

Jacques Morel, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, A. colin, 1968, 343 p.

Bernard Beugnot

Volume 1, Number 3, décembre 1968

Le Poète dans la société contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500044ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500044ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beugnot, B. (1968). Review of [Jacques Morel, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, A. colin, 1968, 343 p.] *Études littéraires*, 1(3), 430–433.
<https://doi.org/10.7202/500044ar>

de *la Bible* ; il a relevé bon nombre de citations fausses assorties de références tout aussi fausses.

Butor accorde à la rencontre et à la mort d'Étienne de La Boétie une importance que d'aucuns jugeront excessive. Il estime que le jeune auteur du *Discours de la servitude volontaire* fut pour Montaigne rien moins qu'« une planche de salut au milieu de la désolation, de la sottise qu'il trouve au parlement ». On sait que les avis sont partagés là-dessus, certains tenant La Boétie pour un être presque insignifiant, d'autres, Simone Weil par exemple, voyant en lui « un être pur et sans lequel [Montaigne] serait sans doute demeuré dans la médiocrité ». Avec un peu plus de vraisemblance, Butor montre bien, textes et dates à l'appui, la solidité et la constance de la dévotion de Montaigne pour La Boétie. Butor a bien raison de voir dans les *Essais* « un monument à La Boétie, son tombeau ».

Sensible à la « puissante symétrie » de la composition des *Essais*, Butor entend montrer comment les chapitres « se répondent de part et d'autre du centre ». Cette partie de son étude où il s'emploie laborieusement à dégager « les subtilités de ce merveilleux encadrement maniériste » est sujette à caution. Que Montaigne ait été hanté par le thème de l'unité, cela est fort plausible, mais on peut douter qu'il ait savamment agencé ses chapitres selon la théorie de la « guirlande circulaire ». Un Montaigne maniériste est aussi contestable qu'un Montaigne baroque.

Dans ce petit livre stimulant, la langue est alerte et les formules heureuses abondent. Par exemple, le voyage en Italie est pour Montaigne une occasion de « prendre un peu de distance pour voir venir ». La formule est belle et appropriée. Cette idée féconde de la « distance » montaignienne avait d'ailleurs été remarquablement

exploitée par Jean Starobinski³. Michel Butor reprend quelques idées déjà avancées par Albert Thibaudet. Celui-ci avait vu dans les *Essais* « un substitut de l'ami perdu » ; il avait aussi remarqué « la loi des couples sur laquelle Montaigne bâtit tant de chapitres », de même qu'il avait signalé l'importance de la « boîte » contenant l'argent de Montaigne et que les *Essais* allaient en quelque sorte remplacer. Autant d'idées que nous retrouvons dans les *Essais sur les « Essais »*. Cette référence ne déconsidère pas Michel Butor, bien au contraire, car on doit sans doute à Thibaudet le meilleur livre qu'on ait écrit jusqu'à maintenant sur Montaigne.

Il est tout de même réconfortant de voir des contemporains éminents se passionner pour Montaigne. L'humanisme n'est pas mort pour tous.

André BERTHIAUME

□ □ □

Jacques MOREL, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, A. Colin, 1968, 343 p.

Pour qui chercherait à se dispenser de lire les trente cinq pièces qui composent l'œuvre de Rotrou, cet ouvrage ne serait pas d'une grande aide : l'auteur écarte d'emblée (p. 8, note 1) l'idée d'une biographie intellectuelle et le titre, loin de dissimuler une monographie sur l'homme et l'œuvre, est bien l'idée maîtresse de cette esthétique du théâtre de Rotrou que nous présente J. Morel. C'est à peine si on trouvera ça et là le résumé d'une intrigue (pp. 169-170, la *Belle Alphède* ; pp. 171-172, *Dom Bernard de Cabrere*) ou l'analyse suivie d'une pièce (pp. 126-131, *Saint Genest* ; pp. 147-148, *les Sosies*).

³ « Distance et plénitude », *Mercur de France*, n° 1197, juillet 1963, pp. 400-409.

