L'emploi de la prose chez d'Aubignac

B. J. Bourque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6499>

DOI : 10.4000/studifrancesi.6499

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2010

Pagination : 213-220

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

B. J. Bourque, « L'emploi de la prose chez d'Aubignac », *Studi Francesi* [En ligne], 161 (LIV | II) | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6499> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.6499>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

L'emploi de la prose chez d'Aubignac

Un des aspects les plus frappants de la dramaturgie de François Hédelin, abbé d'Aubignac est l'utilisation de la prose. La majorité des tragédies et des tragi-comédies au dix-septième siècle sont écrites en vers, comme l'affirme Jacques Scherer:

On ne croit pas, avant La Motte, que la pièce de théâtre doive être en prose; on se borne à tolérer qu'elle le soit, mais on préfère le vers. Il n'y a pas d'esthétique de la pièce de théâtre en prose à l'époque classique¹.

Sur le plan de la quantité d'œuvres composées, le grand maître du genre sérieux en prose est Jean Puget de La Serre qui, entre 1631 et 1644, publia sept tragédies et tragi-comédies². Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Gautier de Costes de La Calprenède, Georges de Scudéry et Pierre Du Ryer publièrent chacun une pièce de théâtre en prose entre 1642 et 1645³. D'Aubignac, lui, est l'auteur de trois tragédies en prose publiées entre 1642 et 1647.

Il se dégagera de notre étude que d'Aubignac fut gêné par la convention de la versification. Malgré sa mission d'imposer la règle de la vraisemblance sur la scène et l'absence des vers dans ses propres tragédies, le théoricien ne releva pas le défi de défendre l'emploi de la prose au théâtre. Le mode d'expression consacré que devint la forme versifiée fut donc la cause d'un compromis dans son système dramaturgique.

Les Pièces de d'Aubignac

Tout le monde connaît d'Aubignac théoricien, auteur de *La Pratique du théâtre*, mais on ignore en général d'Aubignac dramaturge. Les pièces de cette figure qui, entre 1640 et 1665, jouit «d'une autorité considérable»⁴ sont presque oubliées aujourd'hui. L'image que nous avons de ces œuvres n'a pas changé depuis celle du dix-septième siècle, perpétuée en partie par les commentaires moqueurs de plusieurs contemporains de l'écrivain. Vu comme un dramaturge raté en train de critiquer les

(1) JACQUES SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 197. Dans la «Note préliminaire» de la réimpression de son ouvrage en 1964, Scherer indique la correction suivante au passage cité: «au lieu de: On ne croit pas, avant La Motte, lire: On ne croit pas en général, avant La Motte». La *Suite de réflexions sur la tragédie* d'Antoine Houdar de La Motte fut publiée en 1730.

(2) Il s'agit des tragédies *Pandoste ou la princesse malheureuse* (1631), *Pyrame* (1633), *Thomas Morus ou le triomphe de la foi et de la constance* (1642), *Le Sac de Carthage* (1642) et *Le Martyre de sainte*

Catherine, et des tragi-comédies *Climène ou le triomphe de la vertu* (1643) et *Thésée ou le prince reconnu* (1644). Cf. RENÉ BRAY, *L'Introduction des vers mêlés sur la scène classique*, «Publications of the Modern Language Association of America», 66, 1951, p. 460.

(3) Il s'agit de la tragi-comédie *Erigone* (1642), de la tragédie *Herménigilde* (1643) et des tragi-comédies *Axiane* (1644) et *Bérénice* (1645), respectivement.

(4) RENÉ BRAY, *La Formation de la doctrine classique en France*, Lausanne-Genève-Neuchâtel, Payot, 1931, p. 279.

pièces des auteurs à succès, d'Aubignac devint une cible facile pour ses ennemis. Dans sa *Défense de la Sophonisbe*, Jean Donneau de Visé dit de l'abbé:

Il a donné des règles qui lui ont été inutiles; il n'a jamais su, ni faire de pièces achevées, ni en bien reprendre, ni même en faire faire à ceux qui ont pris de ses leçons⁵.

S'adressant à d'Aubignac dans la *Défense du Sertorius*, de Visé continua ses moqueries:

Vous ajoutez dans le même endroit, sans aucune autre nécessité, que celle que vous vous êtes imposé de vous louer, que feu Monsieur le Comte de Fiesque avait coutume d'appeler votre *Zénobie* la femme de *Cinna*. Ce Héros n'aurait pas voulu répudier Emilie, pour l'épouser, le Parti n'aurait pas été égal, et ce fameux Romain serait bientôt demeuré veuf⁶.

