



HAL
open science

Les prologues des premières comédies françaises comme lieux de distinction d'un genre (re)naissant

Jérémy Sagnier

► **To cite this version:**

Jérémy Sagnier. Les prologues des premières comédies françaises comme lieux de distinction d'un genre (re)naissant. Patrizia De Capitani; Marc Douguet; Marc Vuillermoz. Ouvertures du théâtre. France, Italie, Espagne. XVIe – XVIIe siècles, 576, Classiques Garnier, pp.347-363, 2023, Rencontres, 978-2-406-14646-9. 10.48611/isbn.978-2-406-14646-9.p.0347 . hal-03956429

HAL Id: hal-03956429

<https://hal.science/hal-03956429v1>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Pagination conforme à l'original]

À QUOI BON DES PROLOGUES ?

Les prologues des premières comédies françaises
comme lieux de distinction d'un genre
(re)naissant

Toutes les comédies françaises dites « régulières » publiées dans les années 1550-1570 sont précédées par un prologue (à deux exceptions près, très faciles à expliquer¹). Et les prologues de ces toutes premières comédies françaises présentent un air de famille frappant, encore assez peu analysé comme tel par la critique. Ils sont tous de nature à la fois métathéâtrale, métagénérique et polémique, comme si l'on avait affaire là à une spécificité générique de la comédie – d'autant qu'on ne trouve pas de prologues dans les autres genres théâtraux en France à la même époque, qu'il s'agisse de la tragédie² ou de la farce. Ces prologues disparaissent assez rapidement du champ comique par la suite, en tout cas dans les textes imprimés. Leur présence est en effet moins systématique dans les comédies de seconde génération, et, pour ce qui concerne les comédies du xvii^e siècle, le prologue est utilisé au début du siècle principalement comme une harangue très autonome à l'égard de la pièce qui suit³ – le même mot de *prologue* ayant tendance à désigner, comme on le sait, des paratextes de natures assez différentes.

Cet air de famille s'explique sans doute par un ancêtre commun : le prologue térentien. Ces premiers prologues comiques français partagent

- 15 *L'Ennuie* de Baïf, traduction d'une comédie de Térence, et *La Reconnuë* de Belleau, comédie qui semble être restée inachevée.
- 16 Là aussi, à une poignée d'exceptions près : *Abraham se sacrifiant* de Théodore de Bèze, *Cléopâtre captive* de Jodelle et *David combattant* de Louis des Masures.
- 17 Voir J.-M. Hostiou, « La vogue du prologue dramatique, un genre médian (1680-1760) », dans *La Médiation du littéraire dans l'Europe du xvii^e et xviii^e siècles*. Études réunies et éditées par Florence Boulterier. Centre de Recherches sur l'Europe Classique (xvii^e et xviii^e siècles), Actes du colloque international organisé à l'université de Bordeaux, Tübingen, Narr Verlag, « Biblio 17 », 2013, p. 65-70, ainsi que L. Arnason, *L'Encadrement théâtral : une étude de la pratique et de la fonction herméneutique du parathéâtre en France au xvii^e siècle*, thèse de doctorat non publiée, Université Paris-IV Sorbonne, 2009, p. 100-122.

en effet des visées pragmatiques similaires, que l'on peut facilement faire concorder avec les quatre « espèces » (*species*) de prologues qu'Évanthius distingue chez Térence :

1 *Comoedia autem dividitur in quattuor partes : prologum, πρότασιν, ἐπίτασιν, καταστροφὴν. 2 Prologus est prima dictio, a Graecis dicta πρώτος λόγος uel antecedens ueram fabulae compositionem elocutio, ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος, eius species sunt quattuor: συστατικός, commendatīvus, quo poeta uel fabula commendatur ; ἐπιτιμητικός, relātīvus, quo aut aduersario maledictum aut populo gratiae referuntur ; δραματικός, argumentatīvus, exponens fabulae argumentum ; μιχτός, mixtus, omnia haec in se continens.*

« 1 La comédie se divise en quatre parties : le prologue, la protase, l'épitase, la catastrophe. 2 Le prologue est le premier texte. Le mot vient du grec πρώτος λόγος (premier discours), ou signifie un morceau oratoire qui précède la véritable composition de la fable (ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος, le discours d'avant la pièce). Il y en a quatre espèces : le prologue συστατικός ou commendatīvus (de recommandation), dans lequel le poète ou la pièce se recommandent au public ; l'ἐπιτιμητικός (de reproche) ou relātīvus (en rapport), dans lequel sont rapportées ou bien des insultes envers un adversaire ou des formules de gratitude au public ; le δραματικός (en action) ou argumentatīvus (en intrigue), qui expose l'intrigue de la pièce ; le μιχτός ou mixtus (mixte), qui comprend tous les autres⁴. »

Comme les prologues de Térence dont ils sont les héritiers, ils sont tous *mixtes* par les visées pragmatiques qu'ils se donnent, au sens où, pour reprendre la terminologie d'Évanthius, ils sont à la fois : *commendatīvi* (ils cherchent à attirer la bienveillance du public), *relātīvi* (ils attaquent des opposants, ou flattent l'assistance), et *argumentatīvi* (ils exposent, mais le plus souvent rapidement ou allusivement, comme chez Térence, l'argument de la pièce).