Depuis une trentaine d'années, en particulier avec la mode du baroque, la critique s'était intéressée à l'œuvre de Rotrou ; mais la dernière décennie a produit, sans parler des articles de J. Morel lui-même, plusieurs études, en provenance d'horizons divers : Fr. Orlando en Italie, J. Van Bælen en France, H. C. Knutson en Amérique. La bibliographie analytique (pp. 330-338) permettra aisément de s'orienter dans ces travaux antérieurs. Le dessein de J. Morel est plus vaste que celui de ses prédécesseurs : sans se limiter à un genre, tragi-comédie ou comédie, ni à un aspect, le héros ou l'ironie, il embrasse la totalité d'une création pour dessiner les contours et dégager les significations d'un univers dramatique. Pour ce faire, il l'aborde sous trois angles successifs : d'abord les thèmes qui malgré les correspondances avec les sujets des pièces ne s'identifient pas à eux, mais les dépassent et les régissent : « L'esthétique tragi-comique soumet [...] le sujet (qui est la plupart du temps, comme dans la pastorale, la réalisation d'un équilibre sentimental) au thème (qui est toujours l'affrontement des projets humains et des caprices de la fortune) » (p. 173). Les thèmes sont étudiés en deux chapitres : « Les principes de l'action humaine » (la connaissance ; l'amour ; la morale) et « Le cadre de l'action humaine » (la société ; la nature ; le monde). Les structures ensuite, c'est-à-dire les relations humaines et les principes généraux de l'action dramatique dans les divers genres abordés par Rotrou, pastorale, comédie, tragédie, tragi-comédie, et les ressorts particuliers de l'intrigue, entendons par là les ressources techniques par lesquelles Rotrou élabore sa propre illusion théâtrale. L'étude des structures est « un effort de recensement et d'élucidation des éléments qui constituent l'œuvre littéraire, suivi

d'un essai de définition des principes unificateurs qui paraissent guider le poète dans l'organisation de ces éléments » (p. 134). La définition rappelle peut-être les « constantes formelles » que sont les structures pour J. Rousset (*Forme et signification*, p. XIII), à cette réserve près, qui est d'importance, que J. Morel s'en tient à l'explicite : « Les éléments dont nous tenons compte sont seulement ceux qui sont explicitement présents à l'intérieur de l'œuvre et leur élucidation suppose que nous fassions surtout appel à des réalités et à des catégories de pensée contemporaines du poète » (p. 134, note 1). Voilà qui nous situe assez loin, malgré les apparences, malgré parfois une communauté de vocabulaire, de certaines attitudes de la critique récente (Barthes, Doubrovsky). La troisième partie enfin, « le spectacle », étudie la décoration et le jeu des personnages puisque Rotrou, sans avoir été comédien et chef de troupe comme le sera Molière, s'est néanmoins intéressé à la mise en scène de ses pièces en multipliant les indications à ce sujet (p. 222).

Ces trois directions suivies tour à tour ne sont pourtant pas sans lien entre elles : ce sont trois démarches convergentes qui manifestent à chaque niveau cette ambiguïté propre au théâtre de Rotrou : « L'invention dramatique constitue pour lui un ensemble complexe mais cohérent, dont toutes les parties, texte récité, décoration, mouvement des acteurs, sont étroitement conditionnées les unes par les autres » (p. 281). L'ambiguïté où J. Morel trouve la clé de ce théâtre apparaît aussi bien dans les manœuvres de l'amour (p. 55) et dans le personnage (« Je est un autre » est [...] le thème essentiel de toutes les comédies de Rotrou », écrit J. Morel et il montre excellemment dans le personnage de Sosie le type de tout ce théâtre) (p. 150),

que dans l'architecture même du poème dramatique (p. 207), mais toujours pour être finalement résolue au dénouement : « [Son œuvre] nous a semblé dominée par un thème, celui de l'*ambiguïté surmontée* » (p. 285).

Deux appendices — l'un, *Style et ambiguïté*, montrant par une série de citations les retentissements de cette esthétique sur le langage ; l'autre de caractère pratique étant une *Table de concordance des éditions du XVII^e siècle et de l'édition Desoer* — et un index complètent cette étude alerte et dense qui se lit avec un intérêt soutenu. Regrettons l'absence d'un index analytique semblable à celui qu'O. Nadal avait joint à son *Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Corneille*, instrument d'une référence rapide à tout ce qui concerne par exemple la jalousie, le je ne sais quoi, l'illusion ou la solitude, toutes notions qui n'intéressent pas seulement le théâtre de Rotrou, mais aussi bien les autres genres contemporains et plus généralement la pensée et la sensibilité de son temps.

C'est sans doute la seule réserve à faire sur un livre par ailleurs exemplaire de méthode et de précision. Les inspirations diverses puisées tant aux études de dramaturgie que J. Scherer a brillamment illustrées qu'à la phénoménologie et à l'interprétation des univers imaginaires dont la critique récente a fait une de ses démarches favorites, sont moins juxtaposées qu'assimilées et leur judicieuse confluence fait la richesse de l'ouvrage. Si l'étude des relations des personnages (II, 1) ou celle du lieu théâtral (III, 1, 3) rappellent certaines préoccupations de Barthes dans le *Sur Racine*, ce sont des analogies superficielles ; il y a de l'un à l'autre la différence d'une connaissance parfaite de l'histoire littéraire du XVII^e siècle, discrète et maîtrisée, mais toujours présente et

d'une langue qui sait pouvoir approfondir l'analyse littéraire sans recourir à des néologismes insolites, d'une langue accessible et dense qui sait trouver les formules heureuses et suggestives et dont la seule coquetterie est une antéposition, sinon systématique, du moins fréquente de l'épithète (par exemple, p. 282 « une précise connaissance »). La lecture de cette étude essentiellement littéraire, où la chronologie sans régir l'ensemble ne sert qu'à nuancer les développements (p. 86, pp. 154-157, p. 223), où les états de question utiles pour mieux mesurer l'originalité de l'apport n'apparaissent que dans des notes clairsemées, est un plaisir sans cesse renouvelé pour l'esprit.