Commentons brièvement chacune des trois pièces en prose de d'Aubignac. Vers 1640, influencé par les goûts du Cardinal Richelieu, d'Aubignac commença à s'appliquer à l'art dramatique. Le sujet de la première pièce, *La Pucelle d'Orléans*, est emprunté à l'histoire nationale. Avec cette œuvre, d'Aubignac alla à contre-courant de la plupart de ses contemporains, qui se tournaient plutôt vers le théâtre antique comme source de sujets historiques ou légendaires⁷. Du thème du miracle chrétien, d'Aubignac tourna ensuite son attention vers celui du miracle païen, le monde antique lui fournissant le sujet de *La Cyminde ou les deux victimes*. Il s'agit de l'histoire d'une princesse qui s'offre en sacrifice à la place de son époux, certains éléments de l'intrigue ressemblant à *Alceste* (*Alceste*) d'Euripide. En 1642, François Targa imprima *La Pucelle* et *La Cyminde* sans l'aveu de l'auteur. D'Aubignac fit saisir les exemplaires, mais donna enfin son assentiment à la publication des pièces⁸.

Composées à la demande de Richelieu, les adaptations en vers de ces deux œuvres avaient été jouées à Paris l'année précédente. *La Pucelle d'Orléans*, versifiée par Isaac de Benserade ou par Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière⁹, fut montée à l'Hôtel de Bourgogne ou au Théâtre du Marais, alors que *Cyminde ou les deux victimes*, de Guillaume Colletet, fut représentée au théâtre aménagé par Richelieu dans son Palais Cardinal. Selon Targa, *La Pucelle d'Orléans* en vers fut «défigurée en la représentation», les comédiens changeant les termes, corrompant «les sentiments et les figures», faisant souvent «des exclamations pour des interrogants» et criallant «quand il fallait modérer sa voix»¹⁰. L'adaptation de *La Cyminde* reçut un traitement semblable, «les

(5) *Défense de la Sophonisbe de Monsieur de Corneille*. Par M. Dauneau de Visé, in *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et Racine*, éd. François GRANET, 2 vol. en 1 vol., Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1975, t. I, p. 157.

(6) *Défense du Sertorius de Monsieur de Corneille*, in *Recueil de dissertations*, t. I, p. 309.

(7) Cependant, d'Aubignac ne fut pas le premier tragédien français à traiter l'histoire de Jeanne d'Arc. En 1581, le père Fronton du Duc publia son *Histoire tragique de la Pucelle de Don-Remy, autrement d'Orléans* à Nancy, chez J. Barnet. Selon le sous-titre de l'édition de Paris de 1859, la pièce fut représentée à Pont-à-Mousson le 7 septembre 1580 devant Charles II, duc de Lorraine. La pièce anonyme *Tragédie de Jeanne Darques dite la Pucelle d'Orléans, Native du Village d'Emprenne, près Vou-*

couleurs en Lorraine fut publiée à Rouen, chez Raphaël du Petit Val, en 1600. Cette pièce est parfois attribuée à Jean de Virey, sieur du Gravier.

(8) *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose*, Paris, François Targa, 1642, «Le Libraire au lecteur».

(9) Il n'est pas certain lequel de ces deux écrivains est l'auteur de l'adaptation en vers de *La Pucelle*. Lancaster déclare: «The fact that d'Aubignac and Benserade were both tutors to Brézé would indicate Benserade as the author, but a community of tastes also existed between d'Aubignac and La Mesnardière, for they composed the two chief works of dramatic criticism of their generation», H. C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 5 parties en 9 vol., Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929-1942, t. II, vol. I, p. 360.

(10) *La Pucelle d'Orléans*, «Le Libraire au lecteur».

Acteurs, outre toutes les fautes du récit, les omissions et le changement de plusieurs paroles très importantes», la représentant «avec beaucoup de négligence»¹¹.

