d'Enea Balmas devant le traditionnel tissu de mythes et d'erreurs qui ont valu à Jodelle le « titre de "restaurateur" du théâtre classique en France » et par là « aujourd'hui encore la place qu'il occupe dans tous les manuels d'histoire littéraire » (t. II, p. 435). Ce qui est vrai. Avec quel allègre arbitraire n'a-t-on pas hésité de retenir *Cléopâtre captive* comme emblématique de la « restauration » du théâtre classique ! De cette histoire assez compliquée je ne peux retenir ici que quelques faits capitaux.

¹⁰ Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, 2 vol., 1965-1968, t. II, p. 445.

Plus importante mais moins retentissante que la représentation royale de *Cléopâtre captive* a été celle, dans un collège parisien six mois auparavant, de la comédie *Eugène* où Jodelle dans le prologue prend position dans le débat sur la « restauration » du théâtre classique en France. La position qu'il y prend n'est nullement celle de la Brigade. Au contraire, Jodelle critique et ridiculise chez les amis de Ronsard leurs théories aussi bien que leur pratique. Par contre, il approuve et prend à son compte les vues dramaturgiques de l'ennemi acharné de la Brigade, Théodore de Bèze. Comme celui-ci, Jodelle prône un retour à l'antiquité pour ce qu'elle a de sobre et de digne, mais sans pédantisme et sans élitisme ; il se rallie en somme à un classicisme sévère au service de l'art et de la haute morale plutôt qu'au service d'ambitions personnelles d'impresarios courtisans et de bravaches brasseurs d'affaires humanistes. Enea Balmas souligne à cet égard chez Jodelle

le refus des prétentions aristocratiques d'une littérature qui se renferme volontiers dans la tour d'ivoire de sa recherche de la perfection, qui s'épuise dans le culte des formes, se complait dans sa « difficulté » et affiche sa supériorité culturelle. ... Se propos[ant] au contraire de « à chacun plaire / Ne dédaignant le plus bas populaire ». il refusera une littérature de mandarins [et] ... choisira de parler aux hommes de son temps ... [plutôt qu]'avec les élites du présent et du passé. (t. II, p. 435)

Dans le même ordre de faits on peut relever d'autres affinités qu'Étienne Jodelle entretient avec Théodore de Bèze. En 1551, quelques mois avant de faire jouer *Eugène*, Jodelle écrit un sonnet pour célébrer la traduction des *Pseaumes* que Bèze vient de faire paraître, ainsi qu'une épigramme pour déplorer la maladie de Bèze atteint quelque temps par la peste (Balmas, t. I, p. 37). Au début de 1552 dans une ode à Nicolas Denisot, Jodelle « flétrit durement les poètes "modernes" qui se plaisent à utiliser la mythologie païenne et négligent une poésie d'inspiration morale et religieuse » (t. I, p. 38). On reconnaît là un thème provocateur bien chaud à ce moment-là dans les milieux humanistes. Jodelle reprend dans ce trait les propos narquois que Bèze avait lancés à la figure de Ronsard et de la Brigade deux ans auparavant dans le fameux passage du prologue d'*Abraham sacrifiant* où il rappelait aux beaux esprits des collèges parisiens combien

il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu que de petrarquiser un Sonnet et faire l'amoureux transy digne d'avoir un chapperon à sonnettes, ou de contrefaire ces fureurs poetiques à l'antique, pour distiller la gloire de ce monde. (p. 47)

Encore plus remarquables cependant, en cette année 1552, sont les deux derniers vers du prologue de l'*Eugène* où Jodelle fait écho, textuellement, aux deux derniers vers du prologue d'*Abraham sacrifiant*. S'agit-il d'une allusion ? D'une réminiscence ? Ou s'agit-il bien plutôt d'un hommage que Jodelle fait à Théodore de Bèze et à sa tragédie ? Hommage à son prédécesseur. Enea Balmas remarque à ce propos que

bien entendu une pareille « rencontre » peut paraître seulement banale. Mais ce qui donne son sel à la chose est sans doute le fait que Jodelle était en Suisse autour des années 50, et qu'il a écrit des vers en l'honneur de Théodore de Bèze (cf. t. I, p. 263 et p. 495). N'aurait-il pas eu l'occasion de connaître le texte de Bèze ? n'aurait-il pas assisté à la représentation de *Abraham* à Lausanne ? (t. II, p. 436)

