

François LASSERRE

**La voix marginale de Nicolas Gougenot,
huguenot, maître-écrivain, dramaturge et théoricien du théâtre,
dans les années Louis XIII**

En quel sens peut-on parler, à propos du dijonnais Nicolas Gougenot, de « voix défendue » ? Nous n'aurons pas de peine à montrer que le très faible écho trouvé par cette voix, tel qu'il est parvenu, tout de même, jusqu'à nous, est caricaturalement déformé. C'est d'ailleurs seulement au milieu du XVIII^e siècle, soit après un siècle de silence, grâce aux recherches théâtrales des frères Parfaict, que cet écho (et monstrueusement défiguré), avait pu émerger d'un oubli total. Quand nous aurons identifié, dans son époque même, les signes de son influence limitée, nous percevrons quelques motifs de cet oubli, dans lequel Gougenot avait très vite sombré : l'indépendance de l'auteur, son comportement professionnel atypique et l'espacement de ses productions littéraires, son provincialisme, son appartenance à la religion « qu'on nomme prétendue réformée », et enfin, sans doute la filiation trop hautement humaniste de sa pensée.

Bien que l'oralité ne soit pas directement en cause dans le processus d'oubli touchant Gougenot, son œuvre pourrait nous mener à formuler néanmoins deux questions relatives à l'effacement, dans la nuit des bibliothèques. D'une part, cette œuvre est principalement théâtrale. Une partie en fut représentée, mais nous avons la trace des déformations qu'y apporta l'Hôtel de Bourgogne, et de la profonde incompréhension qui l'entoura. Nous évoquerons à ce sujet les cruelles négligences, on pourrait dire les « maquillages », de l'édition originale de sa *Comédie*, et le miroir caricatural qu'en réalisa son superficiel confrère Georges de Scudéry. L'autre question est celle de la trop grande timidité dont il fit preuve dans l'anonyme publication d'un petit ouvrage de théorie dramatique, d'une inspiration élevée, et par là voué à une incompréhension des milieux savants, dont le brouillard commence à peine à se dissiper¹.

De Nicolas Gougenot, l'histoire de la littérature conserve trois ouvrages de fiction, et un discours anonyme, que je considère, pour ma part, devoir lui être attribué. Particularité à noter tout de suite, ses fictions ont été publiées en bloc, au deuxième semestre 1633. Ce sont un roman semi-picaresque, le *Romant de l'infidelle Lucrine*, une tragicomédie, la *Fidelle Tromperie*, et une pièce de genre comique familial, la *Comédie des comédiens*. Le quatrième ouvrage, *Discours à Cliton*, présente une théorie du théâtre, écrite en 1631 ou 1632, demeurée alors manuscrite, que son auteur exhuma en juin 1637, à l'occasion de la querelle du *Cid*. L'attribution retenue par divers dix-septiémistes, de ce *Discours* à Jean-Gilbert Durval, n'est recevable, ni sur arguments externes, ni sur examen interne. Il n'existe, en revanche, aucune objection externe pour son attribution à Gougenot. Celle-ci s'appuie par ailleurs sur des preuves internes, dont l'analyse approfondie est convaincante, que nous n'avons pas la place d'exposer ici².

L'impact conjoncturel de ses œuvres, faible au demeurant, a été tout à fait négligé par l'érudition. Une histoire enchâssée figurant dans son roman a sans doute inspiré Pierre Corneille dans sa tragédie de *Théodore vierge et martyr* (1645). Pour ce qui est de la *Fidelle Tromperie*, on ignore si elle eut des représentations publiques. Corneille, dans le *Cid*, et Jean Rotrou, dans *Agésilan de Colchos*, se souvinrent de certains de ses traits dramatiques. Les mêmes, et Pierre Du Ryer, firent aussi des emprunts à la *Comédie des comédiens*³. L'examen philosophique de l'art de l'acteur, contenu dans cette dernière, fut assurément escamoté. Tant et si bien que Scudéry s'empara de sa structure, et produisit analogiquement une *Comédie des comédiens*, qui n'était qu'une bagatelle polémique, dans l'esprit des directives théâtrales de Richelieu, et qui demeure généralement plus prisée que le modèle qu'elle dénature. Le débat théâtral étant alors polarisé sur les exigences des théoriciens « savants », d'une part, et sur l'hostilité du clergé, d'autre part, la réflexion originale examinant l'expérience concrète, passa inaperçue. Le *Discours à Cliton*, qui relève de ce type d'investigation quasi-scientifique, fut mentionné une fois par l'abbé d'Aubignac, mais c'était pour s'en moquer.

Nous sommes si aisément imbus de préjugés faussement savants, nous jugeons si facilement d'un personnage à partir de ce que faisait tout un chacun en son époque (ou même de ce que le colportage érudit prétend qui se faisait), que la connaissance de tout le détail biographique concernant un auteur peut offrir une utilité inestimable pour *remettre* – comme on dit – *les pendules à l'heure*. Cette constatation piquante va se vérifier avec Gougenot, dont la redécouverte, bien que demeurée évidemment incomplète, ne manque pas de richesse. J'avais déjà pu m'y consacrer en 1995, en suite de flânerie chez un libraire, et c'est *Google*, aujourd'hui, qui, par quelques indices inattendus, m'a incité à poursuivre.

