

Marc VUILLERMOZ

## RHÉTORIQUE ET DRAMATURGIE : LE STATUT DE LA POINTE DANS LE THÉÂTRE DES ANNÉES RICHELIEU

Dans l’Avertissement de *L’Esprit fort*, publiée en 1637, Claveret justifie la présence des nombreuses pointes qui émaillent sa comédie en rappelant au lecteur « qu’elles étaient en vogue quand [elle] sortit de [sa] plume, il a près de sept ans ». Une vingtaine d’années plus tard, Corneille se livre au même constat dans l’*Examen* de *Clitandre* lorsqu’il juge le style de ses premières pièces. De préface en préface, se fait ainsi jour l’idée qu’il aurait existé, autour de 1630, un âge d’or de la pointe, au cours duquel – dans le sillage tracé par le chevalier Marin (en séjour à Paris) et Théophile, dont la réécriture de *Pyrame et Thisbé* avait connu un succès retentissant – les jeunes auteurs<sup>1</sup> du jeune théâtre moderne, se seraient abandonnés sans entrave aux facéties de l’écriture ingénieuse avant de s’assagir dans la suite de leur carrière. Or cette vision des choses, qui tend à ramener l’esthétique pointue à une crise de puberté du théâtre, correspond assez imparfaitement à la réalité des faits. Les premières réactions contre l’usage de la pointe au théâtre se manifestent en effet dès le tout début des années 1630<sup>2</sup>, autrement dit, au moment même où le procédé semble le plus en faveur chez les dramaturges ; réciproquement, la pointe perdure dans tous les registres de l’expression dramatique jusqu’à la fin du siècle. Aussi, plutôt que d’adopter une perspective diachronique en considérant l’hypothétique devenir de la pointe en termes d’apogée et de décadence, est-il sans doute plus juste de faire le partage entre un discours théorique globalement teinté d’hostilité et une pratique féconde qui trouve au théâtre un lieu d’accomplissement idéal.

Il conviendra donc d’éclairer cette dichotomie en confrontant les arguments principaux formulés contre la pointe et son mode de fonctionnement dans les pièces des années Richelieu, époque à laquelle la contradiction entre pratique et théorie est particulièrement marquée.

### LE PROCÈS DE LA POINTE

« Il y a quantité de gens, déplore d’Alibray dans la préface de son *Torrismon*, qui cherchent des pointes partout, même hors des sonnets et des épigrammes »<sup>3</sup>. Une telle critique touche à l’essence même du conceptisme, qui procède, comme l’a défini M. Blanco, d’un élargissement démesuré du cadre normalement réservé à l’*acumen*, à savoir la clause de l’épigramme ou du sonnet<sup>4</sup>. Or, en sortant des limites qui lui étaient traditionnellement assignées, le procédé rencontre des difficultés d’adaptation, et c’est principalement au théâtre que ce produit d’importation semble poser le plus de problèmes. Tel est le constat que dresse Grandchamp, dans la préface des *Aventures amoureuses d’Omphale* (tragi-comédie

<sup>1</sup> Dans sa *Poétique*, La Mesnardière associe explicitement la jeunesse des auteurs et le goût pour l’écriture pointue : « Nous appelons en ce lieu Sentiments trop élevés ces Pointes dont les jeunes Poètes font un si merveilleux état » (H. J. P. de la Mesnardière, *La Poétique*, éd. J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2015, p. 371).

<sup>2</sup> Et même avant si l’on s’en tient au seul genre de la tragédie, Hardy considérant l’usage des pointes, dans la dédicace du premier volume de son *Théâtre*, comme incompatible avec la « mâle vigueur que désirent les vers tragiques » (*Le Théâtre d’Alexandre Hardy, Parisien*, tome premier, Paris, Jacques Quesnel, 1624, dédicace « À Monseigneur de Montmorency » ; éd. F. Cavaillé, sur le site IdT – *Les Idées du Théâtre* (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>), NP 3.

<sup>3</sup> Ch. de Vion d’Alibray, *Le Torrismon du Tasse*, Paris, Denis Houssaye, 1636, « Au lecteur » ; éd. V. Lochert, IdT, NP 23.