Comment expliquer, dans l'histoire du théâtre français, ce bref moment de ressemblance voire de standardisation rhétorique des prologues de comédie au milieu du xvi^e siècle ? Et d'ailleurs à quoi bon des prologues dans ces comédies ? Je me propose ici d'étudier ces prologues comme un ensemble textuel unifié, dont l'existence et les caractéristiques sont motivées précisément par un contexte d'antagonisme – c'est en tout cas ce que suggèrent ces textes.

18 *Evanthii de comoedia excerpta*, édition et traduction par Bruno Bureau et Christian Nicolas, Université Jean Moulin-Lyon 3, Hyperdonat, en ligne : [hyperdonat.huma-num.fr/Commentaires, Evanthius, VII, 2.](http://hyperdonat.huma-num.fr/Commentaires/Evanthius_VII_2)

Contexte d'antagonisme parce que le genre de la comédie à l'antique connaît une nouvelle naissance, et se trouve en butte à des difficultés et des oppositions dont ces prologues eux-mêmes font état. Si bien que le statut singulier du prologue, interface entre texte et périphrase, commencement qui n'a pas tout à fait commencé, permet en quelque sorte de réitérer et de placer sur la scène la (re)naissance du genre comique. Les prologues sont ainsi investis par les dramaturges pour revendiquer la légitimité d'un genre qui, semble-t-il, doit encore faire ses preuves dans le champ littéraire. Cette affirmation de légitimité générique passe par des marqueurs linguistiques de distinction, au sens bourdieusien du terme⁵, c'est-à-dire par une stratégie discursive de différenciation, qui opère des hiérarchisations esthétiques et sociales. Sans chercher pour autant à m'inscrire dans le courant de la sociologie littéraire, j'étudierai ces marqueurs grâce à quelques dominantes discursives frappantes dans tous ces prologues : leur positionnement énonciatif singulier, leur dimension polémique, et les procédés de hiérarchisation du champ littéraire qu'ils mettent en œuvre. Cela permettra de constater combien ces textes constituent un corpus de réflexion majeur sur la comédie, un véritable arsenal théorique concerté.

AVANCER MASQUÉ : LA DISTINCTION PAR L'ÉNONCIATION

Partons des formes énonciatives adoptées par les prologues, car il s'agit d'une énonciation qui ancre d'emblée ces textes dans un espace construit linguistiquement par une opération de distinction. Cette distinction se réalise par l'exploitation d'une tripartition linguistique bien connue : nous/vous/eux – autrement dit : locuteurs, allocutaires, délocutés. Chaque actant énonciatif se voit ainsi attribuer un rôle précis dans la légitimation du genre comique, rôle correspondant à une position sociale.

Par une sorte de bouclage métonymique (le lieu textuel faisant office de fonction, qui fait à son tour office de nom propre), le locuteur du

19 Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

prologue, c'est Prologue⁶, personnage très singulier, puisqu'il est nommé dans la didascalie précédant son monologue, mais jamais dans la liste des personnages. Il disparaît une fois son unique réplique prononcée, sans jamais interagir avec les autres personnages⁷. On ne s'étonnera pas que Prologue s'exprime assez peu à la première personne. Il n'est que mandataire énonciatif, selon l'aveu même de « l'avant-jeu » des *Esbabis* de Grévin :

Je viens de la part du poète
Lequel vous remontre par moi
Ce qui plus le tient en émoi⁸. (v. 8-10)

Pourtant, on ne saurait réduire la fonction de Prologue à cette délégation énonciative : parler de la part du Poète, ce n'est pas nécessairement parler en son nom : « le/ce Poète » est finalement peu mentionné⁹, et jamais sous son patronyme. Surtout, le Prologue se présente moins comme le vecteur d'une parole auctoriale individuelle que d'une parole collective, aux délimitations relativement floues. L'ambiguïté est manifeste dans *Les Corrivans*¹⁰ de La Taille, où Prologue affirme : « nous avons appelé ceste Comedie *Les Corrivans* » (f. 66r^o). Mais qui est ce *nous*, partout employé : « entre nous » (*L'Éugène*¹¹, v. 57), « notre intention » (*La Trésorière*¹², v. 5), et souvent relayé par un *on* : « on vous apporte » (*Éugène*, v. 11), « on a possible découvert » (*Les Esbabis*, v. 49), etc. ? Peut-il s'agir d'un simple *nous* de majesté ? On sait que les pronoms *on* et *nous* se caractérisent par leur polysémie et leur générosité référentielle. Bien sûr, dans l'exemple

- 20 Le nom commun est employé comme nom propre de personnage, à l'image de ce qui se passe dans certaines pièces de Plaute et dans toutes celles de Térence. Voir F. Callier, « Remarques sur les prologues de la *Palliata* » dans *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000, § 7-9, en ligne : books.openedition.org/pufc/2512.
- 21 Signalons toutefois que, chez Jodelle, le Prologue d'*Éugène* affirme mettre fin à son discours sur l'insistance du protagoniste éponyme, présent en coulisses : « Je m'en tairay, l'Abbé me tient la rêne » (v. 78). *Tenir resne à qqc* : « Réfréner qqc. » (ATILF, *Dictionnaire du Moyen Français*).
- 22 Jacques Grévin, *Les Esbabis*, IdT – Les idées du théâtre, en ligne : idt.huma-num.fr/notice.php?id=239, v. 8-10. Je reprends les graphies légèrement modernisées, ainsi que les numéros de vers, de cette source.
- 23 Par deux fois dans le prologue de *L'Éugène* de Jodelle et autant dans « l'avant-jeu » des *Esbabis* de Grévin.
- 24 Jean de La Taille, *Les Corrivans*, éd. de Denis L. Drysdall, Paris, STFM, 1974. Je cite cette édition en signalant à chaque fois la foliation de l'original.
- 25 Étienne Jodelle, *L'Éugène*, éd. de L. Zilli, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- 26 Jacques Grévin, *La Trésorière*, IdT – Les idées du théâtre, en ligne : idt.huma-num.fr/notice.php?id=242.