Selon toute probabilité, *La Cyminde* originale ne fut jamais représentée. En ce qui concerne *La Pucelle* en prose, Henry Carrington Lancaster soutient qu'elle fut peut-être montée au Palais Cardinal, puisque ce théâtre avait un rideau d'avant-scène que d'Aubignac mentionne dans une des indications scéniques de sa pièce¹². Cependant, il est probable que le dramaturge prenait ses désirs pour des réalités, destinant sa pièce, semble-t-il, au théâtre du Palais Cardinal à cause de l'existence du rideau. Ce rêve ne fut pas réalisé¹³. Georges Védier fait remarquer que si *La Pucelle* en prose avait été jouée, le libraire «n'aurait pas manqué de le dire»¹⁴. Son hypothèse est soutenue par les frères Parfaict: «Pucelle (la) D'Orléans, Tragédie en prose de M. l'Abbé d'Aubignac, non représentée, in-12. Paris, Targa, 1642»¹⁵. Antoine de Lérès déclare: «[...] elle ne fut pas représentée»¹⁶. Il est probable donc que cette pièce subit le même sort que *La Cyminde* en prose et que seules les adaptations en vers des deux œuvres furent montées.

Pendant ces années, d'Aubignac collabora à la composition d'autres pièces, mais sa contribution en prose ne fut pas appréciée par les autres dramaturges¹⁷. Il élaborait le plan d'autres ouvrages dramatiques, mais ses efforts demeurèrent infructueux¹⁸.

En 1647, parut le troisième ouvrage dramatique en prose de d'Aubignac, *Zénobie*, la première tragédie française à traiter de l'histoire de la reine de Palmyre. La pièce avait été jouée à l'Hôtel de Bourgogne en 1640, Jean Chapelain faisant mention d'avoir vu la tragédie dans sa lettre du 6 avril à François de Mainard: «Monsieur, j'ai vu votre lettre en allant à Zénobie [...]»¹⁹. C'est le seul ouvrage dramatique dont d'Aubignac reconnut la propriété²⁰. D'après Donneau de Visé, *Zénobie* réussit «en quelque façon» sur le théâtre²¹, la pièce faisant partie du répertoire de la troupe royale à l'Hôtel de Bourgogne entre 1642 et 1646²². L'œuvre fut imitée en vers en 1660 par Jean Magnon, qui parle, dans son «Au Lecteur» de *Zénobie reine de Palmyre*, du «beau succès» de la tragédie en prose du «fameux Monsieur l'Abbé d'Aubignac»²³.

Plusieurs documents du dix-septième siècle attribuent une quatrième pièce à d'Aubignac, *Le Martyre de S^{te} Catherine*, publiée en 1649²⁴. L'œuvre conservée, qui

(11) *La Cyminde ou les deux victimes, tragédie en prose*, Paris, François Targa, 1642, «Le Libraire au lecteur».

(12) *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. II, vol. I, pp. 357, 359, 361, 367. Il s'agit de la scène III, 6.

(13) Cf. GEORGES VÉDIER, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 115.

(14) *Ibid.*, pp. 115-116.

(15) FRANÇOIS ET CLAUDE PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 7 vol., Paris, Rozet, 1767, t. IV, p. 276.

(16) *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 371.

(17) «[...] j'ai d'autrefois fait en prose jusqu'à deux ou trois Actes, mais l'impatience des Poètes ne pouvant pas souffrir que j'y misse la dernière main, et se présumant être assez forts pour achever sans mon secours, y a tout gâté», ABBÉ D'AUBIGNAC, *Quatrième dissertation concernant le poème dramatique, servant de réponse aux calomnies de M. Corneille*, in *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas HAMMOND et Michael HAWCROFT, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. 138. Il s'agit de *Palène*, publiée en 1640, et de *La Vraie Didon* (1642) de Fran-

çois Le Métel, seigneur de Boisrobert (1592-1662), et de *Manlius Torquatus* (1662), tragi-comédie écrite par Marie-Catherine Desjardins et jouée en 1662. Cf. CHARLES ARNAUD, *Les Théories dramatiques au XVII^e siècle: étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, 1887; réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 272.

(18) «[...] on m'en a montré plusieurs dont j'ai dit mes sentiments qui n'ont pas été suivis; j'ai donné l'ouverture de quelques sujets que l'on a fort mal disposés», ABBÉ D'AUBIGNAC, *Quatrième dissertation*, p. 138.

(19) *Lettres de Jean Chapelain*, publiées par Ph. TAMIZEY DE LARROQUE, 2 vol., Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, t. I, p. 598.

(20) ABBÉ D'AUBIGNAC, *Quatrième dissertation*, p. 138.

(21) *Défense de la Sophonisbe*, in *Recueil de dissertations*, t. I, p. 157.

(22) S. WILMA DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, 2 vol., Paris, Nizet, 1970, t. II, p. 29.

(23) JEAN DE MAGNON, *Zénobie reine de Palmire*, Paris, Christophe Journal, 1660.