<sup>4</sup> Voir M. Blanco, « Du *conchetto* à la pointe », *Figures à l’italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, éd. D. Boillet et A. Godard, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1999, p. 278.

publiée en 1630) pour expliquer l'échec de sa pièce. Ce jeune auteur totalement inexpérimenté avait en effet conçu l'étrange dessein de composer un poème dramatique sur le mode épigrammatique, en fermant « toutes les périodes par une nouvelle pensée, et [en se rendant] toujours égal » ; mais il ajoute aussitôt : « j'ai cru le faire ; je l'ai entrepris, et ne l'ai pu exécuter »<sup>5</sup>. La raison en est simple. C'est que, comme le rappelait Hardy<sup>6</sup> quelques années auparavant à propos de la tragédie, l'égalité de style jugée nécessaire au poème dramatique exclut logiquement l'éclosion intempestive de fleurs de rhétorique.

Par ailleurs, la pointe correspond très exactement à ce type de « beauté fardée » dénoncée par Corneille dans l'*Examen* de *La Suivante*, beauté qui « ne prend pas assez de soin de cacher l'artifice de ses parures, comme l'ordonne Aristote »<sup>7</sup>. Elle contrevient de fait à l'exigence de discrétion formulée par Aristote au chapitre III de sa *Rhétorique*, qui suppose une dissimulation constante de l'art oratoire sous des apparences de naturel<sup>8</sup>. Or si ce principe tend à gouverner l'ensemble de la production littéraire de l'âge classique, son application semble devoir s'imposer tout particulièrement au théâtre, ou plus exactement dans un théâtre qui subordonne son pouvoir d'illusion à l'effacement le plus poussé possible de ses procédés d'expression. La critique de la pointe au théâtre se place donc sur le terrain de la réception et fait de l'expérience supposée du spectateur son principal fondement. Et comme toujours dans la réflexion théâtrale du premier 17<sup>e</sup> siècle, plusieurs catégories idéales de récepteurs sont mobilisées pour les besoins de la cause démonstrative. Les « bons » spectateurs – ceux dont les émotions sont censées corroborer les thèses des discours anti-conceptistes – ne peuvent éprouver que de l'irritation face à un procédé qui « met l'esprit à la gêne » et fait « languir l'action ». A travers ces deux griefs, formulés parfois conjointement<sup>9</sup>, la pointe apparaît comme une concurrente de l'action dramatique. Interrompant le déroulement du drame à la faveur d'une stase poétique et mobilisant, par son étrangeté surprenante, toutes les facultés psychiques du spectateur, elle conduit à faire perdre de vue l'essentiel, à savoir le *muthos*, l'enchaînement des faits dans l'intrigue. La pointe occupe donc une position très semblable à celle du spectacle visuel, décrié également pour ses effets parasites, comme en témoigne la préface de *L'Aminte* de Rayssiguier :

[...] la plus grande part de ceux qui portent le teston à l'Hôtel de Bourgogne veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et changement de la face du théâtre, et que le grand nombre des accidents et aventures extraordinaires leur ôtent la connaissance du sujet<sup>10</sup>.

Double du spectateur type de l'Hôtel de Bourgogne, l'amateur de pointe recherche lui aussi frénétiquement l'éblouissement momentané, au mépris de toute vue d'ensemble, susceptible de le faire accéder à la logique des événements, et donc au sens de l'œuvre. Or ce travers – attribué tantôt au « peuple » ou au « vulgaire », tantôt aux femmes ou aux petits bourgeois – engage parfois les dramaturges à construire des pièces en accord avec les éclatantes folies de la pointe, ce dont s'indigne Desmarets de Saint Sorlin dans l'argument des *Visionnaires* :

Je crois même qu'il y a des poètes, qui pour contenter le vulgaire, font à dessein des pièces extravagantes, pleines d'accidents bizarres, de machines extraordinaires, et d'embrouillements

<sup>5</sup> *Les Aventures amoureuses d'Omphale, son combat, sa perte, son retour et son mariage*, Paris, veuve Pierre de Chevalier, 1630, Préface ; éd. S. Garnier, *IdT*, NP 2.

<sup>6</sup> A. Hardy, « À Monseigneur de Montmorency ».

<sup>7</sup> P. Corneille, *La Suivante*, Paris, G. de Luyne, 1663, Examen ; éd. M. Douguet, *IdT*, p. XXXVII.