Tandis qu'il était fréquent dans le Nord de l'actuelle Côte d'Or⁴, le patronyme *Gougenot* semble avoir été rare dans la ville même de Dijon, et nos indices (dont je ne donne pas ici tout le détail) donnent à penser que nous avons affaire, à Dijon, à une famille unique, protestante, se transmettant de père en fils le prénom de Nicolas.

On sait que le duc de Mayenne, après l'assassinat, sur ordre d'Henri III, de son frère, Henri de Guise, fit de Dijon le quartier général de la Ligue. En 1589, celui que nous croyons être le père (ou le grand-père) de notre auteur, marchand dijonnais – Henri Drouot, historien de ces épisodes, l'appelle « trafiquant » –, actif parmi les partisans d'Henri de Navarre, fut obligé de s'exiler dans la localité voisine d'Auxonne⁵.

On trouve, à la date du 7 février 1593, une truculente anecdote matrimoniale qui concerne « Gougenot fils ». Ce fils, jeune marié à cette date, est sans doute le père de notre auteur, celui-ci étant né vers 1580⁶.

Nous avons par ailleurs trois documents concernant cette lignée :

Le premier en date de ces documents concerne très probablement le fils de notre auteur. Cependant, il ne nous demeurera pas tout à fait indifférent. Lors du Carnaval de 1613, le Consistoire prononce un blâme contre ce « Nicolas Gougenot fils », et l'exclut de la Sainte Cène, car il s'est masqué, et travesti en habit de femme.

En 1614, notre Nicolas Gougenot lui-même, dijonnais, offre au roi Louis XIII un travail véritablement extraordinaire, illustrant sa profession de maître-écrivain. Deuxième document, donc, prestigieux celui-là, exactement daté par la quittance, signée le 19 août de cette année 1614, d'une gratification royale qui s'élève à 600 livres. L'ouvrage a été minutieusement décrit par J. Ruyschaert dans les *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammaro di Marini*⁷.

Nicolas Gougenot, qui, on va le voir, se prévaudra de la qualité de maître-écrivain (c'est-à-dire copiste et graveur), de préférence à celle de littérateur, a donc fabriqué, en quatre exemplaires, un livre que l'on appelle un *canivet*. Le procédé consiste à découper toutes les lettres du texte dans les feuilles de papier à l'aide d'un petit canif. Procédé extrêmement minutieux et difficile, dont ne subsisteraient, de nos jours, que sept réalisations. L'ouvrage (soixante-deux pages) reproduit les prières⁸ à l'usage des Chevaliers du Saint-Esprit, Ordre fondé par Henri III. Il semble que les quatre exemplaires, réalisés en une seule découpe par Gougenot, étaient destinés au roi, à la future reine Anne, à Gaston d'Orléans, et au nonce.

Notre troisième document est constitué par les restes épars d'un album de modèles d'écriture calligraphiée. La liasse d'origine de l'exemplaire consultable aujourd'hui a été partagée entre, d'une part, un beau portrait de Gougenot, et d'autre part, 17 planches gravées de lettres et sentences diverses, qui

François Lasserre

ont été recueillies par l'abbé Michel de Marolles, dans sa riche collection de spécimens des productions gravées de son temps⁹.

Beaucoup de graveurs-copistes produisaient des ouvrages illustrant leur art. Nous avons peut-être quelque difficulté à comprendre que l'appartenance à la profession de maître-écrivain était, aux yeux de Gougenot, un prestigieux titre de fierté.

Son livre d'écritures fut réalisé en 1614. La date, la réputation de l'ouvrage, et la regrettable absence de la, ou des, feuilles qui portaient une dédicace – effectivement introuvables aujourd'hui –, sont connues notamment par la notice récapitulative de Charles Paillason¹⁰, ci-après :

Nicolas Gougenot était natif de Dijon. La Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne¹¹ le fait graveur de livres d'Écritures ; en cela elle s'est trompée. Gougenot était Écrivain, et un Écrivain habile. Il donna en 1614, un Ouvrage au Public sur l'art d'écrire toutes sortes de caractères, où l'on trouve, au commencement, le Portrait de l'Auteur. Ce livre, qui est sous mes yeux, est gravé par de Loysi, Pirette d'Autun, et Milot ; ce qui prouve évidemment¹², que notre Artiste n'était point Graveur. Dans ce même ouvrage on remarque l'Épître dédicatoire, dont l'écriture est, à peu de chose près, très ressemblante à la coulée qui est actuellement en usage. Quoique Gougenot fût Écrivain, il était encore Poète, puisqu'il est l'auteur de deux Tragi-Comédies la Fidelle Tromperie, et la Comédie des comédiens. [...].