(24) Cette pièce en vers fut publiée en 1649 à Lyon, chez Pierre Compagnon (in-4^e), et à Caen,

est en vers, n'est probablement pas le travail de d'Aubignac, qui ne reconnut jamais sa paternité d'une pièce versifiée même lorsque ses talents de versificateur furent remis en question par ses contemporains. Les catalogues de la Bibliothèque nationale de France attribuent *Le Martyre de S^{te} Catherine* à d'Aubignac ou à Marthe Cosnard dont la seule œuvre certaine est *Les Chastes martyrs, tragédie chrétienne*, publiée en 1650. Une *Sainte Catherine* est attribuée à d'Aubignac et une autre à Saint-Germain par Maupoint²⁵ et par les frères Parfaict²⁶. Selon le catalogue de Soleinne, l'œuvre publiée à Lyon est celle de Saint-Germain, auteur de la tragi-comédie *Grand Timoléon de Corinthe* (1641)²⁷.

Charles Arnaud affirme que *S^{te} Catherine* est l'adaptation d'une pièce écrite en prose par d'Aubignac²⁸, conclusion soutenue par Hélène Baby²⁹. Lancaster est d'un avis contraire, déclarant que la tragédie est l'œuvre de quelque dramaturge provincial dont l'identité est inconnue, et que la version en prose n'a sans doute jamais existé³⁰. Scherer est silencieux à ce sujet. René Bray affirme que d'Aubignac est l'auteur de quatre tragédies sans en identifier les titres³¹.

Tenant compte du fait qu'une adaptation en vers d'une pièce de théâtre en prose comporte souvent des changements à part celui du mode d'expression, il faut signaler qu'il y a trois similitudes saisissantes entre *Le Martyre de S^{te} Catherine* et les trois pièces de d'Aubignac. En premier lieu, le rôle principal de chacune des tragédies est attribué à une femme dont le nom figure dans le titre de la pièce. Deuxièmement, le thème de l'amour est au centre des intrigues, l'héroïne de chaque pièce étant courtisée par son ennemi. En troisième lieu, le thème de la souveraineté masculine est présent dans les quatre œuvres. Il va de soi que ces composants communs ne constituent pas une preuve de la paternité de d'Aubignac à l'égard d'une pièce de martyre. Il y a, après tout, des dissemblances entre *S^{te} Catherine* et les trois autres tragédies. La différence la plus frappante porte sur le dénouement, l'auteur de *S^{te} Catherine* négligeant de répondre à l'attente du spectateur que Maximin sera puni pour ses crimes. Ce

chez Eleazar Mangeant (in-8°). L'édition de Lyon est maintenant perdue. Nous savons qu'il s'agit de la même œuvre grâce au catalogue de Soleinne qui cite six vers de l'édition de Lyon (*Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, catalogue rédigé par Paul Lacroix, 9 parties en 6 vol., Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1843-1845, § 1190, t. I, p. 264). Les catalogues de la Bibliothèque nationale de France identifient un exemplaire du *Martyre de Ste Catherine*, publié à Caen, chez Mangeant, en 1640: cote 4-BL-3583 (2,1), Arsenal. Cette date n'est pas exacte. Il s'agit plutôt d'une édition publiée en 1650, «Sur la copie Imprimée à Caen, chez ELEAZAR MANGEANT», in-4°. Plusieurs éditions de la tragédie parurent après 1650: Paris, E. Loyson, 1666, in-12°; Rouen, J.-B. Besogne, 1700, in-12°; Troyes, sur la copie imprimée à Rouen, chez J.-B. Besogne, 1700, in-12°; Caen, J.-J. Godes, 1705, in-12°; Troyes, Vve de Jacques Oudot, 1718, in-12°; Troyes, Pierre Garnier, sans date, in-12°; sans date ou lieu de publication, in-12°. La pièce fut publiée aussi chez G. de Luyne, à Paris en 1666, in *Recueil de tragédies saintes*, contenant trois autres pièces: *L'illustre Olympie ou le Saint Alexis* (1644 et 1645) par Nicholas-Marc Desfontaines, *Saint Eustache* (1649) par Balthazar Baro et *Saint Genest* (1647) par Jean de Rotrou.

(25) *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Prault, 1733, p. 276.

(26) *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. II, p. 63.

(27) *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, § 1190, t. I, p. 264.

(28) *Les Théories dramatiques au XVII^e siècle*, pp. 271-272.

