

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

1 | 2018

Romanistik aktuell

Pour une autre histoire du théâtre français du XVII^e siècle

Bénédicte Louvat

apropos [Perspektiven auf die Romania]

Hamburg University Press

2018, 1

pp. 109-126

ISSN: 2627-3446



DOI

<https://doi.org/10.15460/apropos.1.1255>

Zitierweise

Louvat, Bénédicte. 2018. „Pour une autre histoire du théâtre français du XVII^e siècle“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 1, 109-126. DOI: 10.15460/apropos.1.1255

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Bénédicte Louvat

Pour une autre histoire du théâtre français du XVII^e siècle

Bénédicte Louvat

est professeure des universités en littérature française, spécialiste du théâtre français du XVII^e siècle, à l'Université de Toulouse - Jean Jaurès.

benedicte.louvat@univ-tlse2.fr

Mots-clés

Historiographie du théâtre français – Siècle classique – Théâtre de Béziers – Théâtre de province – Tragédie régulière

L'histoire littéraire a ancré dans l'imaginaire culturel européen et plus largement occidental plusieurs certitudes relatives au théâtre français du XVII^e siècle. D'abord, elle a considéré que la production théâtrale de ce siècle se réduisait à deux genres majeurs, hérités de l'Antiquité: la tragédie et la comédie. La première aurait vu le jour au milieu des années 1630, se serait développée avec Corneille et aurait connu son achèvement avec Racine; la seconde, après quelques décennies de balbutiements où elle se serait confondue avec la farce, aurait trouvé son meilleur représentant chez Molière, les carrières de Molière et de Racine s'épanouissant quasiment parallèlement dans les décennies 1660-1670, sous les auspices de Louis XIV et de sa cour. Comme tout récit national, et celui-ci en est un, une telle histoire fait l'économie de bien des faits et de bien des nuances; outre qu'elle simplifie une réalité plus complexe et moins unifiée, elle tait aussi ses origines et sa part de construction.

Ce récit commence en réalité à s'élaborer dès le XVII^e siècle, ce en deux temps: à partir des années 1630, quand Richelieu s'emploie à moraliser la vie théâtrale et surtout à institutionnaliser le théâtre, dans le dernier tiers du siècle, lorsque Boileau, Perrault et certains de leurs contemporains réécrivent en la sélectionnant l'histoire de la littérature de leur temps. L'institutionnalisation du théâtre propre aux années 1630 s'opère par plusieurs gestes: dans le temps où est créée l'Académie française (1635), Richelieu accorde aux troupes de théâtre la protection financière de l'État, ce qui a pour effet une forme d'inféodation au pouvoir des professionnels du théâtre. Voit également le jour, sous l'égide du cardinal, la Compagnie des Cinq auteurs (Corneille, Rotrou, Le Métel d'Ouille, Boisrobert et Claude de L'Estoile), à laquelle il commande la composition de

plusieurs pièces destinées à illustrer une nouvelle conception du théâtre. Le dernier volet de l'entreprise, et non le moindre, consiste dans l'élaboration d'un corps de doctrine confié à trois personnalités, La Mesnardière, Sarasin et d'Aubignac. Les ouvrages des deux premiers paraissent à quelques mois d'intervalle – l'achevé d'imprimer de *La Poétique* de La Mesnardière est daté du mois d'octobre 1639, celui du *Discours de la tragédie, ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry* composé par Sarasin et placé en tête de la seconde édition de la tragi-comédie de Scudéry parue chez Courbé date du mois de juillet 1639. Il faut leur adjoindre un troisième: *L'Apologie du théâtre* de Scudéry, parue chez Augustin Courbé au mois de mai 1639 qui, conformément à son titre, promet un genre et un type de spectacle auparavant considérés avec mépris, et dont l'auteur défend la moralité et l'utilité. C'est, cependant, dans *La Poétique* de La Mesnardière, le *Discours de la tragédie* de Sarasin et *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac, élaborée en même temps que les deux précédents mais dont la mort de Richelieu suspendra la publication – elle ne paraîtra qu'en 1657 – que s'élabore ce qu'on appellera a posteriori la doctrine classique, et qui est fondée alors sur la notion de bienséance et de régulation des passions autant que sur l'imitation des Anciens. Ces textes présentent aussi les éléments d'une histoire du théâtre, fixant les premiers repères de ce que nous appelons le récit national, en faisant coïncider très nettement les débuts de la splendeur du théâtre français (c'est-à-dire de la tragédie) avec le règne de Louis XIII et le ministère de Richelieu et en plongeant dans les ténèbres de l'histoire tout ce qui l'a précédé, même de quelques années. Ainsi Sarasin considère-t-il:

La Tragédie n'est pas si vieille chez nous, qu'encore que nous la voyons dans sa perfection, nous ne l'ayons vue aussi dans son enfance, et que ces mêmes Poètes qui nous donnent des ouvrages très achevés, ne nous en aient donné de très défectueux.

Nous avons cette obligation à M. Mairet qu'il a été le premier qui a pris soin de disposer l'action, qui a ouvert le chemin aux ouvrages réguliers par sa *Silvanire*, et qui a ramené la majesté de la tragédie dans sa *Sophonisbe*; étant vrai de dire de lui qu'il est né pour la gloire de notre siècle et de la poésie de notre nation. (Sarasin 1639, n.p)

Ces éléments de discours seront invariablement repris dans le dernier du siècle, et tout particulièrement au moment de la Querelle des Anciens et des Modernes, où il s'agit pour les partisans des Modernes et notamment leur chef de file Perrault de défendre la perfection des productions esthétiques modernes face à celle des œuvres de l'Antiquité. Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Perrault brosse à grands traits l'histoire du théâtre français des années 1620-1630:

On jouait alors les pièces de Garnier et de Hardy, qui la plupart ne sont autre chose que les pièces de Sophocle et d'Euripide, traduites ou imitées. Cela valait mieux que les pièces qu'on avait quittées, mais n'était pourtant guère bon et ennuyait beaucoup. [...] On jouait ensuite une farce un peu grasse qui faisait rire [nos Pères] de tout leur cœur, et les dédommageait de l'ennui de la Tragédie. Dans ce temps parut la *Sylvie* de Mairet. [...] parce qu'elle ressemblait un peu à celles qui sont venues depuis, ce fut une joie, une admiration et une espèce d'émotion si grande dans tout Paris que l'on n'y parlait d'autre chose. [...] Cette pièce fut suivie de la *Sophonisbe* du même Auteur, beaucoup meilleure

que la *Sylvie*, et même si bonne qu'elle n'a pu être obscurcie par la *Sophonisbe* du grand Corneille. [...] Ensuite est venue la *Mariane* de Tristan [...] et enfin les pièces de Monsieur Corneille [...] qui ont eu de si grands applaudissements, et qui ont fait tant d'honneur au Théâtre Français, et dans la France et dans toute l'Europe. (Perrault 1692, 193-194)

Quelques années auparavant, le Père Rapin proposait une analyse similaire. Au prix d'une erreur chronologique significative, il faisait d'ailleurs coïncider les premières œuvres théâtrales modernes – *Le Cid*, *La Mariane* et *Les Visionnaires* sont jouées pour la première fois en 1637 – avec la création de l'Académie française:

Il est vrai qu'avant l'année 1635, qui fut celle de la fondation de l'Académie Française, il n'avait rien paru d'achevé en ce genre d'écrire [*i.e.* la tragédie], mais cette année-là fut célèbre par la représentation du *Cid* de Corneille, de *Mariamne* de Tristan et des *Visionnaires* de Desmarests, dont la réputation dure encore, et ce furent les commencements de cette perfection où le théâtre est depuis parvenu. (Rapin 2011, 562)