des *Corrivaus* (« nous avons appelé »), on peut sans difficulté parler de *nous* de majesté, et dans ce cas Prologue s'assimilerait, de manière relativement originale, au dramaturge. Mais dans d'autres expressions cette assimilation est délicate. Prologue parle moins au nom de l'auteur que d'un collectif, réunissant ce que nous appellerions l'équipe artistique et la salle : « car nous ne nous amusons point en chose ne si basse, ne si sotté », affirme au public ce même Prologue des *Corrivaus* (f. 65r^o). Par-delà la scène et ce que l'on n'appelle pas encore le quatrième mur, une collectivité se construit, autour d'une exigence esthétique.

Car Prologue n'oublie jamais à qui il s'adresse. Il cherche à établir une connivence avec le public, au moyen de cette prise de contact qu'est l'allocution. La connivence peut d'ailleurs aller jusqu'à la complicité. Dans *Les Esbahis* de Grévin, le secret concernant l'origine réelle de l'intrigue est confié par le Poète au Prologue et ensuite communiqué à la salle. La créature trahit la confiance de son créateur, ce qui ne l'empêche pas d'enjoindre aux spectateurs de tenir leur langue mieux qu'elle :

Ce nonobstant j'ai su de lui,
 Comme une chose bien secrète,
 Que cette comédie est faite
 Sur le discours de quelque amour, Qui
 s'est conduit au carrefour
 De saint Séverin; mais je vous prie,
 D'autant que vous avez envie D'être
 secrets, de tenir coi¹³

L'appel au silence est du reste un *topos* du prologue comique depuis les comédies latines, sur lequel *Le Brave* (traduction libre du *Miles Gloriosus* de Plaute) brode avec allégresse, dans plus d'une quarantaine de vers, qui débudent ainsi :

S'il vous plaisoit de m'écouter,
 Messieurs, je pourroy vous conter
 L'argument de la Comedie :
 Ce faisant double courtoisie
 L'on verroit, en vous de vous taire,
 Comme en moy de ne point me taire¹⁴.

27 Jacques Grévin, *Les Esbahis*, éd. citée, v. 62-69.

28 Jean-Antoine de Baïf, *Le Brave*, éd. de M. Quainton, dans *Œuvres complètes V*, sous la dir. de Jean Vignes, Paris, Honoré Champion, 2016, v. 4-6.

Cette demande de « courtoisie » renvoie ainsi à un code de la représentation, qui est autant code d'honneur que code rhétorique (rappelant que la communication théâtrale est un faux dialogue, sans réciprocité possible). Cet appel au silence est la condition de réussite de la représentation théâtrale métaphorisée comme don, en échange du « loyer de votre silence » (*Le Brave*, v. 9). Plus encore que la réceptivité du public, Prologue entend s'assurer de son adhésion esthétique tacite à la comédie qui lui est présentée : il s'agit bien de « plaire » (*L'Eugène*, v. 4 et 19) à la salle, en surveillant aux besoins ses réactions physiques et verbales (« Dont vient l'étonnement que vous montrez ? », *Eugène*, v. 73-74 ;

« Quoi ? demandez-vous ces Romans [...] ? », *La Trésorière*, v. 30). Mais cela n'implique pas de plaire à tous : c'est à un public choisi et homogène que ces prologues s'adressent. Public masculin¹⁵, dans deux apostrophes (*Le Brave*, v. 2, *Les Corrivains*, f. 65r^o) ; public participant, en outre, d'une même communauté linguistique, attachée à la défense du français, (« notre langue » – *Eugène* ; *Corrivains*, f. 65r^o) ; et, surtout, public qui partage les principes esthétiques des dramaturges : à la fois leurs rejets – j'y reviendrai – et leur bon goût. Cela était déjà patent dans la réplique des *Corrivains* citée précédemment (« car nous ne nous amusons point... »). On retrouve de manière tout aussi explicite cette idée d'une communauté intellectuelle, flatteusement exprimée, dans *La Trésorière* :

Vous êtes bien mieux avisés [que la populace amatrice de romans], Comme je
crois ; votre présence
Mérite avoir la jouissance
D'un discours qui soit mieux limé¹⁶.

Quelques vers plus loin dans ce texte, Prologue affirme vouloir « aux doctes complaire » (v. 68) : ainsi ce public, d'« avisés », de « doctes » serait un public savant. En un mot : une élite intellectuelle.