<sup>8</sup> Voir P. Corneille, *La Suivante*, Paris, G. de Luyne, 1663, Examen ; éd. M. Douguet, n. 8.

<sup>9</sup> Comme dans la préface du *Torrismon du Tasse* de Vion d'Alibray, *IdT*, NP 23.

<sup>10</sup> Vion d'Alibray, avertissement de *L'Aminte*, Paris, Rocolet, 1632 ; éd. S. Blondet, *IdT*, NP 2-3.

de scènes, et qui affectent des vers enflés et obscurs, et des pointes ridicules au plus fort des passions.

Fréquemment liées à l'extravagance, à la confusion et au mensonge, comme dans la préface des *Visionnaires*, les pointes se voient disqualifiées non seulement sur le plan esthétique, mais aussi pour des raisons intellectuelles. Corneille, dans l'*Examen* de *La Veuve*, ne concède à ces « fausses lumières » « aucune solidité de raisonnement »<sup>11</sup> ; d'Alibray voit en elles des « réflexions irrégulières d'un esprit égaré, qui ne nous font jamais voir les choses en leur posture naturelle »<sup>12</sup>. En d'autres termes, la structure de la pointe est accusée de ne pas reproduire celle de la réalité décrite. Par là même, l'effet de surprise qu'elle génère ne procède pas du *muthos*, mais exclusivement des artifices fallacieux de l'expression, ce qui conduit les amateurs de pointes à faire miroiter des paradoxes pour décrire des événements ou des situations qui en sont intrinsèquement dépourvus. On retrouve là un reproche constamment adressé aux conceptistes italiens et espagnols, accusés par leurs détracteurs de vouloir introduire – au nom d'une conception maniériste de l'art – la plus grande distance entre l'idée et sa formulation ingénieuse. Mais parmi tous les griefs répandus contre l'usage de la pointe au théâtre, celui de l'in vraisemblance occupe la première place.

Dans un théâtre fondé sur la *mimesis*, le procédé dérange par sa virtuosité déréalisante et en raison des situations dramatiques éminemment artificielles qu'il engendre. La Mesnardière raille ainsi le silence que certains personnages sont obligés de garder pour ne pas interrompre le déferlement de pointes de leur interlocuteur<sup>13</sup>. Dans la comédie, cet écart manifeste par rapport aux modalités discursives courantes va à l'encontre de la naïveté recherchée, même si l'on admet par ailleurs que ce genre d'afféterie n'est pas étranger à la conversation des honnêtes gens, modèle que Corneille s'est employé à reproduire dans ses premières pièces. Mais c'est naturellement dans le registre sérieux et en particulier dans le genre de la tragédie que la pointe pose le plus de problèmes de vraisemblance. Son élaboration réclame en effet un temps de préparation et une tranquillité d'esprit jugés incompatibles avec l'urgence de l'action et l'emportement passionnel des personnages. C'est pourquoi le poignard rougissant de Pyrame ne tarde pas à susciter autant de sarcasmes qu'il avait soulevé d'enthousiasme. D'Alibray écrit ainsi, dans l'avertissement au lecteur de *L'Aminte* :

Je trouve qu'elle-même [Thisbé, qui vient de prononcer la célèbre pointe] devrait rougir, et que ses paroles l'accusent plus qu'elles ne font ce poignard d'avoir trahi Pyrame. Car comment une personne vraiment touchée aurait-elle de semblables pensées, qui tant s'en faut qu'elles percent, qu'elles ne piquent pas seulement, mais ne font que nous chatouiller l'âme, et nous exciter à rire en nous-mêmes, qui est un mouvement bien léger, principalement pour une action tragique<sup>14</sup>.

Dans cet extrait, et plus généralement dans le long passage que d'Alibray consacre au poignard de Pyrame, l'in vraisemblance procède d'une incongruité entre une situation tragique - elle-même parfaitement vraisemblable - et une forme d'expression qui lui est étrangère. La critique formulée par l'adaptateur de *L'Aminte* ne concerne donc que le seul plan de l'élocution. Le reproche d'in vraisemblance peut toutefois également s'étendre à la construction même de l'action, autrement dit, au domaine de l'invention, comme en témoignent plusieurs des *jugements* formulés sur *Le Cid* au plus fort de la Querelle. En voici

<sup>11</sup> Paris, Guillaume de Luyne, 1663, p. XXXIV ; éd. M. Douguet, *IdT*.