Pour conclure ces investigations, il convient de mentionner la récente *Histoire de la Calligraphie française*, de Claude Mediavilla (Albin Michel, 2006). Dans ce beau livre, qui restaure tout un secteur de notre histoire artistique, Nicolas Gougenot retrouve la part primordiale de sa notoriété longtemps occultée.¹³

*

L'exercice de la profession d'écrivain et l'appartenance à la corporation des maîtres-écrivains est donc bien l'élément le plus important de la personnalité de Gougenot. Signalons une circonstance particulière. L'accès aux diverses corporations professionnelles était très strictement verrouillé, et le seul processus normalement existant consistait à y recueillir la succession paternelle. La lignée que nous tentons de reconstituer ne remplit pas cette condition ; le Gougenot identifié en 1589 était marchand. La conquête du statut de maître-écrivain par l'auteur dont nous parlons, apparaît par conséquent, du point de vue sociologique, comme un exploit. Et c'est un fait que Gougenot se montrera très attaché à son titre professionnel et très fier de lui, comme pourrait l'être quelqu'un qui l'aurait méritoirement conquis. Nous pouvons imaginer

avec vraisemblance (sinon de manière tout à fait démontrable) que, déjà membre d'une famille connue de la bourgeoisie dijonnaise, le jeune homme se soit découvert une authentique « vocation » à devenir maître-écrivain, et que, par son habileté aujourd'hui remise en lumière, il ait forcé les barrages que lui opposaient les pesanteurs sociologiques.

Consacrons-nous maintenant à la description de sa biographie sous l'angle de l'histoire de la littérature.

Il a pu naître vers 1580. En 1614, il est sans doute au sommet de sa compétence professionnelle. C'est alors, en effet qu'il publie son brillant livre d'écritures, et qu'il réalise les *canivets*, chef d'œuvre dont il tire une gratification royale.

Il est déjà féru de poésie. Bien qu'il n'y intervienne que comme auteur secondaire, la *Description du ballet du véritable amour*, dansé à Pezenas en 1618, en l'honneur du duc et de la duchesse de Montmorency, est complétée par une ode de vingt-deux strophes qu'il a composée, et sans doute récitée lors de cette fête¹⁴.

Osons nous souvenir, par ailleurs, de ce que semblent être, en 1613, les joyeux passe-temps de son fils, se travestissant lors du carnaval.

Dans les fictions de notre auteur, le travestissement tient une place très importante. Un fille adolescente se travestit pour se lancer à la poursuite de celui qu'elle aime. Un garçon se travestit pour s'introduire dans un milieu interdit aux hommes. Un autre se fait fille dans un ballet et pousse assez loin le jeu de la séduction d'un naïf jeune homme. Le procédé est certes largement tributaire des modèles romanesques ou théâtraux déjà connus. Mais Gougenot s'en régale. Il est donc intéressant de supposer que la dissipation assez innocente de son fils put trouver un encouragement tacite dans un climat familial sans doute exempt de maussaderie.

La dédicace de son roman nous apprend que « la perte de la vue » le prive, vers 1630, de l'exercice de sa profession ordinaire. Telle paraît être la raison pour laquelle, vers cinquante ans, il se lance dans les ouvrages littéraires qui sollicitent notre attention.

La première en date de ses fictions, difficile à dater, est peut-être *la Fidelle Tromperie*. Amateur et connaisseur de théâtre, il l'aurait écrite en réaction au réveil de l'art dramatique, soit au temps de la *Sylvie* de Jean Mairet (1625), soit à celui des tragicomédies de 1628 (refonte de *Tyr et Sidon*, par Jean de Schelandre, *Agimée* de Simon Basin, *Arétaphile* de Pierre Du Ryer, *Madonte* d'Auvray,...). Stimulés par les passions tragicomiques d'époque, ces auteurs se portent à la rencontre d'un public non-savant, dont l'afflux au théâtre est encouragé, et en partie suscité, par la dernière étape d'affermissement de la paix civile. En tout état de cause, l'ouvrage est dynamique, exaltant un thème féministe (tiré d'un épisode d'*Amadis*), et débordant de passion amoureuse.

François Lasserre

Corneille s'en souviendra pour les éclats de passion de Chimène. Pour le style, un archaïsme assez décoratif n'excuse pas tout à fait certaine maladresse des alexandrins.

On remarque, en revanche, de très belles stances en octosyllabes, et ceci nous rappelle que l'auteur avait acquis, beaucoup plus tôt, une expérience de la poésie, même s'il n'en faisait guère profiter les libraires-imprimeurs, concurrents mécaniques de la noble profession de calligraphe¹⁵.

La date la moins incertaine est celle de sa *Comédie des comédiens*, pour laquelle la fourchette de datation la plus large n'excède pas, à notre avis, 1630 à 1632. La prodigieuse expansion française du théâtre, qui prend forme sous ses yeux, éveille en lui une réflexion morale et sociologique de haute volée. Ignoré par tous les historiens de la littérature¹⁶, le débat qu'il ouvre (sans lendemain, assurément), ne concerne pas la conception de l'ouvrage théâtral, ni l'émulation avec l'antiquité, ni la conformité du théâtre avec la morale. Il dépasse la question de la compétence professionnelle de l'acteur, et, dans un esprit philosophique entièrement original, sonde la psychologie intime et la fonction sociologique de l'« histrion », la structure, aussi, de la société que ce « marginal » forme avec ses collègues.

Evoquons brièvement les lourdes erreurs qui ont entouré, depuis l'origine, la réception de cet ouvrage. La première d'entre elles est due, très vraisemblablement, aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, chargés de sa représentation. Constatant qu'une troupe de comédiens en formation y était mise en scène, et qu'elle empruntait, par un artifice pittoresque, quelques noms tels que « Bel-lerose », « Turlupin », connus du public, leur amour-propre en fut si ébloui qu'ils n'eurent de cesse de faire coïncider la troupe de la pièce avec la leur. Cette falsification est décelable, car elle a subsisté dans la copie imprimée, y produisant des incohérences majeures, et révélatrices¹⁷. Or, au XVIII^e siècle, les frères Parfaict, historiens du Théâtre, donnèrent dans le même panneau, et lancèrent la légende, cultivée fidèlement depuis, non sans d'ingénieux colmatages, d'un ouvrage *décrivant* la troupe *existante* de l'Hôtel de Bourgogne¹⁸.