Or, ce qui définit le discours d'un groupe, et en particulier d'une élite, ce sont des frontières et des jeux d'opposition. Dans l'énonciation de ces prologues, c'est là-dessus que fonctionne à plein régime le processus de distinction : dans la construction discursive d'opposants esthétiques, que la délocution permet d'exclure du dialogue et de pointer du doigt. Plus le prologue adopte des positions fortes, plus la construction d'un

15 Sur ce sujet, voir *supra* la contribution de Véronique Lochert, p. 365-378.

16 Jacques Grévin, *La Trésorière*, éd. citée, v. 34-37.

bouc émissaire semble nécessaire. Ces boucs émissaires sont de deux types : les mauvais spectateurs, pour une part, et, dans une proportion beaucoup plus grande, les mauvais dramaturges. Les mauvais spectateurs peuvent être par exemple, dans *Les Esbahis*, « des dames de ce quartierci » (v. 38), qui se sont senties visées par une comédie précédente du dramaturge (probablement *La Trésorière*). Mais le Prologue de Grévin reste taquin et ambigu au sujet du bien-fondé de leur récrimination. Les vrais opposants parmi les spectateurs sont masculins, et ce sont ceux d'entre eux qui font la fine bouche à l'idée d'écouter une comédie. Grévin ne les mentionne pas directement, mais les prologues de Jodelle et La Taille ont tous deux un mot pour ces mécontents « de face sourcilleuse » (*Engène*, v. 5) ou qui désapprouveront « avec un hochement de teste & froncement de sourcil » (*Les Corrivaus*, f. 65v^o). Dans les deux cas, le sourcil porte tout le poids physiognomique de la réprobation¹⁷... La véhémence la plus grande est néanmoins réservée à la concurrence, à des dramaturges perçus comme des antagonistes : essentiellement les tenants de poétiques populaires héritées du Moyen Âge, qui font l'unanimité contre eux. Pour l'instant, notons simplement l'utilisation d'outils désignatifs révélateurs, pour référer à tous ces opposants : des pronoms indéfinis dotés le plus souvent d'un sémantisme de la pluralité mais de la faible quantité : « aucuns » (*Engène*, v. 5 et 7), « quelques-uns » (*Corrivaus*, f. 65v^o), et le pronom démonstratif « ceux », qui permet également de renvoyer à un collectif flou, peut-être par connivence – nous nous comprenons, pas besoin d'en dire plus – ou peut-être parce qu'il semble plus héroïque de combattre plusieurs moulins à la fois.

Tous ces marqueurs énonciatifs permettent ainsi de faire d'emblée de la représentation théâtrale une expérience collective, qui est également une prise de position esthétique collective, partagée par la scène avec la salle.

29 Le TLFi attribue à *L'Engène* la première attestation de l'adjectif *sourcilleux*, même si le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey fait remonter la lexie à 1548, sans préciser dans quel texte. L'adjectif est donc très moderne, mais pas la valeur métonymique du sourcil, pour renvoyer à une forme de mépris. Le *Gaffiot* signale dès le latin classique un emploi figuré de *supercilium* comme métonymie de « fierté, orgueil, morgue, arrogance »

LE PROLOGUE COMME SPORT DE COMBAT : DES DÉBUTS POLÉMIQUES

La distinction ne saurait néanmoins s'en tenir au stade énonciatif, celui qui consiste à *parler des* antagonistes. Il semble également nécessaire de monter à l'assaut, et de *parler contre*. Les prologues mettent ainsi en scène de manière animée l'opposition à des esthétiques théâtrales vilipendées, en ayant recours à une rhétorique du combat, offensive et véhémence¹⁸. Tout d'abord, il faut noter la tendance qu'ont ces prologues-manifestes à débiter par une négation. À l'échelle de ces textes, la négation est présente en abondance (on relève vingt-cinq énoncés négatifs dans le prologue de *L'Éugène*, ce qui n'est pas rien pour une réplique de quatrevingt-cinq vers) et théâtralisée par des procédés qui permettent d'en renforcer l'expressivité : répétition, focalisation, présence dès l'attaque du vers, voire du monologue... On pourrait difficilement imaginer acte de langage explicitant mieux les intentions de rupture portées par ces dramaturges – une rupture avec ce qui est présenté comme un état ancien du champ littéraire. Il est en est ainsi dans *La Trésorière*, qui débute en ces termes :

Non, ce n'est pas de nous qu'il faut, Pour
accomplir cet échafaud, Attendre les
farces prisées
Qu'on a toujours moralisées¹⁹.

L'adverbe négatif *non* est placé à l'attaque du vers et du prologue tout entier, puis redoublé par une négation, elle-même mise en valeur par une focalisation. Ce *non* est de plus un événement métrique d'importance,

30 La rhétorique polémique des prologues constitue bien sûr un héritage térentien ; mais on peut également percevoir l'influence des comédies néo-latines des années 1530 et suivantes dans cette manière de faire de la polémique une dominante au sein de prises de position sur ce qu'est et n'est pas le genre comique. Voir la très convaincante étude de Mathieu Ferrand, « Le prologue comique dans le théâtre néo-latin et les premières comédies françaises. De la rencontre des formes à l'opposition des genres », dans *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier xvi^e siècle*, dir. I. Garnier et alii, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 149-166. L'auteur souligne comme moi « l'obsession de la distinction générique » chez les dramaturges français (p. 149, je souligne), à la différence de leurs devanciers néo-latins.

31 Jacques Grévin, *La Trésorière*, éd. citée, v. 1-4.

puisque, tonique et isolé, il constitue un groupe accentuel à lui seul, ce qui rend d'emblée le vers asymétrique. On retrouve une même attaque par la négation dans *Les Esbabis* :

PROLOGUE

Je ne suis pas ici venu
Pour vous conter par le menu
Le discours de la Comédie²⁰.