<sup>12</sup> Préface du *Torrismon du Tasse* de Vion d'Alibray, *IdT*, NP 23.

<sup>13</sup> « Nous devons encore conter parmi les Sentimens contrains, ces Réponses imparfaites, et ces Silences affectez, par qui l'un des Personnages laisse un sujet à un autre de faire des pointes badines » (*La Poétique*, p. 367).

<sup>14</sup> *IdT*, NP 7-8.

deux, l'un plutôt favorable, l'autre franchement hostile à la tragi-comédie de Corneille, mais qui procèdent l'un et l'autre d'une même analyse. Le premier émane d'un « bourgeois de Paris » :

Je sais qu'il n'y a point d'apparence qu'une fille ait voulu épouser le meurtrier de son père mais cela a donné sujet à dire de belles pointes<sup>15</sup>.

Le second jugement est formulé par Scudéry, qui dénonce l'« extravagance » de la visite nocturne que Rodrigue rend à Chimène en arguant que « de nous dire qu'il y vient pour se faire tuer par Chimène, c'est nous apprendre qu'il ne vient que pour faire des pointes »<sup>16</sup>. Comme on le voit à travers ces deux déclarations, l'invraisemblance concerne cette fois-ci l'action elle-même. La pointe n'est donc plus considérée comme un ornement détachable, extérieur à l'histoire, mais comme le point de départ de l'invention dramatique. Or cet état de fait permet justement, comme nous allons le voir maintenant, d'expliquer la faveur exceptionnelle que connaît la pointe dans la période qui nous intéresse.

#### LA POINTE COMME MODELE D'EXPRESSION

Nous avons constaté précédemment que la pointe est fréquemment perçue comme un agent perturbateur qui viendrait parasiter la réception de la pièce en raison du rythme discontinu qu'elle impose au déroulement de l'action et des ruptures de tons qu'elles instituent, au mépris de l'égalité de style que semble réclamer le poème dramatique. Conscient de cet écueil, Desmarets de Saint Sorlin propose, dans la préface de *Scipion* (1639), de rejeter « les plus riches ornements de la Poésie » dans des « pièces détachées [telles que chœurs ou prologues], et non pas dans le cours du Poème dramatique, où les personnages ne doivent point avoir un langage poétique et figuré »<sup>17</sup>. Une telle solution n'a d'ailleurs rien d'original, puisqu'elle est fréquemment mise en pratique par les contemporains de Desmarets, notamment par le biais des lettres richement ornées qu'ils parsèment dans le corps de leurs pièces<sup>18</sup>. Toutefois, l'inégalité de style peut être plus propice qu'il n'y paraît à la bonne réception de la pièce par le spectateur. Comme le remarque Corneille dans une lettre sur *Héraclius* qu'il adresse à l'abbé de Pure, les « picoteries » des pointes « soutiennent et réveillent l'attention de l'auditeur »<sup>19</sup>. Loin de nuire à la compréhension de l'intrigue, la pointe stimule ainsi l'attention du spectateur en rassemblant dans une formule saisissante les complexités de l'intrigue. La réflexion de Corneille garde d'ailleurs toute sa pertinence, même dans le cadre de pièces infiniment moins complexes que la tragédie d'*Héraclius*, si l'on songe aux conditions matérielles de la représentation dans les deux principaux théâtres parisiens. En effet, l'attention à l'éclipse des spectateurs, sans cesse sollicitée par les turbulences de la salle, demande à être régulièrement saisie pour être ramenée vers la sphère fictionnelle, et ce notamment grâce à l'usage des pointes.

Par ailleurs, les ruptures de style occasionnées par l'irruption du discours pointu ne constituent pas forcément des obstacles ; elles sont au contraire parfois exploitées, soulignées à dessein par les dramaturges, qui exposent à nu, à des fins ludiques, toute

<sup>15</sup> Jugement du *Cid* composé par un Bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse, *La Querelle du Cid* (1637-1638), éd. J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2004, p. 784.

<sup>16</sup> *Observations sur Le Cid, La Querelle du Cid*, p. 397.