Ces jugements introduisent deux types de biais dans l'histoire du théâtre français, l'un d'ordre chronologique, l'autre d'ordre géographique. D'une part, en effet, le théâtre national est soumis implicitement au schéma des âges de la vie, qui rejette dans son enfance et ses balbutiements tout ce qui précède les années 1630 et fait coïncider la pleine période de sa maturité avec une période très étroite d'une quarantaine d'années (qui va du *Cid* à *Phèdre*, c'est-à-dire de 1637 à 1677); d'autre part, l'histoire du théâtre français est réduite à celle du théâtre parisien, ce second biais opérant beaucoup plus tacitement que le premier. De fait, à partir du début des années 1630, et sous l'impulsion décisive de Richelieu, Paris devient la capitale de l'édition théâtrale. Cette concentration éditoriale et le nombre remarquable d'ouvrages qui sortent des presses des imprimeurs-libraires parisiens chaque année – 17 éditions originales par an en moyenne entre 1630 et 1670, avec une baisse de régime liée à la Fronde entre 1648 et 1659 (Riffaud 2016, 5-6), sans compter les rééditions – vont de pair avec l'installation de troupes permanentes (celles de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais, auxquelles s'ajoutera celle du Palais-Royal à partir des années 1660), l'édification ou la pérennisation de bâtiments exclusivement dédiés au théâtre et la protection offerte aux troupes par le pouvoir. Mais la vie théâtrale ne s'est en réalité pas éteinte en province, et l'on continue à composer, à jouer et à publier des pièces de théâtre en dehors de la capitale, ce tout au long du siècle.

Sans prétendre couvrir tout le siècle et encore moins tout le territoire, nous aimerions corriger ici trois lieux communs de l'histoire du théâtre telle qu'elle s'est longtemps écrite et continue en partie à s'écrire et surtout à se diffuser : 1) que la tragédie régulière, sinon classique, serait née subitement, dans les années 1630 et après plusieurs décennies de productions médiocres; 2) qu'il n'y aurait de vie théâtrale qu'à Paris; 3) qu'il n'y aurait de théâtre français qu'écrit en français.

Le temps long de la naissance de la tragédie régulière

Un premier lieu commun voudrait que la tragédie régulière française soit née à Paris au cours des saisons théâtrales 1634-1635 et 1635-1636. Bien sûr, il y eut des tragédies auparavant – à commencer par les tragédies humanistes du siècle précédent –, mais on a pris l'habitude de faire comme si l'histoire du théâtre s'était en quelque sorte arrêtée entre ces deux âges de la tragédie – les décennies 1550-1580, qui vont de Jodelle à Garnier, et les années 1635-1670, qui vont de Corneille à Racine. Or ce qui se joue dans l'intervalle a des conséquences déterminantes sur la forme que prend la tragédie à Paris au milieu des années 1630.

La situation de la tragédie dans la France des années 1620-1630 est très différente en province et à Paris: alors qu'en province, et tout particulièrement à Rouen, le genre se porte bien et se développe selon deux grandes tendances, le macabre et l'amour, à Paris, et plus précisément sur la scène professionnelle, la tragédie est supplantée par la pastorale et plus encore par la tragi-comédie. De fait, les auteurs qui, à l'instar de Rotrou, Mairet, Scudéry ou Du Ryer, entreprennent une carrière dramatique à cette période, se spécialisent dans la pastorale et la tragi-comédie, la seule exception à ce qui paraît bien être une règle étant constituée par le cas de Corneille, qui met au point à partir de sa première pièce (1628), *Mélite ou les fausses lettres*, un genre hybride, mélange de comédie et de pastorale. L'un des symptômes de cette reconfiguration du champ théâtral, bien étudiée par Georges Forestier (Forestier 2010, 17-60), est la requalification de *Tyr et Sidon*, tragédie à sujet romanesque de Jean de Schélandre parue en 1608, en tragi-comédie précédée d'une préface à valeur de manifeste rédigée par François Ogier en 1628. La tragi-comédie devient à partir de cette période la forme-sens de la dramaturgie irrégulière, c'est-à-dire de ce qui est alors la modernité théâtrale. Entre le début des années 1620 et le début des années 1640, le genre connaît une progression exponentielle et devance peu à peu la tragédie – alors que J. Scherer (Scherer 1950, 459) dénombre 33 tragédies publiées en 1620-1629 pour 23 tragi-comédies, il n'en compte plus que 38 pour 80 tragi-comédies au cours de la décennie suivante –, la production parisienne présentant même, sur ce plan, une singularité assez remarquable et commentée par G. Forestier : aucune tragédie n'a, semble-t-il, été jouée sur la scène parisienne en 1628. Le phénomène est une tendance lourde de l'histoire du théâtre à cette période, mais il est plus marqué à Paris qu'en province, où l'on conserve davantage l'étiquette « tragédie », même pour nommer des pièces qui relèvent davantage de la poétique tragi-comique.

C'est dans ce contexte *a priori* peu favorable que la tragédie fait retour sur la scène professionnelle parisienne, d'abord timidement, puis beaucoup plus massivement, au cours des saisons théâtrales 1633-1634 et surtout 1634-1635 et suivantes. La chronologie de cette première série peut s'établir ainsi : au début de l'année 1634, l'Hôtel de Bourgogne donne *l'Hercule mourant* de Rotrou et *l'Hippolyte* de La Pinelière, la première en février, la seconde sans

doute quelques semaines après ; à la saison théâtrale suivante (automne 1634-printemps 1635) sont tour à tour créées au Marais *La Sophonisbe* de Mairet (septembre ou octobre), *La Mort de César* de Scudéry (entre janvier et la mi-mars), *Médée* de Corneille (avant la mi-mars) et *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet (avant le 22 mai), en concurrence avec *La Cléopâtre* de Benserade jouée sur la scène rivale de l'Hôtel de Bourgogne au printemps ; c'est très probablement au cours de cette saison, et à l'Hôtel de Bourgogne, qu'est représentée la *Crisante* de Rotrou.

La réapparition du genre peut s'expliquer de multiples manières. Tout d'abord, le récent débat autour des règles, et notamment de la règle des vingt-quatre heures, s'est terminé par la victoire des réguliers; or cette victoire fragilise le développement de la tragi-comédie, constitutivement irrégulière et qui s'est élaborée contre les règles et les principes néo-classiques qui sont au fondement de la tragédie humaniste. Par ailleurs, et en dépit de leur attachement au genre tragi-comique, il y a peut-être chez les dramaturges de la nouvelle génération un désir de tragédie, et l'envie de se confronter au genre dramatique le plus noble et le plus susceptible de leur gagner une place dans le champ littéraire. Mais il n'est pas impossible que les premières tragédies soient le fruit de commandes de protecteurs (notamment du comte de Belin, alors protecteur de Mairet et de Rotrou) et que la série ait été ensuite alimentée par le contexte de rivalité et donc d'émulation entre les troupes. Enfin, l'entreprise de réhabilitation du théâtre par le pouvoir passait sans doute par la promotion, non seulement de tragi-comédies politiques composées dans l'entourage de Richelieu mais aussi d'authentiques tragédies.