(29) Hélène BABY, «Introduction», in ABBÉ D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, éd. H. BABY, Paris, Champion, 2001, p. 15.

(30) *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. II, vol. II, pp. 668-669. Lancaster affirme: «As for d'Aubignac, he never admitted treating this subject and was not favorable to religious plays, while none of his contemporaries refers to it as his», *ibid.*, p. 669. En fait, d'Aubignac est d'avis que les pièces chrétiennes devraient seulement être lues et jamais représentées publiquement à cause des comédiens impies du théâtre français (*La Pratique du théâtre*, p. 457). Pourtant, sa *Pucelle d'Orléans* peut être considérée comme une pièce religieuse en plus d'être une œuvre politique.

(31) *La Formation de la doctrine classique en France*, p. 358. Le *Catalogue* du duc de La Vallière (1708-1780) indique l'existence d'un manuscrit d'une autre pièce de d'Aubignac, une «comédie en cinq actes, en vers», intitulée *L'Heureux prodige*. La Vallière écrit: «[...] paraît original, de la main même d'Hédelin d'Aubignac; il vient de sa bibliothèque», cité par ARNAUD, *Les Théories dramatiques au XVII^e siècle*, p. 275n. Ce manuscrit n'a pas encore été retrouvé.

dénouement va à l'encontre de la pratique de d'Aubignac, qui, dans les trois pièces en prose, se montre d'accord avec la croyance de La Mesnardière que les vices doivent être toujours punis³². Tout compte fait, il faut avouer que la question portant sur l'existence d'une *S^{te} Catherine* par notre auteur est encore en suspens.

La Prose

Pourquoi d'Aubignac décida-t-il de rédiger en prose ses pièces de théâtre pendant une période où la forme versifiée jouissait d'une grande popularité? À la différence de La Serre, qui fut indifférent aux vers, et de Desmarets, La Calprenède, Scudéry et Du Ryer, dont l'expérimentation avec la prose semble avoir été motivée par le succès d'autres pièces de cette forme³³, d'Aubignac fut certainement influencé par les critiques de l'époque qui préconisaient la règle de la vraisemblance. Honoré d'Urfé s'appuya sur cette notion pour justifier son emploi des vers mêlés dans *La Sylvanire* (1627):

[...] n'est-il pas vrai que les Italiens ont eu raison de bannir les rimes de leurs Tragédies, Comédies, Pastorales et semblables, puisqu'aussitôt que l'on les fait parler en rime, l'on sort incontinent de cette vraisemblance qui est leur principal but? Car qui serait celui que se pourrait empêcher de rire, s'il oyait un roi à la tête de son armée parler en rime à ses Soldats, ou bien un Marchand faire ses comptes avec son Facteur en vers rimés? Et n'est-ce pas commettre cette même faute que de rimer les Tragédies et les Comédies?³⁴

Se prononçant en faveur de l'instauration de la prose au théâtre, Chapelain parle de «la tyrannie de la rime [qui] ôte toute la vraisemblance au théâtre et toute la créance à ceux qui y portent quelque étincelle de jugement»³⁵. Érigeant en exemple les pièces en prose et en vers non rimées des dramaturges italiens et espagnols, il conclut: «Nous seuls, les derniers des barbares, sommes encore en cet abus [...]»³⁶. D'Aubignac fut du même avis, les mots du libraire de *La Pucelle d'Orléans* étant sans doute ceux du dramaturge:

[...] bien que la Poésie ait beaucoup plus d'agréments, elle a toujours la contrainte de la mesure et des rimes qui lui ôte beaucoup de rapport avec la vérité: et j'estime que la vraisemblance des choses représentées, ne donne pas moins de grâce et de force à la prose, que la justesse et la cadence aux vers³⁷.

D'ailleurs, la notion de vraisemblance forme le pilier de la doctrine de notre théoricien:

(32) HIPPOLYTE-JULES PILET DE LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Paris, Sommailville, 1639; réimpr. Genève, Slatkine, 1972, p. 107.

(33) Cf. BRAY, *L'Introduction des vers mêlés sur la scène classique*, pp. 460-461.

(34) «Préface» à *La Sylvanire, ou La morte-vive*, in GIOVANNI DOTOLI, *Temps de préfaces: le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du «Cid»*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 170. La préface fut écrite en 1625. Sur l'influence italienne dans la théorie de d'Urfé, voir l'article de DANIELA DALLA VALLE, *L'italianisme dans les poétiques baroques françaises:*

la préface de «La Sylvanire» d'Honoré d'Urfé, «XVII^e Siècle», 79, 1968, pp. 3-15.