<sup>17</sup> Desmarets de Saint-Sorlin, *Scipion*, « Aux Lecteurs », Paris, Henri le Gras, 1639 ; éd. H. Baby, *IdT*, NP 3.

<sup>18</sup> Omniprésentes dans tous les genres théâtraux du XVII<sup>e</sup> siècle, les lettres peuvent être réparties en deux grandes catégories fonctionnelles : la première regroupe des lettres (brèves et d'un style sobre), appelées à jouer un rôle moteur sur le plan de l'action ; la seconde est au contraire constituée de morceaux d'éloquence dépourvus de toute fonction dramatique. À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre *Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000, p. 239-240.

<sup>19</sup> Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, vol. III, p. 8.

l'artificialité du procédé. Relevant d'une « poétique de la syllepse généralisée »<sup>20</sup>, la pointe maintient le plus longtemps possible la confusion entre les deux sens d'un même terme. Elle prolonge à plaisir les jeux de rencontre entre le littéral et le figuré, en déroulant dans ses dernières conséquences les implications d'une telle confusion. Mais en même temps, cette opération demande normalement à être contenue dans les bornes fixées par certains impératifs rhétoriques. Convenance, cohérence, bienséances brident ainsi les élans de l'imagination ingénieuse. Or ce sont ces verrous que l'esprit satirique présent dans la comédie (et parfois dans la tragi-comédie) s'amuse à faire sauter, en particulier dans le cadre des échanges galants. Placée sous le signe de l'oxymore et de la métaphore filée, la « langue officielle de l'amour », comme la définit Jean-Michel Pelous<sup>21</sup>, se prête en effet à tous les débordements pour peu qu'un amant se montre un peu trop subtil. Les figures lexicalisées de la galanterie sont ainsi sans cesse travaillées, réinterprétées à partir de leur sens littéral, et ceci d'autant mieux que le théâtre permet en quelque sorte de les matérialiser sous les yeux du public. Songeons par exemple à l'image de la captivité amoureuse, sans cesse confondue avec la captivité réelle de certains personnages enchaînés ou emprisonnés sur scène<sup>22</sup>.

Naturellement, ces aventures langagières sont encore moins contrôlées lorsqu'elles émanent de personnages qui ne maîtrisent pas les codes de l'expression galante, tels que valets parlant *phoebus* en singeant les manières de leurs maîtres, paysan tentant laborieusement de filer des métaphores bocagères ou pédant embarrassé dans une déclaration amphigourique. Puissants ressorts comiques, tout ces excès n'affaiblissent pour autant en rien le prestige de la pointe, l'entreprise parodique assurant un rapport de connivence avec le récepteur mondain.

Reste donc le problème principal, à savoir l'antagonisme apparent entre la pointe et le genre de la tragédie. Si l'on examine les principaux arguments avancés (à savoir l'incompatibilité déclarée entre l'égarement passionnel du héros et la virtuosité verbale, et la diversion occasionnée par la pointe, qui se pose en concurrente de l'action dramatique), force est de constater que la pointe n'est envisagée par ses détracteurs que sous l'angle de l'élocution. Or la pointe, entendue comme l'équivalent de l'*argutezza* italienne, théorisée par Tesauro au milieu du siècle, ne se conçoit pas seulement comme un ornement ponctuel du discours, mais comme « la combinaison d'un argument correctement bâti et d'une métaphore [au sens large de trope]<sup>23</sup> ». Autrement dit, l'armature logique de la figure lui permet de se déployer dans un espace bien plus vaste que celui du mot ou du vers. De fait, nombre de pièces se conçoivent le développement ordonné d'un paradoxe. Et cette structure paradoxale qualifie tout particulièrement l'action tragique, marquée en profondeur par la figure de l'ironie.

Après avoir magistralement contribué à la renaissance de la tragédie française en mettant en scène, dans sa *Sophonisbe*, un vainqueur captif de sa captive, Mairet décide de placer ses pièces sérieuses, sous le signe du renversement ironique. Ce projet, il le définit très clairement dans l'avis au lecteur de *La Virginie* (publiée la même année que *La Sophonisbe*) :

Comme je tiens que le propre du poète est de bien inventer, je me suis proposé de paraître tel en ce sujet : ce que je pense avoir fait selon tous les préceptes d'Aristote : j'y fais voir partout le vraisemblable, et le merveilleux, [...] et surtout les innocents sortent de péril, et de confusion, par les mêmes moyens que les méchants avaient inventés pour les perdre<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Voir A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, Paris, Champion, 1997, p. 304.