Or si elles obéissent, de fait, à une certaine régularité, qui se caractérise notamment par une concentration temporelle et spatiale et par une unification de l'action, les premières tragédies parisiennes n'en sont pas moins des pièces hybrides, mêlées et peu conformes, pour certaines d'entre elles en tout cas, au modèle postérieur. Mais précisément: un tel modèle n'a de valeur que rétrospectivement et n'est aucunement en mesure d'expliquer la genèse du genre et les caractéristiques qui sont les siennes au milieu des années 1630. Or les auteurs des premières tragédies parisiennes ont acquis leur savoir-faire de dramaturge en composant des tragi-comédies, des pastorales et des comédies, et il n'est pas étonnant qu'ils réinvestissent dans le genre nouveau des situations, des types de discours voire des fragments de scènes issus de pratiques antérieures ou parallèles. Ainsi Mairet compose avec *Sophonisbe* une véritable tragédie d'amour... au point qu'il réemploie, pour terminer sa pièce, une dizaine de vers du monologue du berger Aglante dans la scène centrale de sa *Silvanire*, et modifie le dénouement historique, Massinisse se suicidant sur la dépouille de Sophonisbe¹ (Louvât-Molozay 2008, 129-144 et 2014, 132-141).

¹ On comparera ainsi ces quelques extraits du monologue d'Aglante (« Nouvel astre du ciel, Silvanire mon âme / Que je n'ose appeler de ce doux nom de femme [...] / Meurs misérable Aglante, et d'une main hardie / Ferme l'acte sanglant de cette tragédie ; / Ta bergère en ceci ta voulu prévenir, / Et puisque tes regrets n'ont pu la retenir, / Donne-toi pour le moins le plaisir de la suivre, / Et cesse de mourir en achevant de vivre. », dans Mairet, *La Silvanire*, V, 1) à ceux de

Corneille ne se distingue pas, d'abord, de ses confrères, en faisant subir à son adaptation du sujet antique de Médée un même infléchissement amoureux: Jason se suicide et, comme une grande partie des tragédies de la période, la pièce s'achève sur le motif de la mort des amants, dont *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623) de Théophile de Viau avait fourni le modèle. Mais cette conformité avec les pratiques contemporaines ne dure pas : après avoir écrit une tragi-comédie qui joute avec la tragédie (*Le Cid*), tenté ensuite d'appliquer à la lettre les règles d'Aristote (*Horace*) et particulièrement le principe du surgissement de la violence au sein des alliances et du héros à la fois coupable et innocent, il annexe à la tragédie l'un des marqueurs essentiels du genre tragi-comique, en faisant jour avec *Cinna* à la première tragédie à dénouement heureux (Louvat-Molozay 2014, 227-263).

Ces différents éléments permettent de prendre conscience du caractère impur de la tragédie classique française, largement issue du roman et de la tragi-comédie, et qui en gardera toujours la trace – qu'on songe à la dimension galante de la tragédie racinienne. La tragédie régulière n'est donc pas, ou pas seulement, une réfection de la tragédie de l'Antiquité, mais bien un genre moderne, au carrefour de multiples influences, et qui s'inscrit dans une histoire commencée à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles.

Paris et la province

Le deuxième lieu commun que nous voudrions corriger peut être formulé ainsi: la série d'opérations menées par Richelieu dans les années 1630 aurait instantanément et définitivement éteint toute forme de vie théâtrale en dehors de Paris.

De fait, il y eut un avant et un après Richelieu pour la vie théâtrale française, comme pour la vie culturelle en général. L'un des symptômes les plus significatifs et d'abord les plus quantifiables est la concentration de l'édition théâtrale à Paris, alors qu'elle se répartissait auparavant de manière très équilibrée entre plusieurs centres, notamment Rouen et secondairement Lyon. Rouen fut même, au tournant des XVI^e-XVII^e siècle, la capitale de l'édition théâtrale et, on peut le penser, connut alors une vie théâtrale importante (Biet 2006, XV-XX). Ainsi, les œuvres dramatiques de Montchrestien et de Pierre Mainfray sont publiées à Rouen, celles de Hardy à Paris et à Rouen.² De manière assez logique, les auteurs

la « Plainte de Massinisse sur le corps de Sophonisbe » : « Miracle de beauté, Sophonisbe mon âme, / Que je n'ose appeler de ce doux nom de femme [...] / Meurs misérable Prince, et d'une main hardie, / Ferme l'acte sanglant de cette tragédie. / Sophonisbe en ceci t'a voulu prévenir / Et puisque tes efforts n'ont pu la retenir, / Donne-toi pour le moins le plaisir de la suivre, / Et cesse de mourir en achevant de vivre. » (Mairet, *La Sophonisbe*, V, 7)

² Après avoir confié les trois premiers tomes de son *Théâtre* à l'imprimeur parisien Jacques Quesnel, Hardy – qui se définit toujours comme « Parisien » – se tourne pour le quatrième vers le rouennais David du Petit-Val et s'explique de ce choix dans un avis « Au lecteur » plein d'acrimonie : « Car jaçoit que Paris excelle en nombre d'Imprimeurs, qui ne le cèdent à aucuns de l'Europe ; cela n'empêche que beaucoup de passe-volants ne se rencontrent parmi leurs vieilles bandes : Et de ma part j'aime mieux que mon livre sans autre circonspection, soit bien imprimé à Rouen, que mal à Paris. » (*Le Théâtre d'Alexandre Hardy Parisien...*, t. IV, Rouen, David du Petit-Val, 1626)

originaires de ou actifs dans d'autres villes que Paris publiaient leurs œuvres là où ils étaient installés, ainsi à Tours (*Le Premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset gentilhomme tourangeau* sort des presses de C. de Montrœil et J. Richer en 1590), Limoges (*Régulus, tragédie. Dressée sur un fait des plus notables, qu'on puisse trouver dans toute l'Histoire Romaine* de Jean de Beaubreuil paraît chez H. Barbou en 1582) ou Poitiers (*Les Secondes Œuvres poétiques et tragiques* de Jean Prévost sont publiées chez J. Thoreau en 1613). Ces réalités changent à partir des années 1630, et de manière tout à fait massive. D'un côté, le nombre de pièces de théâtre publiées à Paris connaît une croissance spectaculaire: ainsi, alors que huit pièces nouvelles paraissent à Paris en 1629, ce chiffre s'élève à vingt-neuf en 1637 et l'on compte ensuite une moyenne annuelle de dix-sept éditions jusqu'à la Fronde, puis à nouveau pendant la décennie 1660-1670 (Riffaud, 2016, 5-6). De l'autre, les pièces publiées en dehors de Paris constituent alors des « publications périphériques [qui] n'excèdent pas quelques unités par an au maximum » (Riffaud, 2016, 6), les pièces nouvelles étant le fait d'auteurs locaux, dont une partie ne signent pas leurs œuvres. Une telle situation ne tient pas seulement à la politique culturelle de Richelieu en matière de théâtre; elle est la conséquence d'un ensemble de faits, qui vont bien au-delà du théâtre, et parmi lesquels on isolera la mise en place des notions de bon goût et de bon usage ainsi que la constitution de l'opposition entre Paris et la province, qui va de pair avec l'éradication ou la marginalisation des langues de France. Ces trois éléments ont partie liée, dans la mesure où ils assurent la promotion d'un modèle linguistique et culturel désormais étroitement localisé, comme l'indique cette définition du bon usage qui figure en tête des *Remarques sur la langue française* de Vaugelas en 1647:

[...] Voicy donc comment on définit le bon Usage.

C'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps. Quand je dis la Cour, j'y comprends les femmes comme les hommes, et plusieurs personnes de la ville où le Prince reside, qui par la communication qu'elles ont avec les gens de la Cour participent à sa politesse.