(35) *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, éd. Alfred HUNTER, Paris, Droz, 1936, p. 126.

(36) *Ibid.* Sur la contestation de l'alexandrin au dix-septième siècle, voir l'article de DANIELA DALLA VALLE, *L'alexandrino contestato. Stanze, versi liberi e prosa nel teatro francese del Seicento*, «Micromégas», 1976, pp. 97-128.

(37) *La Pucelle d'Orléans*, «Le Libraire au lecteur».

Voici le fondement de toutes les Pièces du Théâtre, chacun en parle et peu de gens l'entendent; voici le caractère général auquel il faut reconnaître tout ce qui s'y passe; En un mot la Vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène³⁸.

On s'attendrait, donc, à ce que ce précepte ait été invoqué par d'Aubignac pour défendre l'emploi de la prose au théâtre. Chose étonnante, l'abbé reste officiellement muet sur ce sujet. Son *Apologie de la Prose contre les Vers*, mentionnée dans «L'Avis des libraires au lecteur» de *Zénobie*, ne vit jamais le jour. Ce travail proposé se transforma en quelques phrases seulement dans sa *Pratique du théâtre*, l'auteur soutenant que les alexandrins à rime plate au théâtre doivent être pris pour la prose:

Pour l'entendre, il faut présupposer, que les grands vers de douze syllabes, nommés *Communs* dans les premiers Auteurs de la Poésie Française, doivent être considérés au Théâtre comme de la prose: car il en est de ces sortes de vers comme des Iambes, qui selon la doctrine d'Aristote furent choisis pour les Tragédies par les Anciens, à cause qu'ils approchent plus de la prose que tous les autres, et qu'ordinairement en parlant Grec ou Latin, on en fait sans y penser³⁹.

Comme l'affirme Baby, cette acceptation de la convention des vers au théâtre n'est pas sans ambiguïté:

[...] d'Aubignac admet que les vers communs soient la représentation conventionnelle du discours courant [...], mais, en même temps, affirme qu'ils participent véritablement, dans la réalité, au discours quotidien et fait «sans préméditation» [...] Cette ambiguïté signale que d'Aubignac n'est pas convaincu⁴⁰.

Les remarques de d'Aubignac constituent un aveu, fait à contrecœur, de la futilité de combattre la popularité de la forme versifiée, sentiment exprimé par Chapelain vingt-sept ans plus tôt⁴¹.

Ce changement de position démontre aussi la sensibilité de d'Aubignac quant à son manque de talent de versificateur dans un siècle où la forme versifiée devient l'objet d'un sentiment de révérence. Cette sensibilité se manifesta de nouveau lorsque Pierre Corneille, en 1660, lança le défi suivant à ses critiques:

Il est facile aux spéculatifs d'être sévères, mais, s'ils voulaient donner dix, ou douze poèmes de cette nature au public, ils élargiraient peut-être les règles, encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience, quelle contrainte apporte leur exactitude, et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre⁴².

Bien que les remarques de Corneille se rapportent à la difficulté de respecter les trois unités, en particulier celle de lieu, d'Aubignac se mit tout de suite sur la défensive concernant ses propres talents de versificateur:

(38) *La Pratique du théâtre*, p. 123.

(39) *Ibid.*, pp. 383-384. CHARLES SOREL traitera cette question, quatorze ans plus tard, dans son ouvrage *De la connaissance des bons livres*, publié en 1671. Le troisième traité remettra en question l'utilité des vers au théâtre: «On peut donc supposer que la Prose est plus agréable pour les Pièces de Théâtre, que n'est la Poésie, puisqu'on veut bien que la Poésie lui ressemble», *De la Poésie Française, de ses différentes espèces, & principalement de*

la Comédie, in *De la connaissance des bons livres, ou Examen de plusieurs auteurs*, Paris, A. Pralard, 1671, p. 218.

(40) *Ibid.*, p. 384n.

(41) «[...] et qui pis est, je ne vois pas comment nous le pourrions quitter», CHAPELAIN, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, p. 126.

(42) PIERRE CORNEILLE, *Discours des trois unités*, in *Œuvres complètes III*, éd. Georges COUTON, Paris, Gallimard, 1987, p. 190.