<sup>21</sup> J.-M. Pelous, *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 82.

<sup>22</sup> Voir notamment *Clitandre* (III, 3) et *La Suite du menteur* (V, 5), de Corneille, *Axiane* (I, 3 et 4), de Scudéry et *Les Captifs*, de Rotrou, où les jeux sur le double sens des mots *fers* et *chaînes* sont légion.

<sup>23</sup> M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe, Baltasar Gracian et le Conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1991, p. 239.

<sup>24</sup> Paris, Pierre Rocolet, 1635 (non paginé) ; J. Mairet, *Théâtre complet*, tome 3, éd. H. Baby et J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2010, p. 85.

Quelques années après Mairet écrit, avec *Le Grand et dernier Solyman*, une tragédie de l'innocence persécutée et du bourreau victime, dans laquelle le principe du renversement trouve une application pour ainsi dire mécanique, puisque l'ironie du sort contrarie systématiquement les desseins de tous les personnages (qu'ils soient innocents ou coupables)<sup>25</sup>. La pièce a également la particularité de contenir une scène entièrement construite sur le principe de l'ironie verbale - « *Scène équivoque de Soliman* » (V, 1) - où le Roi s'adresse au couple de héros qu'il s'apprête à faire exécuter exclusivement à l'aide de phrases à double entente, avec notamment deux vers qui ont sans doute inspiré Racine dans l'écriture de *Bajazet* :

Loin de rompre le nœud qu'ils serrèrent ensemble  
Je veux qu'un plus étroit aujourd'hui les assemble (v. 1509-1510)<sup>26</sup>.

Mêlant sans cesse ironie verbale et ironie du sort, cette pièce permet de bien saisir le statut de la pointe dans la tragédie. Les multiples équivoques, antithèses et paradoxes parsemés dans les dialogues, loin de constituer des ornements parasites, s'accordent parfaitement avec le fonctionnement de l'action tragique et en soulignent à tout moment les revirements imprévus.

L'effet de surprise constitutif de la *merveille*, procède donc simultanément de la « nature du sujet », puisque, pour reprendre la formule de Chapelain dans la préface de l'*Adone*, « par un enchaînement de causes non forcées ni appelées du dehors, on voit résulter des événements ou contre l'attente ou contre l'ordinaire »<sup>27</sup> et d'une formulation ingénieuse qui met en valeur les contrariétés et les ambiguïtés des événements auxquels les personnages sont confrontés. La référence à la préface de l'*Adone* est ici d'autant plus justifiée que la démarche même de son auteur montre comment la pointe permet d'articuler rhétorique et dramaturgie. On sait en effet que Chapelain a cherché à transposer les principes esthétiques qu'il tirait du style du chevalier Marin à l'écriture dramatique, pour jeter les bases d'une poétique moderne conciliant la merveille d'inspiration italienne et le vraisemblable aristotélicien. Et, comme l'a montré J.-Y. Vialleton dans une étude consacrée à « La pensée ingénieuse dans les pièces de Racine »<sup>28</sup>, une telle transposition trouve son fondement dans la parenté qui existe entre l'« effet contraire », à savoir une forme de paradoxe très fréquemment mobilisée dans le cadre de la pointe et la péripétie aristotélicienne. Rien d'étonnant par conséquent à ce que la péripétie et la reconnaissance (autres types de revirement fondateurs de la tragédie complexe) fassent fréquemment l'objet de développements pointus par les parties prenantes de l'action.