[...] Il suffira donc, dira quelqu'un, de lire les bons livres pour exceller en l'un et en l'autre, et les Provinciaux ny les Estrangers n'auront que faire de venir chercher à la Cour ce qu'ils peuvent trouver dans leur estude plus commodément et en plus grande perfection. Je respons que pour ce qui est de parler, on sçait bien que la lecture ne saurait suffire, tant parce que la bonne prononciation qui est une partie essentielle des langues vivantes, veut que l'on hante la Cour, qu'à cause que la Cour est la seule escole d'une infinité de termes, qui entrent à toute heure dans la conversation et dans la pratique du monde, et rarement dans les livres. (Vaugelas 1647, n.p.)

La Cour et la Ville, brandies contre un ensemble indifférencié dans lequel coexistent « Provinciaux » et « Étrangers » : tel est le partage qui se met en place et que confirment bon nombre de textes dont le parti-pris étonne un peu au regard du genre d'écriture dont ils relèvent. Ainsi le Père Bouhours peut-il écrire, dans la *Suite des Remarques nouvelles sur la langue française*: « Le mot de *provincial* emporte je ne sais quoi de contraint et d'embarrassé, un fort méchant air; et sans compter le mauvais accent, quelque chose d'irrégulier et de peu poli

dans le langage » (Bouhours 1692, 306). Les définitions du *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) aux entrées « province » et « provincial » ne manquent pas non plus d'intérêt. Après avoir rappelé le sens premier du mot « province », terme administratif désignant d'abord une « Partie d'un Royaume, d'une Monarchie, d'un État, dans laquelle sont comprises plusieurs villes, bourgs, villages, hameaux, etc. pour l'ordinaire sous un même gouvernement », il s'attarde sur son sens second, devenu majoritaire: « se dit aussi des pays éloignés de la Cour, de la ville capitale. Langage de *Province*; accent de *Province*; mot de *Province*. Il est allé demeuré en *Province*. C'est un homme de *Province*, il a encore l'air de *Province* », sans prendre explicitement acte d'un changement essentiel: le glissement du pluriel au singulier, d'une série d'entités administratives dotées d'une histoire et d'une singularité à un simple « non-Paris » chargé d'une forte axiologie négative (Martel 2018). Ce n'est qu'à l'entrée « provincial » que le lexicographe concède que l'adjectif substantivé « se dit presque toujours en mauvaise part », avec cet exemple notamment: « Un *Provincial*, c'est un homme qui n'a pas l'air, et les manières de la Cour; qui n'est pas poli; qui ne sait pas vivre; qui n'a point vu le monde. Il se dit de ces gens nouvellement débarqués à Paris, qui ont je ne sais quoi de contraint et d'embarrassé dans leur air, et de peu libre dans leurs manières ».

On croirait entendre les personnages parisiens du *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière! De fait ce dernier, qui connaît très bien la province, et particulièrement le Midi, pour y avoir passé près de quinze ans entre 1645 et 1658, s'est fait une spécialité dès son retour à Paris de la satire des provinciaux. En 1659, il présente ses deux précieuses comme de jeunes provinciales fraîchement arrivées dans la capitale (« A-t-on jamais vu, dites-moi, deux Pecques Provinciales faire plus les renchéries que celles-là », *Les Précieuses ridicules*, sc. 1). Devenu, au milieu des années 1660, le principal fournisseur de la Cour en matière de spectacles, il place au centre de deux de ses comédies-ballets un personnage de provincial ridicule : Monsieur de Pourceaugnac d'abord, dans la pièce éponyme créée à Chambord le 6 octobre 1669 devant la Cour réunie pour la chasse, la comtesse d'Escarbagnas ensuite, dans une petite pièce en un acte intégrant le prolifique *Ballet des ballets*, sorte de pot-pourri des intermèdes les plus admirés des comédies-ballets précédentes, notamment *Les Amants magnifiques*, *Psyché* et *Le Bourgeois gentilhomme*, eux-mêmes placés en intermèdes d'une pastorale dramatique perdue. L'ensemble, qui durait plus de cinq heures, fut créé à Saint-Germain-en-Laye le 2 décembre 1671. L'action de *Monsieur de Pourceaugnac*, comme celle des *Précieuses ridicules*, se déroule à Paris, et les provinciaux sont dépeints comme des personnages particulièrement crédules, à qui les Parisiens (Du Croisy et La Grange dans *Les Précieuses ridicules*, Éraste, Julie et leurs comparses Sbrigani et Nérine dans *Monsieur de Pourceaugnac*) jouent de mauvais tours, la seconde pièce renchérissant sur la première en mettant en série toutes sortes de « batteries » (*Monsieur de Pourceaugnac*, sc. 1), parmi lesquelles une consultation médicale imposée au bien-portant puis une accusation de polygamie. Avant même son entrée en scène, Monsieur de Pourceaugnac est déclaré ridicule en raison du seul fait qu'il est limousin et qu'il

cherche à épouser une Parisienne, comme l'exprime Nérine dans la première scène de la pièce:

Votre père se moque-t-il de vouloir vous anger de son avocat de Limoges, Monsieur de Pourceaugnac, qu'il n'a vu de sa vie, et qui vient par le coche vous enlever à notre barbe? Faut-il que trois ou quatre mille écus de plus, sur la parole de votre oncle, lui fassent rejeter un amant qui vous agréé? Et une personne comme vous est-elle faite pour un Limousin? S'il a envie de se marier, que ne prend-il une Limosine et ne laisse-t-il en repos les chrétiens? Le seul nom de Monsieur de Pourceaugnac m'a mis dans une colère effroyable. J'enrage de Monsieur de Pourceaugnac. Quand il n'y aurait que ce nom-là, Monsieur de Pourceaugnac, j'y brûlerai mes livres, ou je romprai ce mariage, et vous ne serez point Madame de Pourceaugnac. Pourceaugnac! Cela se peut-il souffrir?

Si le ridicule de Monsieur de Pourceaugnac est décrété plus que démontré – dans le texte tout du moins, le ridicule du personnage interprété par Molière reposant sans doute sur un comique gestuel et facial ainsi que sur un costume particulièrement comique –, il n'en va pas de même dans *La Comtesse d'Escarbagnas*. L'action s'y déroule à Angoulême, entre provinciaux. Mais comme dans les pièces précédentes, qui étaient inscrites dans l'espace parisien, Molière oppose un personnage ou un groupe de personnages ridicule(s) à d'autres qui incarnent la norme en matière de comportement et de langage et qui, quoique provinciaux, ressemblent fort aux spectateurs de la Cour auxquels le spectacle était destiné. Le personnage éponyme est présenté d'emblée par l'incarnation du bon goût qu'est, avec Julie, le personnage du vicomte, comme « cette Comtesse ridicule » (*La Comtesse d'Escarbagnas*, sc. 1). À la scène suivante, il apparaît que ce ridicule se fonde sur la tension entre les prétentions parisiennes de la comtesse – et ses plaintes relatives à la difficulté, par exemple, de trouver « en Province un Laquais qui sache son monde » – et son ignorance de ces usages, qui transparaît notamment dans les jurons ou termes familiers qui émaillent son discours.