Quoi qu'il en soit de cette rencontre, il est certain qu'avant de remporter avec *Cléopâtre captive* l'éblouissant succès que tous les dramaturges de la Brigade briguaient mais qu'aucun d'eux n'a pu obtenir – à savoir l'honneur de représenter une pièce devant le roi et la cour –, avant cet éclatant succès, personne parmi les amis de Ronsard ne s'intéressait à Jodelle. Ce n'est qu'après *Cléopâtre* qu'ils ont jugé opportun de l'adopter et de le « couronner ». Ou pour employer le terme de Balmas, de le « récupérer », en croyant s'annexer par là une conquête culturelle importante. Je reprends cette notion hégémonique d'« annexion » à Robert Aulotte qui parle de « l'exubérant enthousiasme » avec lequel « les amis du jeune Jodelle salu[ent] ... l'annexion de la tragédie antique à notre patrimoine dramatique national »¹¹. « Annexion » ou « récupération », le fait à retenir c'est qu'avant la représentation devant le roi, Jodelle avait déjà « fait représenter son *Eugène* qui inaugure effectivement la « renaissance » du théâtre antique à Paris, mais [que] personne, parmi les amis de Ronsard, ne s'en est avisé » (Balmas, t. I, p. 12).

Je passe, ici, sur les détails, tantôt croustillants, plus souvent tristes, des jalousies et des haines mijotant alors au sein de la Pléiade, dont les amis étoiles se faisaient des régals de trahisons et de renoncements. Un exemple suffit. À la mort de Jodelle, en 1573, qu'a-t-il eu comme *tombeau* funéraire ? Rien. Aucun de ses confrères ne lui rend hommage. « Le silence qui se fait autour de cette mort a quelque chose de sinistre » conclut Balmas. « Baïf fera de l'ironie de mauvais aloi, Ronsard prononcera son premier reniement » en retirant à Jodelle la palme de poète tragique pour l'accorder à Robert Garnier ». (t. I, p. 14 et p. 42)

Quel sombre tableau, et combien différent des images d'Epinal que nous offre l'histoire consacrée de la « restauration du théâtre antique » en France, histoire radicalement simplifiée et stylisée, confinant à la caricature. Ce par où on voit en tout cas à quel point la mise en scène de « la naissance de la tragédie » par nos manuels est loin du compte. Résumons. D'abord, notre première tragédie à l'antique n'est pas de Jodelle mais de Théodore de Bèze. Ensuite, Jodelle dans sa *Cléopâtre captive* ne répond pas à l'appel de la Brigade, qu'il méprise, mais à l'appel du Cardinal de Lorraine, qui le suborne au service du pouvoir et au mépris de Théodore de Bèze, qu'il admire, mais à qui il tourne désormais le dos ainsi qu'au protestantisme auquel il avait auparavant adhéré. Constatons enfin que c'est sans doute le propre des manuels que de donner aux spécialistes le sentiment que l'histoire du départ a été trafiquée, manipulée, détournée vers d'autres projets. Mais en fait : comment peut-il en être autrement ? Jodelle pour sa part a trafiqué l'histoire de Cléopâtre et d'Antoine qu'il avait trouvée chez Plutarque dans la traduction d'Amyot, comme Théodore de Bèze a trafiqué l'histoire d'Abraham et d'Isaac qu'il avait trouvée dans la traduction de la *Genèse* de la Bible d'Olivétan, tout comme l'histoire littéraire a trafiqué l'histoire de l'une et de l'autre de ces deux tragédies, ces deux « première » tragédies de langue française.