Ainsi, la faveur que rencontrent les pointes au théâtre tient autant aux effets positifs qu'elles peuvent avoir sur la réception des pièces qu'à leur adéquation avec la dynamique de

---

<sup>25</sup> Un certain nombre de répliques soulignent bien ce principe de renversement ironique qui réduit à néant les projets des personnages : « Si vous n'aviez vous-même avancé votre ennui / Pour être l'artisan de la gloire d'autrui » (v. 255-256) ; « Votre espoir qui vous trompe et votre art qui vous nuit » (v. 263) ; « Et Bajazet lui-même, en pensant m'obliger / Me fait plutôt courir à l'extrême danger » (v. 1321-22) ; « Si bien que mes amis par des soins qui me nuisent / Avancent les desseins de ceux qui me détruisent » (v. 1661-62) ; « Donc mon dernier espoir, mon aimable Selin / Aura comme son frère une tragique fin / Celle de Mustapha, que j'ai tant poursuivie / N'assurera donc pas ma fortune et sa vie » (v. 1745-1748) ; « Et c'est ainsi, grand Roi, que pensant les guérir / J'ai travaillé moi-même à les faire périr » (v. 1900-01).

<sup>26</sup> Ces deux vers évoquent en effet assez précisément la célèbre répartie ironique que Roxane adresse à Atalide, à la scène 8 de l'acte V de *Bajazet* : « Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui / Par des nœuds éternels vous unir avec lui » (v. 1631-1632).

<sup>27</sup> *Lettre ou discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau portant son opinion sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino*, imprimée comme préface à l'*Adonis* de Marino en 1623 à Paris (*Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, introduction, révision des textes et des notes par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 201).

<sup>28</sup> J.-Y. Vialleton, « La « pensée ingénieuse » dans les pièces de Racine », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 06 novembre 2013, consulté le 07 janvier 2016. URL : <http://rhetorique.revues.org/93> ; DOI : 10.4000/rhetorique.93

l'action dramatique. Par ailleurs, par leurs multiples potentialités, elles se prêtent à des développements très divers dans les univers théâtraux en vogue dans les années Richelieu : badineries galantes, parodies bouffonnes, déplorations pathétiques ou simples constats amusés des personnages face aux caprices de la fortune. Pourtant, le procédé se voit sans cesse discrédité au point de devenir au cours du siècle une notion polémique fréquemment mobilisée pour attaquer un auteur ou un texte (d'Aubignac, qui reproche à Corneille d'avoir recours au procédé dans *Œdipe*, est lui-même accusé par Donneau de Visée de « se plaire fort à faire des pointes »<sup>29</sup>).

Ce discrédit tient sans doute à l'étroitesse de signification dans laquelle le terme se trouve enfermé. Alors qu'en Espagne et en Italie, « l'art de l'esprit », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Gracián, transcende les catégories rhétoriques traditionnelles<sup>30</sup>, la pointe reste en France étroitement contenue dans le champ des figures d'élocution.

Ajoutons enfin que la pointe a sans doute pâti de sa proximité sémantique et de sa confusion fréquente avec l'équivoque, notion très négativement connotée, non seulement pour son affectation et son obscurité, mais aussi pour son accointance supposée avec le comique bas, voire l'obscénité<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> D'Aubignac, dans sa *Troisième Dissertation* (contre *Œdipe*) ; D de Visé, dans sa *Défense de Sertorius* (1663). Les passages de ces deux textes concernant les pointes sont consultables dans le site web des *Nouvelles nouvelles*, conçu par C. Bourqui et C. Schuwey (<http://www.nouvellesnouvelles.fr/projet.html>); voir fiche « Pointe ».

<sup>30</sup> Voir M. Blanco, « Du *conceito* à la pointe ».

<sup>31</sup> Voir à ce sujet J.-L. Backès, « La raison de la déraison. Essai sur la logique de la pointe », *Littérature*, 48, 1982, p. 106-121.

BIBLIOGRAPHIE

- BACKES, J.-L., « La raison de la déraison. Essai sur la logique de la pointe », *Littérature*, 48, 1982, p. 106-121.
- BLANCO, M., *Les Rhétoriques de la pointe, Baltasar Gracian et le Conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1991.
- « Du *conchetto* à la pointe », *Figures à l'italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, éd. D. Boillet et A. Godard, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Presses de l'Université de Paris III, 1999, p. 275-289.
- GENETIOT, A., *Poétique du loisir mondain*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- PELOUS, J.-M., *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksieck, 1980.
- VIALLETON, J.-Y., « La “pensée ingénieuse” dans les pièces de Racine », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 06 novembre 2013, consulté le 07 janvier 2016. URL : <http://rhetorique.revues.org/93> ; DOI : 10.4000/rhetorique.93
- VUILLERMOZ, M., *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000.