Ici, tout commence par une négation portant sur un contre-discours présupposé. Un acte de langage que les linguistes nomment négation *polémique*, et jamais terminologie n'aura semblé si appropriée. On pourrait en dire autant du *Négromant* de La Taille (qui a pourtant recours à une tout autre rhétorique que celle du manifeste) : « Ne pensez plus ouïr chose impossible » (f. 99v^o). Cette fois la négation constitue une injonction niée, c'est-à-dire, du point de vue modal, une défense. Même phénomène également dans *L'Eugène* de Jodelle, dont le prologue s'ouvre sur un tonitruant « Assez, assez » (v. 1). L'adverbe, par son antéposition et sa répétition, acquiert quasiment une valeur d'interjection, et devient porteur d'une évidente charge négative.

Cette importance de la négation n'est guère étonnante, si l'on veut bien lire ces prises de position esthétiques en termes bourdieusiens. *La Distinction* consacre de longues analyses à des discours présentant des jugements de goût très assertifs et construits de manière similaire. Ce qui permet au sociologue d'affirmer que, « en matière de goût, plus que partout, toute détermination est négation ; et les goûts sont sans doute avant tout des dégoûts²¹ ». Nous reviendrons sur la présence stylistique du « dégoût » dans ces prologues, quand nous aborderons les qualifications injurieuses.

Grâce à la négation, il s'agit bel et bien d'incarner, dans le discours théâtral, le refus porté par ces prologues. Mais refus de quoi, au juste ? Pour le dire en un mot : d'un horizon d'attente véhiculé par le genre comique, et que la négation présuppose systématiquement. Les prologues barrent cet horizon : voici ce qu'il ne faut pas vous attendre à voir, affirment-ils en chœur. D'où le fait que cette négation porte souvent sur des énoncés attributifs, soulignant ce que ce théâtre *n'est pas*, ou ne

32 Jacques Grévin, *Les Esbabis*, éd. citée, v. 1-3.

33 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 60.

doit pas être. À quelques vers de distance, *La Trésorière* présente ainsi les énoncés suivants : « ce n'est pas de nous qu'il faut attendre les farces » (v. 1-3), « ce n'est pas notre intention » (v. 5), « ce n'est pas sa [la poésie] nature » (v. 51). Un dernier exemple emprunté à la même pièce résume très nettement cet anti-horizon d'attente, en nommant l'ennemi²² : « N'attendez donc en ce théâtre / Ne farce ne moralité » (v. 60-61). On retrouve là cet acte de langage qu'est la défense. Du Bellay en avait rêvé, Grévin l'a osé : voici enfin un manifeste qui pousse jusqu'au bout la logique de défense et illustration – ou, plus précisément : l'illustration par la défense.

Voici donc nommé l'ennemi à abattre : les farces et les moralités. Ce sont deux genres littéraires cités nommément, ou de manière à peine allusive. Et deux genres qui sont l'occasion de qualifications injurieuses très vives, adressées à leurs auteurs ou à leur public. Ces qualifications sont avant tout des disqualifications, en particulier des disqualifications intellectuelles. Farces et moralités sont des choses « sott[e]s », des « sottises » (*Les Corrivaus*, f. 65^r), jouées « d'une aussi sott[e] grâce / que sott[e] est cette populace » (*La Trésorière*, v. 31-32). Leurs auteurs sont « ignorants » (*La Trésorière*, v. 18), ou font preuve d'« ignorance » (*Les Corrivaus*, f. 65^r), ils sont « étourdis » (*Les Esbahis*, v. 12), ou « folastre[s] » (*Eugène*, v. 41). Autant d'injures qui renvoient à la déficience intellectuelle voire mentale, une accusation derrière laquelle on peut lire en négatif – justement – la revendication d'ambition intellectuelle et littéraire portée par nos dramaturges, qui se veulent créateurs d'un théâtre savant. Il faut ajouter à ce lot d'autres prédications renvoyant à la corruption morale. Par exemple une métaphore filée de la poésie en femme légère chez Grévin, décidément le plus véhément et le plus imagé de tous ces dramaturges :

[...] ce n'est pas sa nature
 Qu'elle s'en voise à l'aventure
 Vers celui qui la veut avoir. [...]
 Car ell' ne veut être forcée,
 Ni traitée, comme souvent
 Nous l'avons vue auparavant Au
 joug d'une plume marâtre²³.

34 Au contraire des prologues comiques néo-latins, qui s'en tiennent à des désignations plus floues. Voir M. Ferrand, *op. cit.*, p. 154-162.

35 Jacques Grévin, *La Trésorière*, éd. citée, v. 51-59.

Les prédications verbales *forcées* et *traitées* construisent un imaginaire de la violence, voire du viol. On retrouve cet imaginaire dans le prologue des *Esbahis*, qui dépeint la poésie en déesse vulnérable poursuivie par son groupe d'assaillants :

Une grand'troupe mal choisie Se
joue de la poésie,
Et impudente rimassant,
À cor et cri va pourchassant
Cette Déesse tant prisée,
Dont ils font naître la risée²⁴

Peu avant le passage cité à l'instant, le prologue de *La Trésorière* refuse en outre que la poésie soit « souillée, / Ou en mille parts détaillée » (v. 43-44). Ces métaphores adjectivales choisies pour renvoyer à l'intégrité poétique et à la pureté générique véhiculent bien la charge morale portée par le rejet esthétique.