Car chez Molière comme chez ses contemporains – notamment le dramaturge Poisson, pour nous en tenir au champ théâtral –, le ridicule propre aux provinciaux transparaît dans leur discours autant que dans leurs comportements. Et c'est ce qui explique le recours, chez ces deux dramaturges, à la représentation comique – et d'abord à la stylisation – des langues de France autant que des accents provinciaux qui affectent la prononciation du français standard. C'est dans *Monsieur de Pourceaugnac* que Molière pousse le plus loin le procédé, en faisant de la pièce un véritable festival des langues et des accents, puisqu'on y trouve tour à tour des passages en latin, italien, occitan et picard ainsi que des personnages s'exprimant en français avec l'accent flamand et l'accent suisse allemand. Il est à noter que le dramaturge n'a pas doté son protagoniste de telles caractéristiques et que Monsieur de Pourceaugnac parle un français tout à fait semblable à celui de ses bourreaux. Mais le comique des langues et dialectes contribue à la satire du provincial et surtout au renforcement de la norme sociale et linguistique. Le fait est particulièrement sensible dans la séquence qui oppose la fausse Languedocienne et la fausse Picarde accusant toutes deux le protagoniste de les avoir épousées puis abandonnées. Le dialogue était sans doute largement intelligible pour les

spectateurs, en raison tout à la fois du comique gestuel qui explicitait probablement bien les enjeux de la scène et de la composition de l'échange, dans lequel le pseudo-picard et l'occitan ont le même signifié: « Ton mon País lo sap. / No Ville en est témoin. / Tout Pézenas a bist notre mariatge. / Tout Chin-Quentin a assisté à no Noce. / Nou y a res de tan beritable. / Il gn'y a rien de plus chertain ». Mais Molière feint que les deux femmes ne se comprennent pas, Nérine affirmant « Je n'entains mie che baragoin-là » (*Monsieur de Pourceaugnac*, II, 8). C'est là une manière habile de discréditer les langues de France, qui compromettent l'intercompréhension de leurs locuteurs, et d'assurer *a contrario* la nécessité du recours à une langue unique.

De fait, la mise à l'écart de la province comme « non-Paris » va de pair avec la marginalisation des langues de France en tant que « non-français », mouvement au long cours dont on peut dater le commencement au siècle précédent, et très précisément avec l'application de l'Ordonnance de Villers-Cotterêts de 1539. À cette date, François I^{er} signe une « Ordonnance générale en matière de justice et de police » qui a notamment pour ambition de régler un problème technique: alors que les juristes n'emploient que le latin, les citoyens qui ont recours à la justice s'expriment en français ou dans les parlers locaux. Il est alors décidé que tous les actes de justice soient « prononcez, enregistrez et delivrez aux parties en langaige maternel françois et non autrement » (article 111 de l'ordonnance; Courouau 2012, 44). Même si l'ambiguïté de la formule – le français n'est la langue maternelle que d'une partie de la population – a pu permettre des interprétations variées et encourager localement la substitution au latin de la langue locale (Courouau 2012), il est certain que l'ordonnance a surtout contribué à renforcer l'usage du français comme langue de l'administration et des élites. Les langues de France, cependant, ne disparaissent pas, comme l'atteste encore à la fin du XVIII^e siècle les réponses apportées au questionnaire de l'abbé Grégoire (Certeau, Julia, Revel 1975). Mais leur emploi est désormais réservé à des cadres et usages précis, parmi lesquels certaines pratiques littéraires et plus largement culturelles telles que le théâtre, comme on le verra.

Car les provinciaux n'étaient assurément pas, comme tendent à le faire croire les représentations que les dramaturges parisiens se plaisent à donner d'eux, des rustres acculturés ayant pour tout loisir le carnaval et les marionnettes invoqués par Dorine dans *Le Tartuffe* lorsqu'elle peint à Mariane sa destinée si elle épouse Tartuffe:

Vous irez par le Coche en sa petite Ville,
Qu'en Oncles, et Cousins, vous trouverez fertile;
[...] Vous irez visiter, pour votre bienvenue,
Madame la Baillive, et Madame l'Élue,
Qui d'un Siège pliant vous feront honorer.
Là, dans le Carnaval, vous pourrez espérer
Le Bal, et la Grand'Bande, à savoir, deux Musettes,
Et, parfois, Fagotin, et les Marionnettes.
(*Le Tartuffe*, II, 3, v. 657-666)

La vitalité du théâtre en province

L'histoire et la cartographie d'ensemble du théâtre provincial sont encore à faire. Néanmoins, des études portant sur des pratiques spécifiques, des territoires ou des cas précis fournissent quelques aperçus d'un domaine qui se caractérise par la variété de ses usages. On sait ainsi que des représentations fastueuses eurent lieu en province, liées à la volonté d'un grand de se donner et de donner à ses invités un spectacle magnifique, susceptible de manifester par là-même sa richesse et sa puissance. On se contentera ici de deux exemples fameux: ceux de l'*Arimène* de Montreux donné en 1596 à Nantes par le duc de Mercœur, alors gouverneur de Bretagne et de *La Toison d'or* de Corneille créée en 1660 dans le château du Neufbourg sous les auspices du marquis de Sourdéac. Ce sont là, toutefois, des représentations exceptionnelles, liées aux goûts personnels d'un mécène et à la conjonction de volontés et de circonstances particulières. Il est, en revanche, un type de théâtre qui s'est développé tout au long de l'Ancien Régime et dans l'ensemble des villes du territoire national, à savoir le théâtre scolaire. Ainsi, même pendant la période considérée généralement comme celle de la « disparition » de la tragédie, à savoir les années 1628-1633 ou 1634, le genre a continué à nourrir les programmes du théâtre scolaire, comme l'attestent ceux des collèges de Cluny, Clermont et Pont-à-Mousson. Entre 1627 et 1635, on représente quatre tragédies sur divers sujets historiques ou bibliques au collège de Clermont; en 1632, le collège de Cluny présente un *Humbertus, Tragoedia, authore R.P. S.G. Religioso Cluniacensi*; quant au collège de Pont-à-Mousson, on y donne entre 1625 et 1635 trois tragédies consacrées respectivement aux sujets de Saül le furieux, du martyr de saint Sébastien et de Cosroès (Desgraves, 1986, 87; 135-136), La présence dans certaines villes de plusieurs collèges nourrit en outre une forme d'émulation théâtrale, comme l'atteste l'exemple de Toulouse, qui abritait, outre un collège jésuite, un établissement dirigé par les Pères de la Doctrine Chrétienne, qui conçurent l'un et l'autre de nombreux spectacles mêlant théâtre, musique et danse (Maillard 2007, 255-269).

Ces deux modèles dramatiques, celui de la représentation fastueuse donnée par un particulier et celui du théâtre scolaire, ne correspondent évidemment pas aux paramètres du théâtre public parisien, ceux d'un spectacle payant donné par des comédiens professionnels. Ce modèle eut assurément cours dans les villes de province, lorsque des troupes de campagne s'établissaient pour des durées plus ou moins longues dans quelque jeu de paume pour donner des représentations payantes, les entrées étant régulées par un portier, comme l'attestent plusieurs documents tels que *Le Roman comique* de Scarron, qui représente la vie d'une troupe de campagne dans la ville du Mans ou *Le Théâtre français* de Chappuzeau, qui indique que « les Comédiens de Campagne qui ne marchent pas avec grand train, et qui n'ont à ouvrir ni Loges, ni Amphithéâtre, réduisent toutes les charges à trois, et usant d'épargne, se contentent de deux ou trois Violons, d'un Décorateur et d'un Portier » (Chappuzeau 1674, 113). Mais l'une des singularités de la vie théâtrale en dehors de Paris réside dans la pérennité de pratiques datant d'une période antérieure à la sédentarisation et

à la professionnalisation du théâtre, ce qui est le cas des spectacles scolaires, mais aussi de nombreux spectacles inscrits dans une tradition locale laïque ou religieuse. Deux exemples retiendront notre attention: ceux des pièces bourguignonnes consacrées à Sainte Reine d'Alise et du théâtre des *Caritats* propre à Béziers.