Il se trouve que l'intention du penseur dijonnais était, justement, aux antipodes de ces complaisances mignardes. Bien loin de flatter l'*ego* des comédiens, il spéculait sur *l'effet d'introspection psychologique* imposée quasi-instinctivement à leurs carences et travers intimes, par leur « réincarnation » en des caractères de personnages fictifs ridiculisant ces mêmes travers. Il montrait l'amélioration morale, que chacun d'eux peut espérer pour soi-même, de cette remise en question, comme un fruit naturel.

Quelle modernité que celle d'un théâtre qui moralise l'acteur avec plus d'urgence même qu'il ne moralise le spectateur, d'un acteur engagé par son jeu dans un processus de réforme ! On est ici fort loin d'un théâtre de « l'image », ou de l'obéissance...

Il faut, pour comprendre ceci, corriger deux erreurs supplémentaires que l'érudition a accréditées. Première erreur, la pièce serait directement assimilable aux produits de la mode baroque du théâtre dans le théâtre (mode alors nouvelle), mettant en relief les jeux de l'illusion. En réalité, Gougenot – dont la culture est mûrie solitairement – ne s'intéresse qu'à l'existence de la petite société constituée par sa troupe comique imaginaire, et ne parle ici, ni d'invention, ni de réception, ni de disposition, ni de doctrines dramatiques. Ce qui ressemble à de la doctrine se borne, dans sa *Comédie*, à quelques explications succinctes.

Il existe d'ailleurs une différence capitale entre son ouvrage et les pièces traitant de l'illusion, et utilisant pour cela l'artifice du « théâtre dans le théâtre »¹⁹. Ces dernières pratiquent ce qu'on appelle aujourd'hui une mise en abîme²⁰. Il n'est pas question de cela dans la *Comédie des comédiens*. Il n'y a pas d'acteurs jouant sur scène le rôle de spectateurs, pas de recul final par rapport à la pièce dépendante, qui ébaucherait un jugement ému sur les effets de celle-ci. De manière pertinente, et sans maladresse, la pièce en prose dans laquelle les comédiens se font connaître comme personnes civiles, et la pièce en vers qu'ils jouent une ou deux semaines plus tard, sont mises en parallèle pour que le public, une fois toutes les actions terminées, songe à comparer leurs actions et leurs sentiments, dans l'une, puis dans l'autre.

Pour deuxième erreur, on soutient qu'il n'y a pas de liaison entre les actions des deux pièces, et l'on va jusqu'à imaginer comme seul « lien » – destiné à caractériser l'art de l'illusion, puisque c'est là le présupposé que l'on se donne – la différence des vers à la prose. Savante et arachnéenne inquiétude ! Or il y a, au contraire, une liaison très serrée, de portée familière et concrète, qui éclot spontanément par le transfert des acteurs d'une pièce à l'autre. Chaque acteur, personnage de la vie ordinaire dans la pièce en prose, endosse un personnage de fiction dans la seconde. Le jaloux devient amant dédaigné, le vieillard avare devient prodigue par amour, le vantard, parasite, les femmes précédemment unies dans leurs revendications, voient s'opposer leurs intérêts, les valets se moquent presque ouvertement de leurs maîtres...

Le miroir satirique des défauts personnels, ou, pour voir les choses plus globalement, la mutation intérieure occasionnée par l'incarnation de n'importe quel personnage étranger à celui qu'il est dans la vie civile, expose continuellement le comédien à se mettre en question. Telle est l'amorce de la leçon de Gougenot. Les défenseurs du théâtre se préoccupent, en général, de soutenir que les actrices ne sont pas débauchées, ou que la peinture des passions, menée sans provocation, est une leçon salutaire. Gougenot ne s'embarque pas dans ces chicaneries. Il contre-attaque ambitieusement, en ouvrant une réflexion plénière, de type humaniste, et en construisant une phénoménologie de l'activité dramatique. Son comédien a vocation à devenir

François Lasserre

un professionnel du progrès individuel, qui explorera les sentiers d'un art de progressive élévation morale.

Avant l'illustration piquante donnée par la pièce en vers, ces questions avaient été débattues dans la partie en prose, à l'occasion des manœuvres de conciliation conduites par le futur chef de la troupe, qui avaient d'ailleurs été poussées fort loin, puisqu'elles avaient abouti à la constitution d'un microcosme authentiquement démocratique.

L'intention de la pièce appartient à la morale la plus élevée et à la réflexion politique. On reconnaît sans peine, dans le dernier aspect évoqué, les aspirations de la Réforme.

On est très loin du plaider en faveur de la respectabilité des acteurs /-trices, que prônera Scudéry, de la présentation d'exemples moraux à prétexte historique, que préférera adroitement Jean Desmarets de Saint-Sorlin (ou encore Scudéry), des complaisances courtisanes d'un Mairet, de l'offensive d'une régularité supposée voulue par le Philosophe, que pousse laborieusement (et bientôt avec succès) le célèbre critique Jean Chapelain. On est, sans garde-fous, au cœur du *phénomène* théâtral. Gougenot est un indépendant, qui mène, à titre personnel, une réflexion humaniste, et ne cherche, en aucune façon, à prendre le train d'une quelconque politique théâtrale²¹.