Ce n'est pas que M. Corneille puisse absolument faire sa maxime erronée contre moi; car vous savez, Madame, que j'ai quelque connaissance de la poésie, et que quand il me plaît, je fais des vers qui ne déplairaient pas au Théâtre. [...] Enfin pour ne pas m'étendre sur la considération de mon intérêt, je ferai des vers quand il me plaira [...]⁴³.

Dans sa *Quatrième dissertation*, nous décelons la rancœur de d'Aubignac contre le prestige de la forme versifiée. Parlant de *La Pucelle d'Orléans* et de *La Cyminde ou les deux victimes*, que Richelieu fit mettre en vers, l'abbé soutint que «les Poètes en changèrent tellement l'économie qu'ils [les ouvrages] n'étaient plus reconnaissables»⁴⁴. Une déclaration affirmant le contraire se trouve dans «Le Libraire au lecteur» de *La Pucelle d'Orléans*:

[...] celles qui furent jouées l'année dernière sous ces deux titres, n'en sont en rien différentes, sinon que les unes sont en vers, et les autres en prose, mais au reste toutes semblables, soit au dessein, soit en l'économie ou aux pensées.

D'Aubignac avait-il raison de se plaindre de ces adaptations, ou s'agissait-il seulement du dépit de sa part? En ce qui concerne *La Pucelle d'Orléans*, à part la scène II, 2, où un passage entier est supprimé⁴⁵, et quelques différences dans sept autres scènes⁴⁶, la pièce versifiée respecte l'ordre et le contenu des répliques de l'œuvre originale. Les dissemblances entre les deux pièces sont minimes. Le Comte de la pièce en vers paraît plus passionné pour la Pucelle que celui de l'œuvre en prose, et le Duc ressent plus vivement le regret de son comportement que le même personnage dans la pièce de d'Aubignac. De plus, quelques détails horribles évoqués par la Pucelle, à la scène II, 5, et par le Baron, à la scène V, 5, sont éliminés par l'auteur de la pièce en vers, signalant le même souci des mœurs que l'on voit généralement dans la seconde moitié du siècle. L'auteur de la pièce en vers ne fait mention, à la première scène, ni du ciel qui s'ouvre ni de la machine élevée. De plus, il supprime toutes les notes marginales historiques de d'Aubignac. Quoiqu'il garde la didascalie «Le Théâtre se referme» à la fin du troisième acte, l'auteur passe sous silence la toile de devant. Lancaster affirme erronément que l'auteur de l'adaptation élimine un passage de la scène II, 3, alors que la scène en question est II, 2. Il écrit aussi que le personnage d'Aronte est supprimé⁴⁷. Bien que ce nom ne figure pas sur la liste des personnages au début de la pièce en vers, Aronte paraît à la scène I, 8, comme il le fait dans la pièce de d'Aubignac. Les autres changements sur la liste des personnages sont les suivants: «IEANNE d'ARCQ, dite la Pucelle d'Orleans», dans l'adaptation en vers, plutôt que «IEANNE d'ARCQ, dite la Pucelle», «LE COMTE DE VARVIC», plutôt que «RICHARD, Comte de Vvaruick», «LE DUC de SOMMERSET», plutôt que «EMOND, Duc de Sommerset», «LE BARON DE TALBOT», plutôt que «JEAN DE TALBOT, Baron de Salopie», «DESTIVET», plutôt que «DESPINET», «LA COMTESSE DE VARVICK», plutôt que «LA COMTESSE de Vvaruick», «DALINDE, sa confidente», plutôt que «DALINDE, Suivante de la Comtesse», Canchon, Mide et Destivet identifiés comme «Anglais», plutôt que «Juges», Varvic, Sommerset et Talbot identifiés aussi comme «Anglais», «GARDES», plutôt que «DEUX GARDES» et «SOLDATS», et «PEUPLE», plutôt que «Chœur des Soldats et du Peuple».

(43) *Seconde dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille, intitulée Sertorius. À Madame la duchesse de Rohan*, in *Dissertations contre Corneille*, p. 26.

(44) P. 138.

(45) Il s'agit du dialogue qui commence par «Quoi? la magie est-elle pas un crime capital?» et

qui finit par «[...] si ma conscience ne me justifie je ne serai jamais satisfait».

(46) Il s'agit des scènes I, 2, I, 3, I, 5, IV, 2, V, 3, V, 5 et V, 7.

(47) *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. II, v. I, pp. 360-361.

Cette liste s'intitule «PERSONNAGES», dans l'adaptation en vers, plutôt qu'«ACTEURS». En dépit de ces dissemblances, la déclaration de d'Aubignac selon laquelle sa *Pucelle* n'était pas aisément reconnue paraît au total peu recevable.