Documenté d'abord par Raymond Lebègue (Lebègue 1978, 124-130), le premier cas a été récemment étudié par Pierre Pasquier (Pasquier 2009, 879-889). Cinq pièces de théâtre dramatisant le martyre de sainte Reine sont aujourd'hui connues pour le XVII^e siècle : *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles de la glorieuse, noble et illustre Bergère, Sainte Reine d'Alise, Vierge et Martyre* (1661) de Hugues Millotet, *Le Triomphe de l'Amour divin de Sainte Reine Vierge et Martyre* d'Alexandre Le Grand (1671), *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* (1671) de Claude Ternet, *La Victoire spirituelle de la Glorieuse Sainte Reine remportée sur le Tyran Olibre* (1686) de Pierre Corneille Blessebois et *Le Martyre de Sainte Reine d'Alise* (1687), pièce anonyme attribuée à un bénédictin de l'abbaye de Flavigny. Car la multiplication des pièces consacrées au personnage de Reine a trait d'une part à la revitalisation du culte voué à cette sainte locale suppliciée au III^e siècle dans la cité d'Alésia sous l'impulsion de la Contre-Réforme et d'autre part à la concurrence que se livrent les deux lieux et communautés en charge de ce culte, soit la communauté monastique de l'abbaye de Flavigny, qui conserve les reliques de la martyre et celle des cordeliers installés dans le bourg voisin d'Alise, près duquel se trouve une source réputée miraculeuse surgie au moment du martyre et qui attire des pèlerins de plus en plus nombreux au XVII^e siècle. Pour P. Pasquier, trois au moins de ces pièces (celles de Millotet, de Ternet et du bénédictin anonyme) sont issues de commandes; la première fut jouée en les 15 et 16 mai 1661 dans le cloître des cordeliers d'Alise par des habitants du bourg; la pièce anonyme fut jouée en mai 1681 dans la cour de l'abbaye de Flavigny. Si la date de création de la pièce de Ternet n'est pas connue, le nombre exceptionnel de rééditions dont elle a fait l'objet (Pasquier 2009, 879), ainsi que l'attestation de représentations de cette pièce au XVIII^e siècle permet à P. Pasquier de former l'hypothèse qu'elle remplaça rapidement l'ouvrage de Millotet, jugé trop érudite et peu adaptée au public de pèlerins et d'habitants d'Alise auquel elle était destinée, et que « devant le succès remporté à Alise par celle-ci, les bénédictins de Flavigny, désireux de concurrencer leurs rivaux ou simplement de mettre à leur tour en œuvre les vertus dévotionnelles du théâtre, auraient chargé l'un d'eux [...] de composer une pièce qui pût se jouer à Flavigny » (Pasquier 2009, 884).

Le théâtre biterrois des *Caritats*, comme le théâtre carnavalesque d'Aix-en-Provence relèvent d'une tout autre tradition, celle d'un théâtre profane d'abord, mais également d'un théâtre composé non en français mais en occitan, dans le but, probablement, d'être compris du plus grand nombre. Quantitativement d'abord, l'ensemble que constituent ces deux corpus est loin d'être négligeable, surtout lorsqu'on le rapporte au nombre de pièces de théâtre en français publiées en province et plus spécifiquement sur le territoire méridional – borné à l'est par Aix-en-Provence et Marseille, à l'ouest par Bordeaux, au nord par

Limoges et au sud par Montpellier. Sur l'ensemble du siècle, le nombre d'ouvrages dramatiques publiés en français s'élève à une vingtaine, ce qui est déjà très peu. Si l'on soustrait à ce chiffre les rééditions de pièces parisiennes comme *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau (Avignon, Jacques Bramereau, 1633) ou *Le Martyre de saint Eustache* de Desfontaines (Toulouse, Jean Brocour, Arnaud Colomiez et Bernard Fouchac, 1652), il reste une quinzaine d'unités³, qui se caractérisent par leur extrême variété (Louvat 2018a), ce qui s'explique assurément par l'empan chronologique – même en province, les modèles dramatiques ne sont pas les mêmes dans les années 1610 et dans les années 1680... – et par la diversité des profils d'auteurs (lorsqu'on les connaît) autant que des circonstances de production et de représentation (lorsqu'elles sont attestées, ce qui est fort rare).

Si l'on compte un peu plus de vingt titres pour l'édition théâtrale en français sur le territoire méridional, le chiffre s'élève à plus de cinquante pour la production en occitan. Et c'est sans compter la part, très importante, de pièces restées manuscrites. Le théâtre occitan, en effet, n'accède pas systématiquement à l'imprimé, et lorsqu'il est publié, il ne l'est pas toujours du vivant de ses auteurs. Car, comme le rappelle Michel Henri, « il faut des conditions exceptionnelles pour que des œuvres en occitan soient imprimées en Bas-Languedoc à cette époque: celles nées des encouragements d'un milieu, soit convaincu de la qualité de l'un des leurs, soit conscient de la nécessité de défendre des créations anciennes menacées » (Michel 1984, 34); ce constat peut assurément être élargi à l'ensemble du territoire. Il est particulièrement remarquable, en effet, qu'une majorité des œuvres s'inscrivent dans des ensembles, attachés à un nom d'auteur (Claude Brueys, dont les œuvres sont réunies à Aix en 1628 dans un recueil intitulé *Jardin dey musos provençalos* ou Gaspard Zerbin, dont *La Perlo dey musos e coumedies prouvensalos*, paraît également à Aix 1654) et/ou à une tradition théâtrale ou festive ancienne et très ancrée localement, ce que sont tout à la fois la tradition carnavalesque aixoise dont relèvent les deux œuvres précédentes et les fêtes des *Caritats*, cadre dans lequel sont représentées, le jeudi de l'Ascension, les pièces du Théâtre de Béziers.

Quels sont, dès lors, les traits caractéristiques de ce théâtre imprimé ? en partie

³ Elie Garel, *Sophonisbe*, Bordeaux, Arnauld du Brel, 1607 ; Jean Galaut, *Phalante Tragédie*, Toulouse, Vve Jacques Colomiez et R. Colomiez, 1611 ; Antoine Verdié, *Le Procès de Carnaval, ou les masques en insurrection ; comédie-folie en un acte et en vers*, Bordeaux, Vve JB Cavazza, 1617 ; La Selve, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, Montpellier, Jean Puech, 1633 ; Sieur Corbassier, *La Dorise*, Avignon, Jacques Bramereau, 1636 ; Goefroy de Gay, *La Simonie*, Bordeaux, Guillaume Millanges, 1636 ; Arnaud, *Agamemnon*, Avignon, Jacques Bramereau, 1642 ; Saint-André d'Ambrun, *Histoire pastorale, sur la naissance de nostre seigneur Jesus-Christ*, Béziers, Pierre Claverie, 1644 ; D.L.T., *Josaphat ou le triomphe de la foy sur les Chaldéens*, Toulouse, François Boude, 1646 ; Noguères, *La Mort de Manlie*, Bordeaux, Guillaume Millanges, 1660 ; Calotin, *Amsterdam hydropique. Comédie burlesque à trois actes. Par M. P. A.*, Avignon, Pierre Offray, 1672 ; De La Poujade, *Faramond, ou le triomphe des héros. Tragédie*, Bordeaux, Simon Boé, 1672 ; [anonyme] *La Bourgeoise madame, comédie nouvelle*, Bordeaux, Matthieu Chappuis, 1685 ; Sérizanis de Cavailon, *Teofile ou la victoire de l'Amour divin sur le profane, tragédie sacrée*, Aix-en-Provence, Vve de C. David et A. David, 1695 ; Père Dumoret, *Le Sacrifice d'Abraham. Tragédie. Par le P. Dumoret de la Doctrine Chrétienne, Professeur des Humanitez dans le premier Colège de Toulouse*, Toulouse, Claude-Gilles Le Camus, 1699.