La publication de ses ouvrages intervient en bloc, nous l'avons dit, en 1633. Et, si nous en croyons la dédicace de son roman, c'est à cette date même qu'il vient de composer ce dernier ouvrage. Nous avons déjà évoqué cette confidence : « Ayant été privé de l'exercice de ma profession ordinaire par la perte de la vue, dont il a plu à Dieu de m'affliger, [...] mon malheur [...] ne m'a pu fournir que cette triste fiction de l'infidélité d'un amant ». Il n'est plus maître-écrivain. Nous allons perdre sa trace, et ne le retrouverons bientôt plus qu'en pointillé, anonyme.

Son roman, cependant, a pu être le résultat de maturations antérieures. Il trahit une inspiration polémique contre les rêveries amoureuses de *l'Astrée*, et, par ailleurs, une réflexion sociologique complexe. Symandre, fils d'un marchand dijonnais, s'échappe d'abord de chez ses parents, pour voyager en Allemagne et en Italie, où son habileté à jouer du luth le fait apprécier. Rentré au bercaïl, en pleins désordres de la Ligue, il est amoureux successivement de cinq jeunes filles ou femmes, tombe sous la coupe de celle qui, justement, est méchante. Il l'épouse – son nom, Lucrine, est celui d'une fille perfide dans le *Pastor Fido* –, se trouve entraîné dans un duel, dans des intrigues qui déshonorent lui-même et sa famille, obligé de fuir sa ville, ... ce qui ne l'empêche pas de se laisser gagner, au hasard de la rencontre, par de nouveaux attraits délicieux²².

L'histoire est inachevée. La peinture du personnage de Symandre, empreinte d'une séduction et d'une mélancolie répétitives, est attachante, et n'a rien à voir

avec les aventures qu'Honoré d'Urfé prêtait à Hylas. Le cadre sociologique, désordre des factions, et ruine de la prospérité bourgeoise, jette la consternation. L'interruption finale, même si elle n'est pas entièrement voulue, au milieu d'une amorce d'intrigue qui promettrait des complications psychologiques, est une conclusion suspensive assez naturelle.

Abordons, maintenant, le *Discours à Cliton*, qui est attribuable à Gougenot. Il subsiste, concernant cette attribution, un désaccord, dont je montrerai ailleurs l'inutilité. Le *Traité* qui occupe l'essentiel de ce *Discours* avait été rédigé très peu de temps après la *Comédie des comédiens*, et se retrouva, en 1637, au moment de la querelle du *Cid*, « dans les écrits » de l'auteur, qui se décida à le faire imprimer en cette occasion... Maître-écrivain, il est plus que vraisemblable qu'il en ait laissé circuler, préalablement, quelques copies. Après une longue période d'impitoyable méconnaissance érudite, ce petit ouvrage focalise aujourd'hui une attention méritée, mais l'on doit prendre garde que le débat entre régularité dramatique, et « irrégularité », réducteur en tout état de cause, l'est particulièrement à l'égard du *Traité* en question.

Le titre de cet exposé de 1631-1632 – qui est serti, en 1637, dans une présentation intitulée *Discours à Cliton* – ne parlait qu'en seconde place, de la polémique contre les vingt-quatre heures. Il s'appellait principalement *Traité de la disposition du poème dramatique*²³, écartait, comme mouches importunes, les « lois mauvaises » (celle des vingt-quatre heures), auxquelles certains veulent donner autorité, sans même soupçonner l'existence d'autres « lois », qui sont les bonnes. Il quittait le terrain des commentateurs de prétendues règles des anciens (ou plutôt, protestait-il, des Italiens), pour mettre à plat la question « comment *doit être disposé* le poème dramatique, [...] œuvre où le poète ne parle point ». Il avait donc dans l'esprit la distinction fondamentale entre, d'une part, la disposition *narrative* ou épique, selon laquelle l'auteur raconte à découvert, se manifeste lui-même comme auteur du roman ou du poème, et d'autre part, la disposition *dramatique*, selon laquelle l'auteur ne fait parler que des personnages, dont l'individualité demeure autre que la sienne, et donne du relief à leur manifestation en sélectionnant et arrangeant entre elles leurs rencontres et leurs actions visibles – en « discernant », pour prendre le mot qu'il utilise, les actions qui seront montrées et celles qui seront seulement évoquées.

Il attaquait vivement le dramaturge qui « se donne carrière », et qui « compose de longs couplets, bien souvent où il les faut courts », et stigmatisait en même temps le point de vue dogmatique des savants, que venait d'adopter Mairet. Son ouvrage se laissait dater comme une réaction à la préface de la *Silvanire* (d'avril 1631) Il exaltait l'essor du théâtre tragi-comique, et des échanges en prise directe avec la mentalité et les conceptions du public non-savant. Il affirmait la place réservée à l'imagination et aux « opérations

François Lasserre

d'esprit » du spectateur (assistées de sommaires aménagements), s'emportait contre l'incompréhension des acteurs – et nous savons pourquoi – et allait jusqu'à prononcer en faveur d'une application possible de la contrainte des vingt-quatre heures, mais à condition d'en circonscrire très sévèrement l'usage dans un type particulier, et secondaire, d'intrigue italianisante.