Illusion, ambiguïté, esthétique du discontinu, ces termes évoquent les critères employés par les théoriciens modernes du baroque et pourtant J. Morel s'abstient, à la réserve d'une rubrique dans la bibliographie, d'employer le mot. C'est qu'effectivement il n'aurait rien ajouté à l'analyse, et l'on pense ici à la phrase de Marcel Raymond : « Inventée à partir de la réalité, c'est dans cette réalité que la notion doit avoir sa justification. Elle perdra sans doute de son utilité, son pouvoir d'explication s'affaiblira, à mesure que nous avancerons plus loin dans la connaissance des œuvres singulières ». Ce Rotrou est une éclatante confirmation de cette prophétie : sans chercher jamais à exalter ou à valoriser à l'excès son auteur, J. Morel découvre dans la cohérence concertée de son univers dramatique l'illustration exemplaire, mais aussi personnelle des problèmes techniques, poétiques et moraux qui ont été ceux de son temps. Dans la réinterprétation des notions traditionnelles de raison, de clarté, de règles, entreprise avec plus ou moins de succès depuis un demi-siècle, dans cette métamorphose progressive d'un XVII^e siècle serein et transparent en

une série d'époques variées et originales qui ont vécu à leur façon leurs contradictions et leurs ambiguïtés — c'est le mot qu'emploie aussi J. Truchet dans son édition récente des *Maximes* de la Rochefoucauld —, dans cette découverte de la complexité classique, le *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté* de J. Morel occupe une place qui dépasse largement le seul intérêt actuel que peut présenter pour des lecteurs modernes l'œuvre dramatique de J. Rotrou.

Bernard BEUGNOT

Université de Montréal

□ □ □

Jean SGARD, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1968, 692 p.

Depuis quelques années, l'attention des critiques et des historiens de la littérature se porte à nouveau sur l'œuvre complète et la personne même de l'abbé Prévost, lui qui resta si longtemps l'auteur d'un seul livre. Ce furent tout d'abord les ouvrages de Roddier et d'Engel qui rendirent à l'abbé son vrai visage, un visage que les premiers monographes (Harrissey et Schröder) avaient malencontreusement déformé. Ce furent ensuite les communications du *Colloque d'Aix-en-Provence sur Prévost* qui montrèrent en quoi il était injuste de s'en tenir au seul livre de *Manon Lescaut*. Mais il manquait un ouvrage d'ensemble sur le romancier fécond, fascinant, mais si étrangement défailant qu'était Prévost.

Cet ouvrage, M. Sgard vient de nous le donner. Disons d'emblée que cette synthèse est une incontestable réussite que tout prévotien se doit de lire. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus : ou la rare finesse du critique à démonter le

mécanisme de la création romanesque chez Prévost, ou la manière de pénétrer plus avant dans la connaissance de l'homme.

Le but que se propose M. Sgard est de mettre au jour la pensée directrice qui a présidé à la création d'un ensemble romanesque. L'enquête se situera à trois niveaux qui ne seront jamais dissociés : à un premier, le critique interroge la vie de Prévost (M. Sgard part de l'idée que, chez Prévost, la vie et l'œuvre sont étroitement liées, et que l'une ne s'explique pas sans l'autre : «... sa biographie se résume en une seule et longue genèse de romans», écrit-il, p. 22) ; à un deuxième, il rencontre les thèmes obsessionnels, les héros, les schémas élémentaires, toutes les structures du roman et les formes spontanées dans lesquelles elles s'expriment (« Sans prétendre donner la clé de cet univers d'images, nous avons essayé d'en fournir un premier inventaire, et d'en dégager celles qui nous ont paru, du point de vue uniquement littéraire, les plus chargées d'émotion », p. 27) ; à un troisième enfin, il cherche à découvrir le sens profond d'une œuvre qui est une « méditation continue à partir du rêve et de l'irrationnel » (p. 33). Le critique analyse alors, un à un, les romans, les récits historiques, les récits de voyage et les traductions, en s'efforçant d'établir qu'en dépit de leur diversité ou de leur caractère inachevé les récits présentent une unité et une continuité remarquables, ce que l'auteur, lui-même, a souhaité. C'est que Prévost « est parti d'une forme discréditée, celle des mémoires apocryphes, et il l'a chargée peu à peu de vérité intérieure, il lui a donné la dignité de la somme morale, de la quête philosophique, de l'état des mœurs » (p. 11). H. Coulet affirmait récemment que ne voir en Prévost que l'auteur de *Manon Lescaut* c'est l'appauvrir de manière caricaturale. À lire *Prévost romancier*, on réalise