Quant aux dramaturges, si l'on s'éloigne une seconde des qualifications pour évoquer des désignations, elles aussi injurieuses, deux mots reviennent à leur propos : « bateleurs » (*La Trésorière*, v. 18, *Les Esbahis*, v. 21) et « badins », ou en tout cas auteurs de farces « badines » (*La Trésorière*, v. 11 et 27 ; *Les Corrivaus*, f. 65r^o). Ce sont deux mots qui renvoient à l'univers du spectacle. Le *badin*, bien sûr, désigne un « sot », voire un « fou », notamment en tant que personnage théâtral²⁵. La disqualification passe donc par une contamination métonymique entre le dramaturge et ses personnages. Quant à *bateleur*, le substantif désigne bien un homme de spectacle, doué d'une certaine habileté. Mais cette habileté, celle du tour de passe-passe, est trompeuse, alors que la comédie nouvelle vise davantage une forme d'authenticité. D'autant que l'art du bateleur, ce spectacle gestuel plutôt que verbal, est destiné au public populaire des foires, ce qui suffit à le discréditer²⁶.

36 Jacques Grévin, *Les Esbahis*, éd. citée, v. 15-20.

37 Voir l'entrée « badin » du dictionnaire de Cotgrave : « *a foole, or Vice in a play* » (« un bouffon, ou un Vice dans une pièce de théâtre »), Cotgrave, *A Dictionarie of the french and english tongues* (1^{re} éd. 1611), dans *Grand Corpus des dictionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2007) ainsi que Ch. Mazouer, « Du badin médiéval au naïf de la comédie du xvii^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1974, n^o 26. p. 61-76.

38 Au sujet du bateleur, voir aussi chez Cotgrave l'énumération pêle-mêle « *A iugler, tumbler, puppet-player; one that professeth any of those arts; also, one that leades bears, apes, baboones, or dauncing dogges about the cuntry* » (« un jongleur, acrobate, marionnettiste ; quelqu'un

Enfin, la polémique passe également dans ces prologues par des formulations expressives permettant de tourner en dérision les sujets représentés par les genres théâtraux antagonistes. On perçoit nettement un jeu d'échos intertextuels dans les énumérations sarcastiques suivantes, respectivement prononcées par le prologue de Jodelle :

On moralise un conseil, un escrit,
Un temps, un tout, une chair, un esprit
Et tels fatras, dont maint et maint folastre
Fait bien souvent l'honneur de son theatre²⁷.

et celui de Grévin :

Il introduira la Nature,
Le Genre humain, l'Agriculture
Un Tout, un Rien, et un Chacun,
Le Faux-Parler, le Bruit commun,
Et telles choses qu'ignorance
Jadis mêla parmi la France²⁸.

Ces deux passages se caractérisent par une même énumération d'entités abstraites – les allégories mises en scène dans les moralités –, un même enchaînement avec le déterminant caractérisant *tel*, et surtout un même jeu (par l'allitération chez Jodelle, et l'antonymie chez Grévin) autour du pivot qu'est le pronom substantivé *Tout*, qu'on imagine pourtant assez mal allégorisé sur les tréteaux²⁹. La figure énumérative véhicule à merveille ce que ces dramaturges reprochent aux allégories représentées dans les moralités : leur aspect arbitraire, et l'impression de pêle-mêle qui s'en dégage – c'est bien pourquoi le prologue de Jodelle parle d'ailleurs de « fatras », et celui de Grévin de « choses qu'ignorance *mêla* parmi la France». En parlant de pêle-mêle, on pourrait s'étonner de voir ainsi les prologues comiques s'en prendre indifféremment aux farces et moralités, certes deux genres similaires par leur brièveté, mais pourtant bien

qui enseigne l'un de ces arts ; aussi, un meneur d'ours, de singes, de babouins, de chiens savants, qui parcourt le pays») et, pour ce qui concerne le rang social, la précision : « [...] *and gets a scurvie living by them* » (« et qui en vit misérablement »), entrée « basteleur », *ibid.*

39 Étienne Jodelle, *L'Éugène*, éd. citée, v. 39-42.

40 Jacques Grévin, *La Trésorière*, éd. citée, v. 19-24.

41 Luigia Zilli, qui s'attache dans son édition de *L'Éugène* à identifier des farces ayant recours aux allégories énumérées, ne peut mentionner qu'une seule farce mettant en scène Tout, et intitulée *Tout, Rien et Chacun*. Voir Étienne Jodelle, *L'Éugène*, éd. citée, p. 32.

distincts, notamment en raison de leur portée morale très différente. Il s'agit là en fait d'un reproche supplémentaire adressé aux dramaturges antagonistes : celui de mélanger ces deux genres. D'où ce reproche de « moraliser » (*Eugène*, v. 39) les farces, c'est-à-dire d'y parler par allégories, plus ou moins obscures. Ce verbe, par sa formation lexicale, renvoie à un processus, c'est-à-dire, dans l'imaginaire poétique porté par ces textes, à la dégradation d'une essence, à une hybridation contre nature. On retrouve l'accusation de manière très condensée dans *Les Esbabis*, qui rapprochent « tragédies farcées » et « farces moralisées » (v. 23-24). La structure en chiasme et les conversions lexicales suggèrent bien cette dérive des mauvais dramaturges, qui ont altéré les essences poétiques.