La notion d'imagination que défend le *Traité*, est active, radicalement différente de celle de Mairet. Celui-ci parle d'une imagination asservie aux suggestions visuelles et auditives ménagées par l'auteur (comme doit être l'imagination de l'auditeur d'un sermon religieux), et n'envisage pas qu'elle puisse prendre du recul. Ceci est parfaitement visible dans la préface de la *Silvanire*, qui tient naïvement pour acquise (dans son refus, en particulier, des changements de lieu) une entière paresse imaginative. Une approche phénoménologique du théâtre, au contraire, reconnaît dans les spectateurs des esprits autonomes.

L'auteur du *Traité* plane plus haut que le débat didactique des vingt-quatre heures, et propose, comme dans la *Comédie des comédiens*, une perception globale et réflexive de l'opération théâtrale. Aux perspectives concernant l'acteur – qui, disait-il, doit s'effacer derrière son personnage –, il fait correspondre ici un portrait du vrai dramaturge, écrivain dont le talent stylistique personnel doit s'effacer derrière les capacités qui pourraient convenir, tour à tour, à l'élocution de chacun des personnages.

Loin de s'appliquer, comme l'a fait Mairet, à la récitation d'une règle impérative d'antan, qui serait le magique ressort méconnu de l'art dramatique, il se place face au donné phénoménologique, et il teste les exigences qu'impose le profond renouvellement dont ce donné est le champ clos, en son époque.

L'anonymat du *Discours* nous ramène à la problématique d'oubli.

L'impact de la *Fidelle Tromperie*, celui du *Romant de l'infidelle Lucrine* furent certainement médiocres, La *Comédie des comédiens* fut défigurée, mal représentée, et il n'est d'ailleurs pas surprenant que le débat de haute volée qu'elle pensait ouvrir, sans aucune caution reconnue, soit demeuré incompris. Scudéry s'empara sans vergogne de l'idée qui la structure, en imita la succession *pièce en prose – pièce en vers*, mais en substituant à sa forte problématique un petit déballage du sérieux et de la moralité supposés des acteurs. L'état dépressif de l'auteur, que reflète la dédicace du roman, fin 1633, pourrait être responsable en partie de son effacement. Une notation, à la fin du *Discours à Cliton* nous dit qu'il a hésité à s'identifier : son nom vaguement obscur n'aurait pas valorisé l'opuscule. « Cliton en prendra soin », ajoute-t-il à propos de cet écrit. Comprenons que ce Cliton, dont il soutient la querelle sans le connaître, est l'auteur du *Cid*. On peut remarquer qu'attentif au message,

Corneille, quelques mois plus tard, lui adressera, sans le nommer, la dédicace de la *Suivante*. Le contenu de ce morceau est en effet farci d'allusions au *Discours*.

Il n'ignore pas que la rareté et l'espacement de ses productions ont une part dans l'obscurité qui l'enveloppe déjà. Ses pièces, dit le *Traité de la disposition*, furent « en petit nombre », et, pour sa récompense, « il [lui] suffit [...] qu'elles parviennent ès mains de ceux qu'[il] honore et qu'[il] chérit, et qu'elles préjugent à l'avenir ce qu'[il] aurait pu faire de plus ». Il est donc bien clair qu'elles ne bénéficièrent d'aucune reconnaissance publique²⁴.

Pour l'essentiel, cependant, l'incompréhension dont il fut l'objet tenait à l'audace solitaire de ses conceptions, contraires à la passivité du spectateur. Triste malentendu, qui s'est prolongé jusqu'au XX^e siècle. Louis Petit de Julleville encore, dans son introduction au *Cid*²⁵, ne débitait-il pas à l'adresse du *Discours à Cliton* un chapelet d'inexactitudes et d'insultes : « Cet inconnu qui profite de la querelle du *Cid* pour écouler une lourde dissertation qui l'étouffait depuis cinq ans... etc. », sans voir que le *Traité* allait au fond du débat théâtral ? Les formules péremptoires finissent, certes, par se retourner contre leurs auteurs, mais l'obscurantisme entretemps fait des victimes. Ce que révèle principalement l'existence du *Traité* de Gougenot, c'est que, bien qu'elle ait participé à l'éclosion d'un art glorieux, la théorie classique du théâtre était fondée sur des arguments inintelligents. C'est une chose à noter, pour réévaluer les mérites respectifs des divers participants.

Et aujourd'hui, contre toute attente, le spectre a refait surface : « Remember me ! »

François Lasserre
Paris

notes

¹ Nous n'évoquerons pas une question relative à l'oralité littéraire, au sujet de laquelle le roman de Gougenot, consulté dans son édition originale, pourrait apporter son témoignage. Il s'agit, au début du XVII^e siècle, du passage d'une littérature de récits parlés dans les conversations mondaines, à une littérature composée à l'intention du lecteur solitaire, selon des procédés d'écriture réfléchie. La ponctuation d'époque des ouvrages en prose héritée de la ponctuation latine des humanistes, reflète le souvenir, alors vivant, de l'éloquence cicéronienne, dans la splendeur de son oralité. Une ponctuation forte, en plein milieu de la phrase, marque la suspension de la période, usage qui a naturellement disparu au cours du siècle, lorsque s'affirmait la prédominance de l'écrit. C'est la raison pour laquelle, à la différence de l'orthographe d'époque, dont l'intérêt ne concernerait guère que l'histoire des préjugés pédants, la ponctuation d'époque mérite d'être reproduite précieusement, car elle restitue le rythme de récitation de la phrase narrative, et par conséquent la vie respiratoire de cette phrase.