anonyme (sur les vingt-quatre pièces du Théâtre de Béziers, cinq seulement sont pourvues de noms d'auteurs et deux des recueils aixois rassemblent des œuvres anonymes), ce théâtre est très souvent lié à des circonstances particulières, lesquelles se regroupent en deux grandes catégories qui peuvent communiquer : le cadre carnavalesque et plus généralement festif, représenté essentiellement par les recueils aixois, qui font apparaître le personnage emblématique de Caramantran⁴, et le Théâtre de Béziers, joué pendant les *Caritats* et dans lequel s'invitent, ponctuellement, les figures tutélaires de Pepesuc et du Camel (chameau); les entrées de grands à l'occasion desquelles sont composés des vers de ballets ou des dialogues. Ainsi, à l'occasion de l'entrée du maréchal de Schomberg à Montpellier en 1632, Isaac Despuech-Sage compose un dialogue bilingue sur le modèle de celui, trilingue que Du Bartas avait écrit en 1579 pour l'entrée de Marguerite de Navarre à Nérac. Bien sûr, une partie de la production occitane échappe à cette typologie et semble émaner de gestes plus individuels, sans liens avec des sollicitations ou cadres extérieurs. Par ailleurs, le théâtre en occitan prit régulièrement la forme de pièces religieuses, dont on a conservé peu de textes – le *Repertòri deu teatre occitan 1550-1800* de Jean Eygun (Eygun 2003) n'en comptabilise presque aucune – mais dont l'existence est attestée notamment par les travaux de Jacques Chocheyras pour le Dauphiné et la Savoie (Chocheyras 1971; 1975).

L'un des exemples les plus riches de cet ensemble est assuré constitué par les vingt-quatre pièces du Théâtre de Béziers, publié entre 1628 et 1657, sous la forme de trois recueils⁵ et de huit pièces parues séparément⁶. Leur représentation s'inscrit dans le contexte des fêtes des *Caritats* ou « charités », dont l'existence est attestée dès le Moyen Âge (Gardy 2007, 70-71), et pendant lesquelles les habitants et représentants des institutions biterroises commémorent un événement historique ou qui mêle probablement éléments historiques et éléments mythiques. Au début du V^e siècle en effet (en 435), la ville aurait été libérée des envahisseurs vandales grâce à l'envoi, par le pape Sixte, d'une armée de chevaliers chrétiens arrivés par la mer. Après avoir sauvé la ville, les chevaliers laissent aux habitants un fief, à charge que le revenu de ce fief soit distribué chaque année, le jour de l'Ascension, aux pauvres de la ville. La commémoration prend la forme d'un défilé des corps de la ville, mais aussi de figures ou d'éléments liés aux légendes biterroises, parmi lesquelles une

⁴ Comme l'indiquent les titres de plusieurs pièces de Claude Brueys tels que les *Ordonnansos de Caramantran a quatre Personnagis*, le *Discours de Caramantran à baston romput* ou une *Harengo funebro sur la moüort de Caramantran*.

⁵ *L'Antiquité du triomphe de Besiers, au jour de l'Ascension. Contenant les plus rares histoires qui ont esté représentées au susdit jour ses dernières Années*, Béziers, Jean Martel, 1628 ; *Seconde partie du triomphe de Beziers...*, Béziers, J. Martel, 1644 et *Théâtre de Béziers ou Recueil des plus belles Pastorales et autres Pièces historiées...*, Béziers, J. Martel, 1657.

⁶ *Pastorale du berger Celidor et de Florimonde sa bergere*, Béziers, J. Martel, 1629 ; *Histoire du mauvais traitement fait par ceux de Villeneuve...*, Béziers, J. Martel, 1632 ; *Histoire pastorale...*, Béziers, J. Martel, 1633 ; *La Fausse Magie découverte...*, Béziers, J. Martel, 1635 ; *Historio de las Caritats de Besiés*, v 1635 ; Michalhe, *Les Mariages rabillez*, Béziers, J. Martel et P. Claverie, 1647 ; Michalhe, *Pastorale del bergé Silvestre ambé la bergeyro Esquibo*, Béziers, J. Martel, 1650 ; *Las amours de Damon et de Luresso*, Béziers, J. Martel, 1657.

Galère (qui évoque le navire avec lequel sont venus les chevaliers chrétiens) qu'on fait tourner sur elle-même, un Chameau confié à la ville par saint Aphrodise, premier évêque de Béziers, et son gardien ainsi que Pepesuc. Ce dernier personnage est un capitaine ou général, dont le modèle historique serait un capitaine nommé Peire Peruc ou Monpezuc, qui aurait, comme les chevaliers chrétiens envoyés par le pape Sixte, sauvé une nouvelle fois la ville de l'envahisseur étranger, cette fois des troupes anglaises du prince de Galles, en 1355, ce personnage figurant en outre dans plusieurs pièces. Sauvées de l'oubli auquel elles étaient sans doute promises par la volonté d'un imprimeur-libraire local attaché à sa ville et à ses traditions, les pièces publiées se laissent diviser en deux groupes essentiels, qui correspondent à des orientations esthétiques diverses : une partie prend en effet la forme de comédies ou de comédies pastorales (Louvat-Molozay 2013, 679-696), structurées autour d'une intrigue matrimoniale où les amours d'un jeune homme et d'une jeune fille sont rendues d'abord impossibles par un obstacle dont la nature peut varier (la guerre, et l'enrôlement du jeune homme comme soldat, la présence d'un rival, parfois encouragé par la mère de la jeune fille, parce qu'il est plus fortuné...). Un autre groupe rassemble des pièces allégoriques et/ou d'actualité, liées à un événement précis, qui appartient à la petite ou à la grande histoire. Il peut s'agir d'une récente épidémie de peste (*Histoire du mauvais traitement fait par ceux de Villeneuve à la ville de Beziers pendant la contagion*), d'un problème d'alimentation des fontaines de la ville (*Histoire de la rejouissance des chambrières de Beziers, Sur le nouveau rejalisement d'eau des tuyaux de la fontaine*), et surtout de la guerre, thème omniprésent dans les pièces des années 1610-1630, ce qui s'explique bien sûr par l'actualité biterroise et plus généralement languedocienne... Le contexte dans lequel elles sont composées et jouées (dès les années 1610 pour les plus anciennes) est en effet celui de la difficile mise en œuvre du traité de tolérance censé avoir mis fin aux guerres de religion en 1598 et des événements majeurs qu'ont été, pour la région, la paix de Montpellier signée par Louis XIII en 1622 et pour l'ensemble de la nation la prise de La Rochelle en 1626. Les pièces font place à un personnel dramatique très varié, puisqu'on y trouve des animaux (un perroquet et un chameau), des personnages allégoriques (la Paix, la Ville) ou mythologiques (Mégère, Pâris), aux côtés de personnages appartenant au petit peuple (valets et chambrières, fontainier, soldat mercenaire ou le plus souvent enrôlé de force) ou à la bourgeoisie. La dernière caractéristique de ce corpus, qui n'est pas la moins originale, est qu'il fait régulièrement dialoguer le français et l'occitan, le français étant réservé aux figures allégoriques, aux personnages mythologiques et aux personnages qui appartiennent à la bourgeoisie et l'aristocratie ou qui sont présentés comme « français », quand l'occitan est parlé par tous les autres personnages, à savoir les représentants du peuple (bergers, valets, jeunes gens et jeunes filles) et par les figures locales telles que Pepesuc et le Chameau (Gardy 2015; Louvat 2018b).