LA COMÉDIE ET LES HIÉRARCHIES LITTÉRAIRES

Intéressons-nous pour finir à la manière dont ces textes se réfèrent à des hiérarchisations au sein d'un champ littéraire présenté comme homologue du champ social, et s'emploient à situer le genre comique dans ces champs.

Situer la comédie dans les champs littéraire et social implique d'abord de se poser la question de sa généalogie. Bien qu'il s'agisse d'un genre en renaissance, la comédie n'est pas dénuée de racines, et donc de légitimité historique. C'est tout le paradoxe de ces manifestes : en tant qu'ils se veulent novateurs, il s'agit de textes orientés vers l'avenir, mais leur originalité passe par la référence à une tradition ancienne – plus légitime car plus ancienne que les formes médiévales dédaignées. D'où l'intérêt de renvoyer aux Anciens, l'Antiquité fournissant des garants à ces comédies nouvelles (« un tresbon garant » : c'est bien ainsi que l'épilogue du *Brave*, v. 16, fait allusion à Plaute, du reste jamais nommé). La Taille, lui, nomme sa triade de garants : « les Ploutes, les Terences, & les Ariostes » (f. 65^v). On notera bien sûr l'antonomase construite par la flexion nominale au pluriel, qui laisse ouvertes les possibilités de filiation, et la relative originalité de la mention de l'Arioste à égalité avec ses prédécesseurs antiques³⁰. Seul Jodelle revendique une plus

42 L'Arioste n'est mort que depuis à peine trente ans et encore peu traduit en France. Seuls les *Suppositi* (par deux fois), et *Il Negromante* furent traduits au xv^e siècle – cette dernière

grande autonomie à l'égard desdits prédécesseurs, se justifiant de ne pas « suiv[re] le Latin pas à pas » (v. 50). Mais comme souvent, c'est Grévin qui formule le plus clairement les enjeux de distinction, et en l'occurrence l'opposition entre filiation littéraire légitime et illégitime. Il évoque allégoriquement – quelques vers après avoir vilipendé les allégories du théâtre populaire ! – la « gentille poésie » (*La Trésorière*, v. 39) soumise « au joug d'une plume marâtre » (v. 59). Il s'agit bel et bien d'arracher la poésie à une forme de bâtardise. Ce qui nécessite, très symboliquement, un nouveau baptême : le nom même de *comédie* venant se distinguer de celui de *farce*, il est utilisé par tous les prologues³¹, et en outre relativement tôt dans leur prise de parole. Celui des *Corrivaus*, dans une rhétorique éminemment publicitaire, insiste bien sur l'authenticité du produit qu'il propose sous ce nom :

Et si on m'allegue qu'on jouë ordinairement assez de jeux qui ont ce nom de Comedies & Tragedies, je leur rediray encores, que ces beaux tiltres sont mal assortis à telles sottises, lesquelles ne retiennent rien de la façon ni du style des anciens³².

Gare à ne pas se laisser duper par les mauvais ersatz de la concurrence... La « façon » et « le style des anciens » : la comédie de la Renaissance n'hérite pas que d'un « beau titre », mais aussi de traits génétiques, qui sont principalement des qualités stylistiques – le maniement correct des bons outils littéraires et linguistiques. La langue fait ainsi l'objet de commentaires sur son usage approprié. Par volonté défensive, parce qu'elle est dégradée par les mauvais dramaturges, qui n'écrivent pas des vers mais « rimass[ent] » (*Les Esbahis*, v. 17) : tout le dédain est porté par le suffixe. Il s'agit de protéger la langue de la dégradation qui la menace, comme l'indique la métaphore alimentaire des *Corrivaus*, qui met en garde contre « telles badines & sottises, qui comme ameres espiceries ne font que corrompre le goust de nostre langue » (f. 65r^o-v^o). On retrouve ici un autre *topos* publicitaire et alimentaire encore très en

pièce justement par La Taille. Au sujet de la réception française du théâtre de l'Arioste, on se reportera à l'ouvrage de P. De Capitani, *Du spectaculaire à l'intime*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 181-234. L'autrice qualifie cette réception de « rencontre manquée » (p. 221).

43 De même qu'il est présent systématiquement, dans les volumes imprimés, sur la page de titre.

44 Jean de la Taille, *Les Corrivaus*, ed. citée, f. 65v^o.

vogue de nos jours, celui du bon goût de l'authenticité. L'amertume du théâtre populaire s'oppose ainsi au « plaisir & la douceur qu'a une Comedie faite selon l'art ». La comédie est également métaphorisée dans ce prologue comme un « beau joyau » qui « enrichi[t] le cabinet de la langue ». Reste à savoir comment situer la langue française par rapport à ces devanciers antiques : l'héritier peut-il se comparer à ses ancêtres ? On note un désaccord sur ce point entre Jodelle et La Taille. Ce dernier revendique avec orgueil l'excellence du français, désormais à égalité avec ses devanciers :

[...] et [une comédie] qui n'a moins de grace en nostre vulgaire, que les Latines, & Italiennes au leur. Aussi me puis-je bien vanter que nostre langue pour le present n'est en rien inferieure à la leur³³.