- ² L'ouvrage s'intitule : *Discours à Cliton sur les observations du Cid avec un Traité de la disposition du Poème Dramatique et de la prétendue Règle de vingt-quatre heures*, A Paris, imprimé aux dépens de l'auteur, 1637. Il existe aussi un deuxième titre : *Examen de ce qui s'est fait pour et contre le Cid avec un Traité...* Diverses déclarations abtuptes en faveur de l'attribution à Jean-Gilbert Durval se font jour périodiquement. La seule personne qui ait argumenté récemment ce point de vue, est J.-M. Civardi, dans *la Querelle du Cid* Paris, Champion, 2008 (569, et suivantes). Nous expliquerons notre désaccord dans un livre à paraître chez Gunther Narr (Tübingen) : *Nicolas Gougenot, dramaturge, à l'aube du théâtre classique*.
- ³ Les emprunts que nous pouvons identifier (mais dont l'examen supposerait une étude spéciale), se trouvent, chez Pierre Corneille, en 1633, dans *la Suivante* (acte II, sc. 4 à 8), et chez Jean Rotrou, en 1633 ou 1634, dans *la Doristée* (acte III, sc. 2). Ces deux auteurs se servent (avec de légères différences) d'un même jeu de scène, créé dans *la Courtisane* (pièce intérieure de *la Comédie des comédiens*). Pierre Du Ryer, en 1634, dans *Alcimédon* (acte V, sc. 2), se sert d'un autre jeu de scène, extrêmement spectaculaire, qui revient par deux fois dans les ouvrages antérieurs de Gougenot. L'auteur du présent article ne souhaite pas que ces effets d'« intertextualité » soient mentionnés *de façon sommaire* dans d'autres travaux.
- ⁴ Plusieurs Gougenot actuellement vivants, avec lesquels j'ai pris contact, indiquent cette origine pour leur famille. Par ailleurs, ce que nous avons pu consulter de l'ancien état-civil de la capitale de la Bourgogne ne compte pas de Gougenots.
- ⁵ H. Drouot, « Flavigny contre Dijon », dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, ... de Dijon*, 1922, 46 à 120.
- ⁶ Gabriel Breunot, *Journal*, Dijon, 1886, T. 1, 274.
- ⁷ éd. Romeo De Maio, Verona 1964, T. IV, 61-100. L'article de J. Ruyschaert, « Les quatre canivets du *manuel de prières* de l'Ordre du Saint-Esprit, ... » est rédigé en français.
- ⁸ Selon J. Ruyschaert, on attribue les textes au poète Philippe Desportes. Il est clair que le travail de Gougenot est une réédition, et non une collaboration avec l'auteur, qui était mort en 1606.
- ⁹ Cabinet des Estampes de la B. N. F. - cote : N 2 Gougenot, T. 722, pour le portrait, et cotes P. 9321 à P. 9336, pour les modèles d'écriture.
- ¹⁰ Ch. Paillason collabora à l'*Encyclopédie*, pour ce qui concerne les écritures et la gravure. Notre citation est extraite de sa contribution au *Dictionnaire de Chiffres et de Lettres ornées, à l'usage de tous les artistes*, de Jean Henri Prosper Pouget (Paris, 1767).
- ¹¹ Ouvrage de Philibert Papillon, publié à Dijon, 1742.
- ¹² Évidence qui, de par le contenu du raisonnement, ne semble pas irréfutable. Par ailleurs, la « coulée », mentionnée en fin de citation, désigne une forme évoluée de l'écriture calligraphiée (voir l'ouvrage cité ci-dessus de Claude Mediavilla, 195 et suiv.)
- ¹³ Page 191. Notons que la date indiquée pour la mort de Gougenot (« vers 1633 ») n'est que conjecturale, et serait certainement inexacte, s'il est, comme nous le pensons, l'auteur, en 1637, du *Discours à Cliton*, déjà mentionné.
- ¹⁴ Livret publié à Béziers, chez Jean Pech, 1618, avec épître dédicatoire signée : de Mazelier.
- ¹⁵ A cette qualification extra-professionnelle fera écho (sauf aberration de notre part) une incidente du *Discours à Cliton* : « ... à cause que je fais quelquefois des vers et que je favorise ceux qui s'en mêlent... » (10).