Les chimères de la primauté

Ces détournements nous ramènent à notre sujet de « tournant », et à la question plus intéressante de l'enjeu de cette épithète de « première » tragédie de langue française. Pour prendre la mesure de cet enjeu il faut se situer sur le plan plus largement culturel qu'on a pris l'habitude de désigner par le terme de « mentalité ». Or ce qui vers 1550 est en train de prendre forme dans la mentalité de l'élite intellectuelle et de se jouer sur les différentes scènes du pouvoir, c'est la dramatisation du *mythe de la primauté* : mythe,

¹¹ *Le XVI^e siècle. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991, p. 81.

manie, hantise, angoisse de *l'origine* et de *l'originalité*. Avec toute l'ambivalence de se sentir, comme Jodelle en 1553, un *créateur*, chancelant sous l'ivresse terrifiante et tonifiante de se voir ériger en principe, en point de départ. Et dans cette ambiguïté de plus en plus béante qui s'ouvre entre gloire et orgueil, on retrouve chez le créateur créature de la Renaissance, l'inquiétante problématique de l'incroyance. Cela aussi à un degré supérieur chez Jodelle, huguenot relaps qui mourut résolument athée à l'âge de 41 ans dans la misère et l'isolement. Là en tout cas, dans ce mythe du créateur et de la primauté, nous rencontrons autour de 1550 non pas un tournant mais une révolution en train de se produire chez de nombreux artisans du verbe, qui ne se prennent plus pour d'humbles serviteurs d'une foi religieuse qu'il ne s'agissait pas de rénover ou de réinventer mais seulement de maintenir et de magnifier, pour la gloire de Dieu et non pas pour la sienne propre. Voilà pourquoi pareille dispute ne s'était jamais élevée entre auteurs de mystères à propos de savoir qui « le premier » aurait apporté telle ou telle innovation au genre. Vers 1550 cette dramatisation du mythe de la primauté ne définit donc pas seulement un « tournant » ou une ligne de clivage entre points de vue, esprits, attitudes ou mentalités opposant Moyen Âge et Renaissance ; elle correspond à un bouleversement épistémologique qui fonde la modernité car il y va dans ce mythe d'un enjeu dont encore de nos jours l'ambiguïté reste loin d'être dissipée.

Être en effet le premier à avoir fait X ou Y, qu'est-ce que cela explique ? Question oiseuse, ou perfide, en ce qui concerne les innovations poétiques et artistiques de la Renaissance en France, car dans toutes les catégories, aussi bien pour la « première tragédie » que pour la première comédie, en traduction comme en langue vernaculaire, les Italiens ont à chaque fois devancé les Français. Mais encore, qu'est-ce que cela prouve ou signifie ? Qu'est-ce que cela explique ? Qu'est-ce que cela justifie ou autorise ? Quelle gloire ou quel orgueil ? On rejoint là un vieux et vivace malentendu épistémologique sur les origines, la notion d'origine se confondant avec celle de cause, et par là ancienneté avec supériorité, antériorité avec autorité ; c'est aussi le cercle mythique du classique et du classicisme. Et c'est cela qu'on voit prendre forme et force en France vers 1550. Tournant décisif s'il en fut.

En définitive donc pour ce qui est de la restauration de la tragédie antique : qu'on ait pu donner au 16^e siècle la priorité sur ce point à Étienne Jodelle contre Théodore de Bèze en dépit de la chronologie, cela s'explique et cela se comprend ; qu'on continue à le faire aujourd'hui, voilà qui se comprend moins facilement, à moins de reconnaître qu'en ce qui concerne le mythe du classicisme, notre petite histoire de la première tragédie française n'a de valeur qu'illustrative et anecdotique. Elle nous rappelle qu'à chaque date et à chaque page de notre histoire on peut trouver des mythes et des mises en scènes analogues ou semblables. Donc si je parle à ce propos de « mythes » et de « mises en scènes » ce n'est pas pour les démasquer ou les dénoncer ou en aucune manière les dénigrer. Il s'agit de les comprendre, d'en comprendre le fonctionnement. Les envisager comme autant d'impostures d'une histoire mensongère, ce serait verser dans un mythe autrement dément, celui qui suppose la possibilité d'élaborer une histoire culturelle et artistique impartiale et objective – autrement dit, l'illusion d'une histoire de valeurs écrite sans jugements de valeur. Ce qui ne veut pas dire que tous les jugements se valent ou que les faits de l'histoire culturelle ne sont pas dans une certaine mesure objectifiables. Question de perspective. On ne peut voir à la fois l'arbre et la forêt. Et quoi qu'on voie, on le voit mal. Au lieu donc de croire vivre sans mythes, sans doute vaut-il mieux savoir en choisir et chérir qui soient moins vains et moins nocifs.