Mais ce n'est pas l'avis de Jodelle, pour qui « la langue encore foiblette de soymesme / Ne peut porter une foiblesse extreme » (v. 52-53). Pour Jodelle – qui écrit certes une dizaine d'années avant La Taille – le processus de maturation linguistique n'est pas encore abouti. C'est ce qui lui permet de justifier l'usage d'une voix « hardie » (v. 49) et « grave » (v. 50) chez ses personnages, et de s'affranchir des règles de convenance qui réservent ces deux qualités rhétoriques aux personnages tragiques³⁴. La faiblesse de l'outil appelle par conséquent une plus grande vigueur dans son maniement. Jodelle prend bien soin de justifier cette hardiesse, qui ne constitue pas une totale émancipation ou un affranchissement à l'égard de l'autorité des auteurs antiques, mais simplement une licence temporaire, le temps de consolider les pouvoirs de la langue.

Cette question des mérites et des préséances renvoie à un imaginaire social fortement hiérarchisé, au sein duquel les prologues s'efforcent de conquérir une position respectable pour la comédie. Ce qui ne va pas de soi tant les genres comiques sont associés au public populaire et même à des dramaturges populaires : « c'est à faire à genre de basse & vile condicion, que de faire des jeux pour donner passetemps aux autres » (*Les Corrivans*, f. 65v^o). Le prologue des *Corrivans* répond à cette objection – sérieuse

45 *Ibid.*

46 C'est le cas en particulier de la hardiesse. On retrouve l'adjectif *hardi* pour qualifier la tragédie dans le prologue de *Cléopâtre captive* de Jodelle. Sur la hardiesse comme *ethos* définitoire du tragique, voir N. Hugot, « *D'une voix et plaintive et hardie* ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, 2021, notamment p. 310-318 et 421-460.

pour un aristocrate comme La Taille : celle de déroger – par le *distinguo* entre comédie authentique et comédie usurpatrice. En ce qui concerne la délicate question du public populaire – peut-on décemment aimer ce qu'il aime ? –, Jodelle et Grévin adoptent des positions radicalement opposées. Le premier s'exprime en effet en démocrate débonnaire et le second en aristocrate dédaigneux. Ce n'est pas un hasard si le prologue de *L'Éugène* se demande s'il faut « à chacun *plaire* / ne dédaignant le plus bas populaire », alors que celui de *La Trésorière* honnit « Celui donc qui voudra *complaire* / Tant seulement au populaire ». Le prologue de Grévin clame haut et fort son mépris de la populace – ce que Bourdieu nommerait son « racisme de classe³⁵ ». La hantise de *complaire* est un véritable leitmotiv lexical des prologues de Grévin³⁶. Tout à l'inverse, celui de Jodelle s'affirme comme spectacle destiné à tous, et justifie pour cette raison le choix de la comédie plutôt que de la tragédie. Ce prologue de *L'Éugène* est du reste tout entier habité par une dialectique du haut et du bas, dans laquelle, de manière très originale, le bas se trouve réhabilité. C'est ce que l'on observe dès les premiers vers, qui défendent les caractéristiques de la comédie : « L'humble argument, le comique devoir, / Les vers demis, les personnages bas » (v. 2-4). Les trois adjectifs *humble* (c'est-à-dire, étymologiquement, « près du sol »), *bas* et *demis* (littéralement « descendu, abaissé ») renvoient à l'idée d'une infériorité, qui n'est pas du tout dédaignée mais au contraire défendue comme nécessaire par le prologue. Ce qui ne l'empêche pas néanmoins d'attaquer le théâtre populaire dans son état contemporain : il s'agit de lui rendre ses lettres de noblesse, sans pour autant composer un théâtre élitiste.

Cet exemple montre, bien sûr, que, malgré la forte unité rhétorique et l'intertexte térentien commun à tous ces prologues, leurs moyens argumentatifs et certains de leurs arguments eux-mêmes peuvent diverger. Le prologue de La Taille est le plus italianophile et celui de Baïf le plus plautien ; celui de Jodelle le plus démocratique et celui de Grévin le plus extrémiste dans son affirmation d'élitisme ; les prologues de Jodelle et La Taille ne se rejoignent pas, comme on l'a vu, sur les possibilités de la langue française. Mais tous ces textes ont à cœur de fournir à la

47 P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 199, 200 et 340.

48 On relève ce verbe aux vers 15 et 68 de *La Trésorière* et au vers 44 des *Esbahis*.

comédie une légitimité. Légitimité qui n'est pas seulement esthétique, mais également morale et sociale. C'est ce qui permet une stratégie de distinction qui place la comédie toujours dans le pôle positif des oppositions : entre *nous* et *eux*, entre le digne et l'indigne, entre le propre et l'impropre. Les prologues incarnent ainsi parfaitement les processus décrits par Bourdieu, et dans lesquels, selon sa formule facétieusement tautologique, « classeurs classés par leurs classements, les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent³⁷ ». Ce faisant, le genre comique se dote de manifestes en acte, qui en constituent véritablement des défenses en même temps que des illustrations, grâce à l'incarnation scénique d'une parole expressive et véhémence. Les prologues, ces faire-part de naissance de la comédie française, se voient transformés en véritable escorte théorique, et favorisent les débuts de ce genre dans le monde des lettres et sur les planches.

Jérémy Sagnier
Université Lyon 3 – Jean Moulin,
IHRIM

49 *Ibid.*, prière d'insérer.