- ¹⁶ J'ai édité *La Comédie des comédiens et le Discours à Cliton*, Tübingen, Biblio 17, Gunther Narr, 2000. Diverses présentations modernes de la *Comédie des comédiens*, texte ou commentaire, se bornent à conserver les vieilles légendes dont nous allons parler, ou à les agrémenter de considérations tirant le pièce vers le baroque, voire de capricieux délires. L'édition de Lorenza Maranini (*La Commedia in commedia*, Roma, Bulzoni, 1974) est plus recommandable que celle de David C. Shaw (Exeter French Texts, 1974). Assez diversifiés, mais couchant à tort Gougenot sur le lit de Procuste de l'illusion baroque, les commentaires donnés par Georges Forestier dans son *Théâtre dans le théâtre sur la scène...*, suscitent des réflexions utiles.
- ¹⁷ Les deux candidats aux grands rôles théâtraux, le marchand Boniface, et l'avocat Gaultier, se présentent avec leurs femmes. Voulant muscler l'idée de peindre leur propre troupe, les comédiens remplacèrent les noms de ces bourgeoises par ceux de deux actrices, M^{elles} Valliot et Beaupré. Ils se trouvèrent bien empêchés, dans le deuxième tableau du deuxième acte, lorsque ces damoiselles protestaient contre la tyrannie de leurs maris. La copie retourne alors aux noms authentiques. Une autre corruption consiste dans l'introduction infondée du nom de M^{elle} Beauchasteau.
- ¹⁸ Aux frères Parfaict, on doit l'affirmation que Gaultier formerait, avec Turlupin et Guillaume, le fameux « trio des farceurs » de l'Hôtel. Ce qui est certain, c'est que Gougenot a repris les noms d'un « duo » de farceurs, Turlupin et Guillaume. Pour ce qui est de Gaultier, il l'appelle « avocat », reprenant le nom d'un célèbre avocat du temps (que nous connaissons par Tallemant, Vigneul-Marville, etc.). Ce Gaultier-là aspire à monter sur les planches, et Gaultier-Garguille n'est en aucune façon présent dans l'ouvrage. Il faut noter, par ailleurs, que les situations biographiques des personnages portant vraiment des noms d'acteurs (Bellerose et Beauchasteau, en sus des deux farceurs) ne correspondent nullement à l'état historique qui était celui de ces acteurs en 1631-32. Voir Parfaict (Cl. et F.), *Histoire du Théâtre français...*, Paris, Le Mercier 1745-49, T. V, 23 à 30 ; Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Pléiade, T. I, 198, 308, 642 ; Vigneul-Marville, *Mélanges d'Histoire et de Littérature*, Rotterdam, 1702, T. I, 72.
- ¹⁹ Lorenza Maranini souligne à juste titre (*la Commedia in commedia*, 39-40, et de nouveau, 371, note 191) que l'expression « comédie en commédie » (orthographiée avec ces deux « m » au cinquième acte) est un décalque des « commedia in commedia » italiennes, ce qui montre que « la pièce di Gougenot intendeva rallarcciarsi a quelle tradizione che i comici italiani avevano fatto conoscere in Francia ». C'est du côté de la *commedia dell'arte*, et de G. B. Andreini, non pas de Baro, Thomas Kyd, ou Scudéry, que l'on pourrait chercher des structures-modèles.
- ²⁰ Expression remise à la mode, pour laquelle nous préférons une orthographe ordinaire, plutôt qu'« abyme », inutilement précieux.
- ²¹ Une question m'avait été posée, à propos de mon édition déjà mentionnée, sur « la situation de la pièce de Gougenot par rapport à la campagne d'opinion commanditée par Richelieu au début des années 1630 (campagne conjecturée, si je comprends bien, par G. Couton) pour réhabiliter la comédie et le comédien ». On vient de lire la réponse que je propose.
- ²² *L'Astrée*, principal roman pastoral du temps, dû à Honoré d'Urfé, publié de 1607 à 1627. Le *Pastor Fido*, pièce de théâtre pastoral italienne, de Giovanni Battista Guarini, dont la réputation et l'influence sur la production française est alors considérable. Voir, pour cette dernière remarque, Daniela Mauri, *Voyage en Arcadie, sur les origines italiennes du théâtre pastoral*, Champion, 1996.

François Lasserre

²³ Titre complet : *Traité de la disposition du poème dramatique, et de la prétendue règle de 24 heures*. L'appellation à retenir pour le document assorti d'une introduction et d'une coda, publié en 1637, est *Discours à Cliton sur les observations du Cid*... Le titre alternatif *Examen de ce qui s'est fait pour et contre le Cid*... n'est sans doute qu'une seconde formulation, plus mercantile.

²⁴ Ce point n'est pas le seul qui montre que l'auteur n'est pas Jean Gilbert Durval. Mais, serait-il seul, il est tout à fait suffisant. Durval, en effet, dans ses dédicaces ou ses avis au lecteur, ne tarit pas d'auto-satisfaction sur ses succès, tant auprès du public que des plus grands personnages. La tragicomédie des *Travaux d'Ulysse* : «... assez bien reçue, et il me souvient qu'à Fontainebleau, lorsqu'elle fut représentée devant le roi, vous daignâtes l'approuver [...] ce héros [...] n'a jamais reçu tant de gloire des acclamations publiques de toute la Grèce [...] qu'il en reçut en présence d'un si grand roi de la bouche d'un si grand prince ». *Agarite* : «... aucunement bien [c'est-à-dire, largement bien] reçue, semblait ne devoir craindre les injures du temps ni les coups de langue ». *Panthée* : «... bonne espérance de cet ouvrage, puisque [...] pour ainsi dire, dès le moment de sa conception, vous l'avez honoré du favorable aspect de votre présence ». L'obstination de quelques dix-septiémistes à soutenir l'attribution à Durval, avec des arguments pour le moins irréflichs, est (ou n'est pas, c'est selon) surprenante.

²⁵ Hachette, 1913.