En revanche, l'adaptation en vers de *La Cyminde ou les deux victimes* comporte deux scènes de moins que la pièce de d'Aubignac⁴⁸. Les différences majeures entre *La Cyminde* en prose et l'adaptation en vers sont les suivantes: le changement du nom du héros Arincidas à Lisidas, le changement du nom du royaume de Coracie à Sarmacie, le changement du nom d'Eryone à Hesione, l'élimination du personnage de Dorcas, l'addition d'un page qui paraît aux scènes V, 5 et V, 6, la suppression de quelques indications scéniques et l'identification des deux bourgeois Licaste et Erymant. Lancaster affirme erronément que ce dernier est un page. D'autres changements qui se trouvent sur la liste des personnages sont les suivants: «Cyminde, Demoiselle d'Albanie, depuis peu femme de Lisidas», dans l'adaptation en vers, plutôt que «Cyminde, Damoiselle d'Albanie femme d'Arincidas», et «Deux troupes de Bourgeois», plutôt que «Troupe de Citoyens d'Astur». De plus, les indications scéniques sont moins précises dans l'œuvre versifiée. Bien que les intrigues soient identiques, Colletet se donne carte blanche dans la création du dialogue. Son roi est plus impétueux et son Ostane est plus passionné que les personnages homologues de la pièce en prose. En général, les personnages de Colletet sont beaucoup plus verbeux que ceux de d'Aubignac, les exigences de la versification conduisant à un plus large développement des idées ou parfois à une répétition des pensées des personnages à cause du besoin de créer des distiques. La déclaration de d'Aubignac, selon laquelle ses pièces, une fois mises en vers, n'étaient plus reconnaissables, se vérifie en effet pour *La Cyminde*.

Par contraste avec les deux autres pièces, *Zénobie* ne fut pas mise en vers dans les années 1640. L'adaptation de Magnon, écrite une vingtaine d'années plus tard, n'est pas fidèle à l'intrigue de la tragédie originale⁴⁹. Le point de vue de d'Aubignac sur la valeur de cette œuvre n'est pas connu. Le dramaturge aurait sans doute répété l'assertion que son ouvrage était méconnaissable, trouvant mauvais qu'un autre dramaturge avait essayé d'améliorer sa pièce en la versifiant.

Compte tenu du sort de *La Pucelle d'Orléans* et de *La Cyminde ou les deux victimes*, nous en concluons que l'abbé d'Aubignac fut contrarié par le relatif succès des adaptations de ses deux premières pièces. Son emploi exclusif de la prose dans ses ouvrages dramatiques démontrerait ses talents limités de versificateur, point faible qui le rendit à la fois indifférent au prestige des vers et hostile aux pièces imitatrices de ses œuvres. Son abandon de la règle de la vraisemblance, au sens strict, en faveur de l'alexandrin constitue un compromis dans son système dramaturgique. Face aux courants de l'opinion publique et critique de son époque, d'Aubignac théoricien apporte un soutien réticent à la convention de la versification, le silence qu'il s'impose concernant l'emploi légitime de la prose au théâtre se trouvant en désaccord avec sa pratique.

B. J. BOURQUE

(48) Colletet combine les scènes I, 4 et I, 5 ainsi que les scènes II, 5 et II, 6 de la pièce en prose. Il élimine la scène II, 2 et ajoute une septième scène à l'acte III.

(49) Les différences majeures entre *Zénobie* de d'Aubignac et l'adaptation en vers sont les suivantes: l'élimination des rôles de Marcellin, Cléade, Valère, Jule et des deux fils de Zénobie, Timolaus et Henennian; l'addition d'Odénie, fille de la reine, et de Martian, lieutenant général d'Aurélien. Dans la pièce de Magnon, Zabas est amoureux de Zénobie, et Timagène de la princesse. L'empereur

romain, qui auparavant aimait la reine de Palmyre, devient amoureux, lui aussi, d'Odénie. De plus, les dénouements ne s'accordent pas. Dans la tragédie de Magnon, Zabas et Zénobie se suicident, tandis que Timagène et Odénie deviennent prisonniers d'Aurélien et seront exhibés au public dans le triomphe du vainqueur. Par contre, l'œuvre de d'Aubignac se termine par le suicide de la reine, Zabas et Timagène ayant succombé, plus tôt dans la pièce, à leurs blessures. De plus, l'empereur lui-même envisage de se donner la mort.