À partir de quelques entrées (la renaissance de la tragédie à Paris dans les années 1630, le partage entre Paris et la province, la production théâtrale en

occitan), nous avons tenté de montrer qu'il était possible, sinon nécessaire, d'infléchir, nuancer et réécrire certains chapitres de l'histoire du théâtre français du XVII^e siècle, histoire parisiano-centrée et limitée à des usages et à des genres théâtraux qui ne sont pas les seuls à exister sur le territoire national, bref, d'écrire une histoire « inclusive » du théâtre français, de sa production et de ses pratiques plurielles. Cette histoire reste à faire, et il serait souhaitable que puissent y dialoguer des champs de savoir jusqu'alors disjoints, tels que les témoignages relatifs aux représentations de troupes de campagne en province, qui contribuent à la circulation des œuvres parisiennes autant qu'à la diffusion de techniques de jeu, et les productions dramatiques locales en français autant qu'en langues régionales.

Bibliographie

Textes antérieurs à 1800

- BOUHOURS, Dominique. 1692. *Suite des Remarques nouvelles sur la langue française*. Paris: Georges et Louis Josse.
- CHAPPUZEAU, Samuel. 1674. *Le Théâtre français divisé en trois livres....* Lyon: Michel Mayer.
- PERRAULT, Charles. 1692. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie*. Paris: J.-B. Coignard.
- RAPIN, René. 2011 [1684]. *Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. Pascale Thouvenin. Paris: Champion.
- SARASIN, François. 1639. *Discours de la tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry*. Paris: A. Courbé.
- VAUGELAS, Claude Fabre de. 1647. *Remarques sur la langue française...* Paris: Vve Jean Camusat.

Textes postérieurs à 1800

- BIET, Christian [dir.]. 2006. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*. Paris: R. Laffont, « Bouquins ».
- CERTEAU, Michel de, Julia Dominique et Revel Jacques. 1975. *Une politique de la langue*. Paris: Gallimard.
- COUROUAU, Jean-François. 2012. *Et non autrement. Marginalisation et résistance des langues de France (XVI^e-XVII^e siècle)*. Genève: Droz.
- CHOCHEYRAS, Jacques. 1971. *Le Théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*. Genève: Droz.
- . 1975. *Le Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Genève: Droz.
- DESGRAVES, Louis. 1986. *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les Collèges en France (1601-1700)*. Genève: Droz.
- EYGUN, Jean. 2003. *Repertòri deu teatre occitan 1550-1800*. Bordeaux: Tèxtes Occitans.
- FORESTIER, Georges. 2010. *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*. Paris: Armand Colin.
- GARDY, Philippe. 2007. « Le "Théâtre de Béziers" ou "Teatre de Caritats" : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche » Dans *Béziers ville occitane ?*, ed. Carmen Alén Garabato, 69-90. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan.
- . 2014. « Règles et enjeux des prologues dans le "Théâtre de Béziers" (1600-1660) » *Littératures classiques* 83, 293-308.

- 2015. « Le jeu des langues dans le “Théâtre de Béziers” » *Littératures classiques* 87, 229-244.
- LEBÈGUE, Raymond. 1978. « La tradition dramatique à Alise Sainte-Reine au XVII^e siècle » *Études sur le théâtre français II*, 124-130. Paris: Nizet.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. 2008. « Mairet et les frontières de la tragédie: La Silvanire, La Sophonisbe, La Sidonie » *Littératures classiques* 65, 129-144.
- 2013. « Formes, modèles et invariants du corpus pastoral dans le Théâtre de Béziers: quelques hypothèses » Dans *Mélanges de littérature occitane offerts à Philippe Gardy*, ed. Courouau, Jean-François, Pic, François et Torreilles, Claire, p. 679-696. Turnhout: Brepols.
- 2014. *L'« Enfance de la tragédie »*. *Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. Paris: Presses universitaires de Paris Sorbonne.
- LOUVAT, Bénédicte. 2018. « L'imprimé théâtral dans les provinces méridionales au XVII^e siècle » Dans *Actes du Congrès de la NASSCFL* (Lyon, juin 2017), *Papers on French Seventeenth Century Literature*, à paraître.
- 2018. « Diglossie et représentation de la diglossie dans le Théâtre de Béziers » *Cahiers du GADGES*, à paraître.
- MAILLARD, Jean-Christophe. « Les pères de la Doctrine chrétienne à Toulouse: les enjeux du théâtre et de la musique au collège de l'Esquille à la fin du XVII^e siècle » Dans *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, ed. Piéjus, Anne, 255-269. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MARTEL, Philippe. 2018. « Province / provincial » *Littératures classiques* 97, à paraître.
- MICHEL, Henri. 1984. « La production imprimée des villes du Bas-Languedoc au XVII^e siècle » Dans *Actes du Colloque international d'études occitanes (Lunel, 25-28 août 1983)*, ed. Dulac, Liliane et Lafont, Robert, 13-50. Montpellier: Centre d'étudis occitans.
- PASQUIER, Pierre. 2009. « XVII^e-XXI^e siècle, sainte Reine: une tradition qui perdure » Dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, ed. Biet, Christian et Fragonard, Marie-Madeleine, 879-889. Paris: Classiques Garnier.
- RIFFAUD, Alain. 2016. « L'édition du théâtre français au dix-septième siècle: 1630-1690 » Dans *Print Culture in Early Modern France*, n° spécial de *l'Irish Journal of French Studies*, ed. Conroy, Derval, 5-21.

Résumé

Le XVII^e siècle est considéré comme l'âge d'or du théâtre français, pour avoir vu naître le trio que forment Corneille, Molière et Racine, auteurs des chefs-d'œuvre immortels que sont, notamment, *Le Cid*, *Tartuffe* et *Phèdre*. Sans jamais le dire et encore moins le penser, une telle conception fait en réalité coïncider l'histoire du théâtre français avec celle du théâtre parisien et un siècle entier avec une quarantaine d'années tout au plus. C'est donc une autre histoire que nous aimerions raconter autant que donner à penser, une histoire qui embrasse la production théâtrale des territoires français en dehors de la capitale, avant et après les bornes chronologiques étroites qui vont des années 1630 aux années 1670 et dans les langues de France autres que le français autant que dans la « langue de Molière ».

Abstract

The 17th century is considered to be the golden age of French theater, incarnated by the trio of promising dramatists Corneille, Molière and Racine, authors of immortal master pieces, notably *Le Cid*, *Tartuffe* et *Phèdre*. Without ever mentioning or even less recognizing it, this conception of theater historiography parallels the evolving French theater with Parisian theater only and reduces a whole century of theater production to only more or less 40 years. In this paper, I aim at narrating or least pointing to a different history of French theater, a history that embraces theater production outside of the capital, before and after the narrow time period that goes from the 1630s to the 1670s, and in languages other than (Molièrian) French.